

UNIVERSITÉ PARIS 1
UFR 4
École des Arts de la Sorbonne

LICENCE 2

ARTS PLASTIQUES & CINÉMA

PHILOSOPHIE DE L'ART

1^{er} SEMESTRE

LE SUBLIME - LA CRITIQUE

Coordination : **Judith Michalet**

Recueil de textes

Sommaire

LE SUBLIME

TEXTES PRINCIPAUX

1/ Pseudo-Longin, <i>Du Sublime</i> (1 ^{er} siècle)	8
2/ Nicolas Boileau, Préface au <i>Traité du sublime</i> de Longin (1674)	10
3/ Edmund Burke, <i>Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées...</i> (1757)	11
4/ Immanuel Kant, <i>Observations sur le sentiment du beau et du sublime</i> (1764)	14
—, <i>Critique de la faculté de juger</i> , § 23, 25, 26, 28 (1790)	15
5/ Friedrich von Schiller, <i>Du sublime</i> (1793)	22
6/ G. W. F. Hegel, <i>Esthétique</i> , « La symbolique du sublime » (1818-1829)	29
7/ Arthur Schopenhauer, <i>Le Monde comme volonté et comme représentation</i> (1819)	32
8/ Barnett Newman, <i>The Sublime is Now</i> (1948)	37
9/ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » (1982)	40
—, « L'intérêt du sublime » (1988)	43
10/ Gilles Deleuze, <i>L'Image-mouvement. Cinéma I</i> (1983)	45
11/ Baldine Saint Girons, « À quoi sert la sublimation ? » (2002)	48

TEXTES COMPLÉMENTAIRES

I/ Friedrich Nietzsche, <i>La Naissance de la tragédie</i> (1872)	51
II/ Theodor Adorno, <i>Théorie esthétique</i> (1969, inachevé)	53
III/ Michel Makarius, <i>Ruines</i> (2004)	55
IV/ Nicolas Bourriaud, <i>Planète B : le sublime et la crise climatique</i> (2022)	57

LA CRITIQUE

TEXTES PRINCIPAUX

1/ Shaftesbury, « Soliloque » (1710)	60
2/ David Hume, <i>De la norme du goût</i> (1757) [Cf. Gérard Genette – texte 10]	63
3/ Denis Diderot, <i>Salon de 1763</i> (1763) et <i>Essais sur la peinture</i> (1765)	65
4/ Immanuel Kant, <i>Critique de la faculté de juger</i> , § 15, 33, 40, 56, 57 (1790)	69
5/ Friedrich Schlegel, <i>L'Essence de la critique</i> (1797)	74
6/ Charles Baudelaire, <i>Salon de 1846</i> (1846) et <i>Wagner et Tannhäuser à Paris</i> (1861)	75
7/ Émile Zola, « Mes haines, causeries littéraires et artistiques » (1866)	78
8/ Roland Barthes, <i>Critique et vérité</i> (1966)	79
9/ Carla Lonzi, <i>Autoportrait</i> (1969)	81
10/ Gérard Genette, <i>L'Œuvre de l'art, t. II</i> (1997) [cf. David Hume - texte 2]	83
11/ Rainer Rochlitz, <i>L'Art au banc d'essai</i> (1998)	90

TEXTES COMPLÉMENTAIRES

I/ Walter Benjamin, « Le concept de critique... » (1920), —, « Allégorie et Trauerspiel » (1929)	96 97
II/ Jean-Louis Comolli & Jean Narboni, « Cinéma / idéologie / critique » (1969)	99
III/ Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon » (1977)	103
IV/ Hito Steyerl, « L'institution de la critique » (2006)	105
V/ Yves Citton, <i>Pour une écologie de l'attention</i> (2014)	110

Ce semestre propose en premier lieu d'aborder la thématique du « sublime », concept clef de l'esthétique ayant des résonances importantes avec l'histoire de l'art et la philosophie contemporaine. Allant du texte pionnier de Pseudo-Longin, en passant par Kant et Schiller, pour arriver à Jean-François Lyotard, le sublime se dessine comme un concept opérant dans l'histoire de la pensée (rationalisme, empirisme, criticisme, romantisme). La thématique de la « Critique » offre ensuite une réflexion sur les concepts fondamentaux de l'esthétique et de la théorie de l'art : en partant de Hume, la notion du « jugement de goût » permettra de mettre en lumière les rebondissements féconds des normes esthétiques qui se développent durant les Lumières pour aller jusqu'à la période contemporaine. Le cours entrelacera approche historique et problématisation des notions.

Dans chaque groupe de TD, conçu en synergie et en complément au cours magistral (CM), il s'agit d'approfondir le contenu de cours du CM par des travaux en petits groupes (exposés, lectures de textes, travaux d'écriture) pour apprendre et améliorer la méthodologie de la dissertation.

On attend de l'étudiant·e, au terme de ce cheminement, qu'il soit en mesure de conduire une réflexion argumentée nourrie d'une connaissance de l'histoire des concepts et des problématiques.

■ Consigne de l'épreuve en 3 heures en conditions d'examen de début janvier

« Vous répondrez à une question au choix (parmi 2 questions) sous forme d'une dissertation problématisée, en vous appuyant sur des références philosophiques et artistiques précises. »

■ Les 4 critères d'évaluation de la dissertation en 3 heures en philosophie de l'art

<p>Qualité de la problématisation (teneur interrogative de l'ensemble + enjeux dégagés) et de la structuration de la dissertation (plan). → MÉTHODOLOGIE DE LA DISSERTATION – QUALITÉ DE LA PROBLÉMATISATION</p>
<p>Qualité de la présentation de la pensée des auteurs et de ses thèses en rapport avec le programme en philosophie de l'art. Pertinence, précision et maîtrise des références philosophiques convoquées. → CULTURE PHILOSOPHIQUE</p>
<p>Pertinence, précision et maîtrise des exemples d'œuvres que vous choisissez et des commentaires de ces œuvres (par des théoriciens de l'art, philosophes, historiens ou critiques d'art, et personnels) que vous utilisez. → CULTURE ARTISTIQUE</p>
<p>Qualité rédactionnelle (élégance de l'expression écrite, clarté d'exposition, correction syntaxique et orthographique, etc.) et présentation (normes typographiques, longueurs des paragraphes, etc.) → ORTHOGRAPHE, ÉCRITURE, CLARÉTÉ DU PROPOS</p>

Afin de préparer à l'épreuve de dissertation en 3 heures sur les thèmes au programme (« Le sublime / La critique »), l'étudiant·e étudiera :

1/ le recueil de texte, qui constitue la base commune des textes étudiés en philosophie de l'art en CM et TD (en particulier les « textes principaux ») et qui correspond au socle de connaissances que l'étudiant·e doit acquérir durant le semestre.

2/ intégralement, deux ouvrages :

- Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation et traduction de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.
- Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Les éditions de ces ouvrages ne sont pas restrictives, il est possible de se référer à d'autres éditions, notamment en ligne.

3/ un corpus d'œuvres, des références artistiques (arts plastiques, architecture, cinéma...) liées au programme, de façon plus ou moins directe, parmi lesquelles :

« **Le sublime** »

- arts plastiques, architecture : Stonehenge (le monument mégalithique), les géoglyphes de Nazca, *Groupe du Laocoon*, Michel-Ange (*L'Esclave mourant*, *L'Esclave rebelle*), Piranèse (*Les Prisons imaginaires*), Leonardo Coccorante, Hubert Robert, Caspar David Friedrich, John Martin, William Turner, Barnett Newman, Robert Smithson, Ana Mendieta, Gina Pane, Michael Heizer, Walter de Maria, James Turrell, Christo et Jeannne-Claude, Anish Kapoor (*Marsyas*, *Leviathan*), Tacita Dean, Laurent Grasso, etc.
- cinéma : *Le Tempestaire* de Jean Epstein, *Aurore* de Murnau, *Stromboli* de Rossellini, *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, *Twin Peaks-The Return* (saison 3, épisode 8) de David Lynch, *Apocalypse Now* (scène des hélicoptères) de Francis Ford Coppola, *La Jetée* de Chris Marker, Artavazd Pelechian, Werner Herzog, etc.
- littérature : Homère, *Les Brigands* de Schiller, *Sur l'eau* de Maupassant, *Le Moine* de Lewis, Antonin Artaud, Ghérasim Luca, Sarah Kane, Kae Tempest, etc.
- musique/installation : *Dream Houses* de La Monte Young et Marian Zazeela, etc.

« **La critique** »

- arts plastiques : Charles-Michel-Ange Challe, Jean Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze, Eugène Delacroix, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Allan Sekula, Hans Haacke, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Andrea Fraser, Adrian Piper, Anish Kapoor (*Dirty Corner*, 2011-2015), Guerrilla Girls, etc.
- cinéma/vidéo/installation : Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Stan Douglas, Hito Steyerl, etc.
- littérature/essais/articles : Shakespeare, Goethe, Novalis, Zola (*Écrits sur l'art*), Mallarmé (*Écrits sur l'art*), Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, préface), Proust (*Contre Sainte Beuve*), Paul Valéry (*Variété*), Gertrude Stein, les articles de Rivette, Godard, Truffaut, Daney, Comolli & Narboni dans *Les Cahiers du cinéma*, *Trafic*, etc.

En plus des textes de ce recueil et des artistes de la liste ci-dessus, chaque enseignant de CM et TD pourra conseiller d'autres lectures et références artistiques à son groupe. Ces autres références choisies par elle/lui seront alors intégrées à son programme d'enseignement et d'évaluation.

LA CRITIQUE

Comte de Shaftesbury (1671-1713)
Soliloquy, or Advice to an Author (1710)

Shaftesbury
Soliloque

Celui qui aspire à la qualité d'homme poli et de bonne éducation est attentif à former son jugement des arts et des sciences sur de bons modèles de *perfection*. S'il fait le voyage de ROME, il s'enquiert des œuvres d'architecture les plus authentiques, des meilleurs vestiges de statues, des meilleures peintures d'un RAPHAËL ou d'un CARACHE. Si vieilles, rudes ou mornes que ces œuvres puissent lui paraître à première vue, il se résout à les voir et revoir, jusqu'à ce qu'il se soit amené à s'en délecter et découvrir leurs *grâces* et *perfections* cachées. Il prend un soin particulier à détourner ses yeux de toute chose voyante, douceuse et de *mauvais goût*. Et il n'est pas moins attentif à détourner son *oreille* de toutes les sortes de musique qui ne sont pas de la meilleure manière et de l'harmonie la plus authentique.

Il serait souhaitable que nous ayons les mêmes égards quant au bon GOÛT en ce qui concerne la vie et les mœurs. Une fois convaincu qu'il y a des différences de *caractère intérieur* et qu'on doit préférer un genre de caractère à un autre, qui ne se soucierait de rendre le sien propre le meilleur ? Si la *civilité* et l'*humanité* étaient un GOÛT, si de même la *brutalité*, l'*insolence*, les débordements en étaient un autre, qui, s'il pouvait y réfléchir, ne choisirait pas de se former lui-même selon le modèle aimable et agréable plutôt que sur le modèle odieux et pervers ? Qui ne tâcherait pas de forcer la NATURE à cet égard aussi bien qu'en ce qui concerne le *goût* ou le *jugement* dans d'autres arts et sciences ? Car en chacun de ces cas, on n'use de *force* sur la NATURE que pour la corriger. Si un *bon* GOÛT naturel n'est pas déjà formé en nous, pourquoi ne tâcherions-nous pas de le former et de le faire devenir *naturel*.

“ J'aime ! Je suis ravi ! J'admire ! Comment ? Par hasard ? Ou *selon mon bon plaisir* ? Non. J'*apprends* à être ravi, à admirer, à *prendre plaisir* selon que les sujets eux-mêmes le méritent et sont capables de me transporter. Sans quoi j'aime à cet instant et n'aime plus l'instant d'après. Je me lasserai de ma quête et, à l'expérience, je trouverai en général peu de plaisir si mon choix et mon jugement en la matière ne reposent sur aucune autre règle que cette règle unique : *parce que j'y prends plaisir*. Des formes grotesques et monstrueuses *plaisent* souvent. On découvre que spectacles cruels et barbaries *plaisent* également et, à certains tempéraments, *plaisent plus que tout autre sujet*. Mais a-t-on *raison* d'éprouver ce plaisir ? Et m'y abandonnerai-je s'il se présente ? Ne pas lutter contre lui ni tâcher de l'empêcher de croître ou de dominer mon tempérament ? Qu'en est-il d'un genre de plaisir plus doux et plus flatteur ? Je prends plaisir à la mollesse. Les figurines *indiennes*, les *japonaiseries*, l'*émail* attirent mon œil. Les couleurs douceuses et la peinture brillante s'imposent à ma fantaisie. J'aime beaucoup, au premier coup d'œil, le style *français* ou le *flamand* et je me fie à mon penchant. Mais que s'ensuit-il ? Ma bonne prédilection n'est-elle pas à jamais perdue ? Comment est-il donc possible que j'en vienne à goûter les beautés d'un maître

italien ou d'une main qui s'est heureusement formée au contact de la nature et des Anciens ? Ce n'est pas par la légèreté et au gré de l'humeur que j'atteindrai mon but et parviendrai à la jouissance que je me propose. L'art lui-même est sévère²⁰, les règles rigides. Et si je m'attends à ce que la *connaissance* m'advienne par hasard ou en jouant, je serai fort déçu et je ne me montrerai au mieux qu'un *pseudo-virtuose* ou un simple *pédant* de ce genre. ”

Nous avons une fois encore exposé ici notre science morale selon la même méthode et dans la même manière du SOLILOQUE que plus haut. C'est à corriger ainsi l'humeur et à former le *goût*, que nos lectures, si elles sont de la bonne espèce, doivent principalement contribuer. Quelle que soit la compagnie dans laquelle nous vivons, si polis et agréables que soient les caractères des personnes avec lesquelles nous conversons ou sommes en relation, si les *auteurs* que nous lisons sont d'un autre genre, nous découvrirons que notre palais est étrangement porté à les suivre. Nous sommes d'autant plus malheureux à cet égard que nous sommes *érudits*, si nous choisissons mal ce que nous étudions. C'est pour cette raison que je ne puis penser qu'il soit approprié de dire qu'un homme a de *bonnes lectures*, s'il lit de nombreux auteurs, puisqu'il doit alors nécessairement avoir plus de mauvais modèles que de bons et être davantage gavé d'emphase, de mauvaises fantaisies, et de pensées tortueuses que nourri d'un solide bon sens et d'une imagination convenable.

Mais en dépit de ce danger que fait encourir à notre *goût* la multiplicité des lectures, nous ne sommes, semble-t-il, pas le moins du monde scrupuleux dans notre choix. Nous lisons tout ce qui se présente. Ce qu'on nous a d'abord mis dans les mains quand nous étions jeunes nous sert par la suite pour une étude sérieuse

20. Ainsi PLINE, parlant avec un jugement magistral de la dignité de l'art de la peinture alors en déclin (*de Dignitate Artis morientis*) montre que celui-ci n'est pas seulement rigoureux en ce qui concerne la discipline, le style, le dessin, mais aussi en ce qui concerne les caractères et les vies des grands maîtres ; non pas seulement dans l'effet, mais aussi dans les matériaux de l'art eux-mêmes, les couleurs, les ornements, et les détails particuliers propres à la profession. (...) L'un des symptômes mortels sur lesquels se fonde PLINE pour annoncer la mort certaine de ce grand art, qui en effet lui survécut à peine un siècle, était ce qui appartenait en commun à tous les arts à l'agonie après la disparition de la liberté, je veux dire la luxure de la cour ROMAINE, et le changement de goût et de mœurs qui suit naturellement un tel changement de gouvernement et de pouvoir. Cet excellent critique, instruit et poli, nous représente le mauvais goût surgissant de la cour elle-même et de cette luxure introduite par l'opulence, la splendeur et une affectation de magnificence et de dépense. Ainsi dans la statuaire et l'architecture alors en vogue, rien ne pouvait-il être admiré que ce qui était coûteux par la simple matière ou la substance de l'œuvre. Roche précieuse, riche métal, pierres étincelantes et autres ornements délicieux, qui empoisonnent l'art, étaient chaque jour davantage demandés, et ils étaient imposés aux meilleurs maîtres. Et en regard de ces beautés de cour et de ces apparences fastueuses, on commença à dédaigner le bon dessin, le trait juste et la vérité de l'œuvre. On prenait soin de fournir de contrées lointaines les couleurs les plus superbes et fleuries, du cru ou de la composition les plus coûteux; non comme celles dont usaient APELLE et les grands maîtres qui étaient à juste titre rigoureux, loyaux et fidèles à leur art. Ce coloris nouveau, notre critique l'appelle le *genre fleuri*. Le peintre n'était pas assez riche pour fournir les matériaux, ils étaient commandés ou fournis aux frais de la personne qui l'employait (*quos Dominus pingenti prastat*). L'autre, il l'appelle le *genre austère*, aussi s'exprime-t-il ainsi : “ *Rerum, non Animi pretiis excubatur* : c'est le coût, non la vie et l'art, qu'on étudie. ” Il montre, en effet, le soin que prenait APELLE d'adoucir les couleurs fleuries par un vernis assombrissant ; *ut eadem res – dit-il – nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*. Et un peu avant il dit de certaines des plus belles pièces d'APELLE : “ Qu'elles ont été faites avec seulement quatre couleurs. ” Ainsi tenait-on la SIMPLICITÉ pour grande et vénérable chez les Anciens, et ainsi était certaine la ruine de toute vraie élégance dans la vie ou l'art, là où on avait un jour abandonné et méprisé la *simplicité*. Cf. PLINE, Livre 35.

et une sage recherche quand nous sommes vieux. Beaucoup d'entre nous, en effet, sommes assez graves pour poursuivre cet exercice de notre grâce juvénile tout le reste de notre vie. On a décrit plus haut, au début de ce traité, le genre d'auteurs qui servent à ces exercices. Ce style d'exercice se nomme *Méditation* et est d'une espèce si solennelle et si profonde que nous n'osons pas examiner à fond le sujet sur lequel nous sommes invités à méditer. C'est une sorte de lecture-*pensum* dans laquelle le GOÛT n'est pas de mise. Si peu que ce soit que nous suivions ce régime, cela suffit à donner libre cours à notre humeur grave et à calmer notre appétit de recherche et de contemplation solides. Le reste est vacance, distraction, jeu et fantaisie. Nous rejetons toute *règle*, car nous pensons qu'il est dommageable à nos distractions que de faire cas de la *vérité* ou de la *nature*. Sans celles-ci cependant, rien ne peut être vraiment agréable ou divertissant, moins encore instructif ou susceptible de nous améliorer. Une certaine indigestion d'un mauvais genre de lecture *sérieuse* fait que nous sommes tout contents de nous adonner au genre le plus *ridicule*. Plus notre exemple est éloigné de ce qui est moral ou profitable, plus de liberté et de satisfaction nous y trouvons. A quel point nos modèles sont *gothiques* ou *barbares*, quelles figures mal dessinées ou monstrueuses nous regardons ou quelles fausses proportions nous traçons ou voyons décrites dans l'histoire, le récit romanesque ou la fiction, nous ne nous en soucions pas. Et c'est ainsi que se perdent notre *œil* et notre *oreille*. Notre prédilection ou notre goût doit nécessairement devenir barbare si les coutumes barbares, les mœurs sauvages, les guerres indiennes et les merveilles de la *Terra Incognita* occupent nos heures de loisir et sont les principaux articles qui gamissent notre bibliothèque. Ces lectures-là sont de nos jours ce qu'étaient les récits de chevalerie au temps de nos aïeux. Je ne sais quelle foi nos vaillants ancêtres peuvent avoir accordée aux histoires de leurs géants, de leurs dragons et de SAINT GEORGES. Mais en ce qui concerne notre foi ainsi que notre goût pour cet autre type de lecture, je dois avouer que je ne puis les considérer sans étonnement.

Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury, *Soliloque ou conseil à un auteur* (1711),
trad. D.Lories, Paris, L'Herne, 1994, pp. 209-214.
Characteristics of men, manners, opinions, times, Traité III, vol. I, Olms,
Hildesheim, New-York, 1978, pp.151-364.

David Hume (1711-1776)
De la norme du goût (1757)

Il apparaît alors que, au milieu de la variété et du caprice du goût, il y a certains principes généraux d'approbation ou de blâme dont un œil attentif peut retrouver l'influence dans toutes les opérations de l'esprit. Certaines formes ou qualités particulières, de par la structure originale de la constitution interne de l'homme, sont calculées pour plaire et d'autres pour déplaire, et si elles manquent leur effet dans un cas particulier, cela vient d'une imperfection ou d'un défaut apparent dans l'organe. Un individu fiévreux n'affirmerait pas hautement que son palais est habilité à décider des saveurs ; il ne viendrait pas davantage à l'esprit de quiconque de prétendre, sous les atteintes de la jaunisse, rendre un jugement concernant les couleurs. Dans toute créature, il y a un état sain et un état déficient, et le premier seul peut être supposé nous offrir une vraie norme du goût et du sentiment. À supposer que, dans l'organisme en bonne santé, on constate une uniformité complète ou importante de sentiments parmi les hommes, nous pouvons en tirer une idée de la beauté parfaite ; de la même manière que c'est l'apparence des objets à la lumière du jour, et pour l'œil d'un homme en bonne santé, qu'on appelle leur couleur véritable et réelle, même si par ailleurs on reconnaît que la couleur n'est qu'un fantôme des sens.

Nombreux et fréquents sont les défauts des organes internes qui interdisent ou affaiblissent l'influence de ces principes généraux, dont dépend notre sentiment de la beauté ou de la laideur. Bien que certains objets, de par la structure de notre esprit, soient naturellement calculés pour nous donner du plaisir, on ne doit pas s'attendre à ce que le plaisir soit ressenti pareillement par tout individu. Des incidents et des situations particulières se créent qui, ou bien projettent une fausse lumière sur les objets, ou bien empêchent la véritable de transmettre à l'imagination la perception et le sentiment adéquats.

Une cause évidente de ce que beaucoup ne parviennent pas à ressentir le véritable sentiment de la beauté est le manque de cette *délicatesse* d'imagination qui est requise pour prendre conscience de ces émotions fines. À cette délicatesse, tous prétendent : chacun en parle et réduirait volontiers toute espèce de goût ou de sentiment à sa propre norme. Mais, comme notre intention dans cet essai est de mêler quelque lumière de l'entendement aux impressions du sentiment, il sera opportun de donner une définition plus précise de la délicatesse, que celle que nous avons tenté de présenter jusqu'ici. Et pour ne pas tirer notre philosophie d'une source trop profonde, nous aurons recours à une anecdote célèbre qu'on peut lire dans *Don Quichotte*.

« C'est avec une bonne raison, dit Sancho au sire-au-grand-nez, que je prétends avoir un jugement sur les vins : c'est là une qualité héréditaire dans notre famille. Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, supposé excellent parce que vieux et de bonne vinée. L'un d'eux le goûte, le juge, et après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n'était ce petit goût de cuir qu'il perçoit en lui. L'autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d'un goût de fer, qu'il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement. Mais qui rit à la fin ? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie en cuir. »

La grande ressemblance entre le goût de l'esprit et le goût physique nous apprendra aisément à tirer la leçon de cette histoire. Bien qu'il soit assuré que la beauté et la difformité, plus encore que le doux et l'amer, ne peuvent être des qualités inhérentes aux objets, mais sont entièrement le fait du sentiment interne ou externe, on doit reconnaître qu'il y a certaines qualités dans les objets qui sont adaptées par nature à produire ces sentiments particuliers. Maintenant, comme ces qualités peuvent exister à un faible degré, ou bien peuvent être

mélangées et confondues les unes avec les autres, il arrive souvent que le goût ne soit pas affecté par des traits aussi délicats, ou ne soit pas capable de distinguer toutes les saveurs particulières, dans le désordre où elles sont présentées. Là où les sens sont assez déliés pour que rien ne leur échappe, et en même temps assez aiguisés pour percevoir tout ingrédient introduit dans la composition : c'est là ce que nous appellerons délicatesse de goût, que nous employons ces termes selon leur sens littéral ou selon leur sens métaphorique. Ici donc les règles générales de la beauté sont d'usage, car elles sont tirées de modèles établis, et de l'observation de ce qui plaît ou déplaît, quand cela est présenté à titre particulier et à un degré élevé. Et, si ces mêmes qualités n'affectent pas les organes d'un homme d'un délice ou d'un inconfort sensibles lorsqu'elles se présentent dans une composition continue et à un plus petit degré, nous excluons cette personne de toutes prétentions à cette délicatesse. Énoncer ces règles générales, ou ces modèles avérés de composition, est comparable au fait de trouver la clé avec la lanterne de cuir, qui justifia le verdict des parents de Sancho, et confondit ces prétendus juges qui les avaient condamnés. Même si le tonneau n'avait jamais été vidé, le goût des premiers n'en était pas moins pareillement délicat, et celui des autres pareillement terne et languide, mais aurait été plus difficile de prouver la supériorité des premiers, à l'entière satisfaction de tous les spectateurs. De la même manière, même si les beautés de l'écriture n'avaient jamais été codifiées, ni réduites à des principes généraux, même si aucun modèle excellent n'avait jamais été reconnu, les différences de degré dans le goût des hommes n'en auraient pas moins subsisté, et le jugement d'un homme aurait tout de même été préférable à celui d'un autre. Seulement, il n'aurait pas été aussi aisé de réduire au silence le mauvais critique qui pourrait toujours proclamer hautement son sentiment personnel et refuser de se soumettre à son adversaire. Mais quand nous lui montrons un principe d'art avéré, quand nous illustrons ce principe par des exemples dont il reconnaît, de par son propre goût particulier, que l'opération se conforme à ce principe ; quand nous lui prouvons que le même principe peut être appliqué au cas présent, où il ne perçut ni ne sentit son influence, il doit conclure, tout bien considéré, que la faute réside en lui-même, et que lui-même manque de la délicatesse qui est requise pour le rendre sensible à toutes les beautés et fautes qui peuvent se trouver dans les compositions et les discours de toute espèce.

David Hume, *De la norme du goût [Standard of Taste]* (1757), dans *Essais esthétiques*, traduction Renée Bouveresse, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 132-135.

Denis Diderot (1713-1784)
Essais Salon de 1763
et *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*

Diderot

Challe

Mais dites-moi, Monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre ? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et vous mourrez sans vous en douter.

Voici un singulier original. Il a fait le voyage de Rome. Il y a vu une quantité de vieux et beaux tableaux qu'on estimait, et il s'est dit, Voilà donc comment il faut faire, pour être estimé aussi, et il a fait des tableaux qui ne sont pas beaux à la vérité, mais qui sont vieux.

Son *Hercule et le bûcher* et son *Milon de Croton* sont peints d'hier, mais jaunes, noirs, enfumés ; on les prendrait pour des morceaux du siècle passé.

Sa *Vénus endormie* est une masse de chair affaissée, et qui commence à se gâter.

Son *Esther aux pieds d'Assuérus* est un tableau plus froid, plus mal peint et plus insipide que celui de Restout qui l'est pourtant assez. La pauvre Esther se meurt, et le monarque la touche aussi de son sceptre. C'est l'histoire. Le moyen de s'en écarter ?

Ce Challe a rapporté d'Italie dans son portefeuille quelques centaines de vues dessinées d'après nature, où il y a de la grandeur et de la vérité. Monsieur Challe, continuez de nous donner vos vues, mais ne peignez plus.

Chardin

C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste. Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. (...)

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier. (...)

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand

vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous le pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleurs appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze, montant au Salon, et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court, et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui paiera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus ? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit, et parle à merveille de son art.

Ah, mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera, quand il voudra.

Denis Diderot, *Salon de 1763*,
textes établis et présentés par Jacques
Chaillet, Paris, Hermann, 1998, pp. 218-221.

Essais sur la peinture

Ce que tout le monde sait sur l'expression,
et quelque chose que tout le monde ne sait pas.

*Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt.*²¹

L'expression est en général l'Image du sentiment.

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée ; dans une même contrée chaque province ; dans une province chaque ville ; dans une ville chaque famille ; dans une famille, chaque individu ; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire ; et chacun des mouvements de son âme vient se

21. " Il y a des larmes pour l'infortune et les choses humaines touchent les cœurs " (*Enéide*, liv. I, v. 462).

peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

Sur son visage ! Que dis-je ? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe ; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa petite provision, et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. Remarquez-le bien, mon ami, interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise qui vous attire ou vous repousse.

Supposez l'Antinoüs devant vous : Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé, c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille ; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage ; nous aimons la réflexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure, et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont, relevez seulement un des coins de la bouche ; l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état, et relevez les sourcils ; le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts ; vous aurez une physionomie cynique, et vous craindrez pour votre fille si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières ; qu'elles couvrent la moitié de l'iris, et partagent la prunelle en deux ; et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entrouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût ? Est-ce moi à dix-huit ans ? Est-ce moi à cinquante ? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans : mon enfant, de l'image du vice, ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle ? Belle demande ! aurais-je répondu ; c'est celle-ci. Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C'est qu'à dix-huit ans, ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.

L'expression est faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera ; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde. Quelquefois aussi on la reçoit de la nature, et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté.

J'ai vu au fond du faubourg Saint Marceau où j'ai demeuré longtemps ²² des enfants charmants de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardents ; cette agréable petite bouche s'était contournée bizarrement ; ce col si rond était gonflé de muscles, ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté pour toute leur vie l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.

Si l'âme d'un homme ou la nature a donné à son visage l'expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus, et vous accueillerez celui qui vous les annonce. Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes.

Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression. Le sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres : quelle est la fonction qui aurait pu l'altérer ? Il a chassé, il a couru, il s'est battu contre l'animal féroce, il s'est exercé ; il s'est conservé, il a produit son semblable : les deux seules occupations naturelles. Il n'a rien qui sente l'effronterie ni la honte. Un air de fierté mêlé de férocité. Sa tête est droite et relevée. Son regard fixe. Il est le maître dans sa forêt. Plus je le considère, plus il me rappelle la solitude et la franchise de son domicile. S'il parle, son geste est impérieux, son propos énergique et court. Il est sans loi et sans préjugé. Son âme est prompte à s'irriter. Il est dans un état de guerre perpétuelle. Il est souple, il est agile ; cependant il est fort.

Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*,
Op. cit., pp. 39-41.

22. Il s'agit du faubourg Saint Marcel, à l'emplacement du boulevard actuel du même nom.

Immanuel Kant (1724-1804)
Critique de la faculté de juger (1790)

Première section : Analytique de la faculté de juger esthétique

§ 15 : Le jugement de goût est totalement indépendant du concept de la perfection

[...] Cela dit, le jugement de goût est un jugement esthétique, c'est-à-dire un jugement qui repose sur des principes subjectifs et dont le principe déterminant ne peut pas être un concept, ni non plus, par conséquent, le concept d'une fin déterminée. En ce sens, par la beauté, en tant que finalité subjective formelle, on ne pense en aucune façon une perfection de l'objet, comme finalité prétendument formelle, mais cependant objective ; et la différence qui s'établit entre les concepts du beau et du bien considérés comme s'ils ne se distinguaient que par la forme logique, l'un n'étant qu'un concept confus et l'autre un concept clair de la perfection, tandis que, pour le reste, ils seraient identiques quant à leur contenu et quant à leur origine, est une distinction dépourvue de toute portée ; car, s'il en allait ainsi, il n'y aurait entre eux aucune différence *spécifique* et un jugement de goût serait tout aussi bien un jugement de connaissance que le jugement par lequel on dit que quelque chose est bon : il en serait ici comme lorsque l'homme du peuple dit que la tromperie est injuste en fondant son jugement sur des principes confus, tandis que le philosophe, pour sa part, fonde le sien sur des principes clairs et distincts, mais reste qu'au fond l'un et l'autre s'appuient sur les mêmes principes rationnels. Mais, en fait, j'ai déjà indiqué qu'un jugement esthétique est unique en son espèce et ne fournit absolument aucune connaissance (même pas une connaissance confuse) de l'objet – laquelle connaissance de l'objet ne peut procéder que d'un jugement logique ; le jugement esthétique, au contraire, rapporte exclusivement au sujet la représentation par laquelle un objet est donné et il ne fait observer aucune propriété de l'objet, mais uniquement la forme finale présente dans la détermination des facultés représentatives qui s'occupent de cet objet. Ce jugement s'appelle même esthétique parce que le principe déterminant n'en est pas un concept, mais le sentiment (du sens interne) de cette harmonie dans le jeu des facultés de l'esprit, dans la mesure où une telle harmonie ne peut qu'être sentie. En revanche, si l'on voulait appeler esthétiques des concepts confus et le jugement objectif qui s'appuie sur eux, on aurait un entendement jugeant de façon sensible ou une sensibilité se représentant ses objets par des concepts, ce qui, dans les deux cas, est contradictoire. Le pouvoir des concepts, que ceux-ci soient confus ou clairs, est l'entendement ; et bien que l'entendement doive intervenir aussi dans le jugement de goût comme jugement esthétique (de même que dans tous les jugements), il n'y participe cependant pas comme pouvoir de connaître un objet, mais comme pouvoir déterminant le jugement et sa représentation (sans concept), d'après la relation de cette représentation avec le sujet et son sentiment interne, et cela dans la mesure où ce jugement est possible d'après une règle universelle.

§ 33 : Seconde caractéristique du jugement de goût

Le jugement de goût n'est absolument pas déterminable par des arguments démonstratifs, exactement comme s'il était seulement subjectif.

Premièrement, quand quelqu'un ne trouve pas beau un édifice, un paysage, un poème, il ne se laisse pas imposer intérieurement l'assentiment par cent voix, qui toutes les célèbrent hautement. Il peut certes faire comme si cela lui plaisait à lui aussi, afin de ne pas être considéré comme dépourvu de goût ; il peut même commencer à douter d'avoir assez formé son goût par la connaissance d'une quantité suffisante d'objets de ce genre (de même

que quelqu'un qui croit reconnaître au loin une forêt dans ce que tous les autres aperçoivent comme une ville doute du jugement de sa propre vue). Mais, en tout cas, il voit clairement que l'assentiment des autres ne constitue absolument pas une preuve valide pour l'appréciation de la beauté ; et que d'autres peuvent bien voir et observer pour lui, et que ce que beaucoup ont vu d'une même façon peut assurément, pour lui qui croit avoir vu la même chose autrement, constituer un argument démonstratif suffisant pour construire un jugement théorique et par conséquent logique, mais que jamais ce qui a plu à d'autres ne saurait servir de fondement à un jugement esthétique. Le jugement des autres, quand il ne va pas dans le sens du nôtre, peut sans doute à bon droit nous faire douter de celui que nous portons, mais jamais il ne saurait nous convaincre de son illégitimité. Ainsi n'y a-t-il aucun argument démonstratif empirique permettant d'imposer à quelqu'un le jugement de goût.

Deuxièmement, une preuve a priori s'énonçant selon des règles établies peut encore moins déterminer le jugement sur la beauté. Si quelqu'un me lit son poème ou m'amène à un spectacle qui, en fin de compte, ne va pas convenir à mon goût, il pourra bien citer Batteux⁸⁴ ou Lessing, voire des critiques du goût encore plus anciens et encore plus célèbres, et toutes les règles établies par eux, pour prouver que son poème est beau ; il se peut même que certains passages qui justement me déplaisent s'accordent de manière parfaite avec des règles de la beauté (telles qu'elles ont été fournies par ces auteurs et sont universellement reconnues) : je me bouche les oreilles, je ne puis entendre ni raisons ni raisonnements, et je préférerais considérer que ces règles des critiques sont fausses, ou du moins que ce n'est pas ici le lieu de leur application, plutôt que de devoir laisser déterminer mon jugement par des arguments démonstratifs a priori (285), puisqu'il doit s'agir d'un jugement du goût et non pas d'un jugement de l'entendement ou de la raison.

Il semble que ce soit là l'une des principales raisons pour lesquelles on a désigné ce pouvoir d'appréciation esthétique précisément par le nom de goût. Car quelqu'un peut bien m'énumérer tous les ingrédients d'un mets et me faire observer que chacun d'eux m'est agréable par ailleurs, et il peut bien par-dessus le marché vanter à bon droit le caractère sain de ce plat ; je reste sourd à toutes ces raisons, je goûte le mets avec ma langue et mon palais et c'est en fonction de cela (et non pas d'après des principes universels) que je prononce mon jugement.

En effet, le jugement de goût est prononcé absolument toujours comme un jugement singulier à propos de l'objet. L'entendement peut, par comparaison de l'objet, du point de vue de la satisfaction, avec le jugement d'autrui, produire un jugement universel, par exemple : toutes les tulipes sont belles ; toutefois, ce n'est pas dès lors un jugement de goût, mais c'est un jugement logique qui, somme toute, fait de la relation d'un objet au goût le prédicat des choses d'un certain genre ; seul le jugement par lequel je trouve belle une tulipe singulière donnée, c'est-à-dire par lequel je trouve que la satisfaction que j'y prends possède une validité universelle, est le jugement de goût. D'un tel jugement, la caractéristique consiste en ceci que, bien que possédant une validité simplement subjective, il affirme cependant sa prétention vis-à-vis de tous les sujets, comme cela ne pourrait être le cas que s'il était un jugement objectif reposant sur des principes de connaissance et susceptible de s'imposer par une preuve.

§ 40 : Du goût comme une sorte de *sensus communis*

[...] Sous l'expression de *sensus communis*, il faut entendre l'Idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire un pouvoir de juger qui, dans sa réflexion, tient compte en pensée (a priori) du mode de représentation de tout autre, pour en quelque sorte comparer son jugement à la raison humaine tout entière et se défaire ainsi de l'illusion qui, procédant de

conditions subjectives particulières aisément susceptibles d'être tenues pour objectives, exercerait une influence néfaste sur le jugement. C'est là ce qui s'accomplit quand on compare son jugement moins aux jugements réels des autres qu'à leurs jugements simplement possibles et que l'on se met à la place de tout autre en faisant simplement abstraction des limitations qui s'attachent de façon contingente à notre appréciation – ce qui, à son tour, se produit quand on écarte autant que possible ce qui, dans l'état représentatif, est matière, c'est-à-dire sensation, et quand on prête exclusivement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif. Or, cette opération de la réflexion semble peut-être bien trop technique pour que l'on puisse l'attribuer à ce pouvoir que l'on nomme le sens *commun* ; seulement, elle ne prend cette apparence que lorsqu'on l'exprime dans des formules abstraites ; en soi, il n'est rien de plus naturel que de faire abstraction de l'attrait et de l'émotion quand on recherche un jugement qui doit servir de règle universelle.

Deuxième section : Dialectique de la faculté de juger esthétique

§ 56 : Présentation de l'antinomie du goût

Le premier lieu commun du goût est contenu dans la proposition à l'aide de laquelle chaque personne dépourvue de goût pense se prémunir contre tout reproche : *chacun possède son propre goût*. Cela équivaut à dire que le principe de détermination de ce jugement est simplement subjectif (plaisir ou douleur), et que le jugement n'a nul droit à l'assentiment nécessaire d'autrui.

Le second lieu commun du goût, qui est lui aussi utilisé même par ceux qui accordent au jugement de goût le droit de prononcer des sentences susceptibles de valoir pour tous, est celui-ci : *du goût, on ne peut disputer*. Ce qui veut dire : le principe de détermination d'un jugement de goût peut certes être aussi objectif, mais il ne se peut ramener à des concepts déterminés ; par conséquent, sur le jugement lui-même, rien ne peut être *décidé* par des preuves, bien que l'on puisse parfaitement et légitimement en *discuter*. Car *discuter* et *disputer* sont assurément identiques en ceci qu'il y est recherché, par résistance réciproque aux jugements, à produire entre ceux-ci l'accord, mais ils sont différents en ce que, si l'on dispute, on préfère produire cet accord d'après des concepts déterminés intervenant comme raisons démonstratives et qu'on admet par conséquent des *concepts objectifs* comme fondements du jugement. En revanche, dans les cas où cela est considéré comme infaisable, on juge tout autant qu'il est impossible de disputer.

On voit facilement qu'entre ces deux lieux communs manque une proposition qui, certes, n'est pas au nombre des proverbes en usage, mais fait cependant partie du sens commun – savoir : *du goût, on peut discuter* (bien que l'on ne puisse en disputer). Or, cette proposition contient le contraire de la première qui a été énoncée. Car, là où il doit être permis de discuter, il faut qu'on ait l'espoir de parvenir à un accord ; en conséquence, on doit pouvoir compter sur des fondements du jugement qui ne possèdent pas seulement une validité personnelle, et donc ne sont pas simplement subjectifs – ce à quoi s'oppose alors, directement, ce principe selon lequel *chacun possède son propre goût*.

Il se manifeste donc, du point de vue du principe du goût, l'antinomie suivante :

1. *Thèse*. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts ; car, sinon, il serait possible d'en disputer (de décider par des preuves).

2. *Antithèse*. Le jugement de goût se fonde sur des concepts ; car, sinon, il ne serait même pas possible, malgré la diversité qu'il présente, d'en jamais discuter (de prétendre à l'assentiment nécessaire d'autrui à ce jugement).

§ 57 : Solution de l'antinomie du goût

Il n'y a pas d'autre possibilité, pour résoudre le conflit entre ces principes qui sont au soubassement de chaque jugement de goût (lesquels principes ne sont autres que les deux caractéristiques du jugement de goût exposées plus haut dans l'Analytique), que de montrer que le concept auquel on rapporte l'objet dans ce genre de jugement n'est pas pris selon le même sens dans les deux maximes de la faculté de juger esthétique : ce double sens ou ce double point de vue de l'appréciation est nécessaire à notre faculté de juger transcendante, mais l'apparence qui engendre la confusion de l'un avec l'autre est, en tant qu'illusion naturelle, elle aussi inévitable.

Il faut que le jugement de goût se rapporte à quelque concept ; car, sinon, il ne pourrait absolument pas prétendre à une validité nécessaire pour chacun. Mais il ne peut précisément pas être démontrable *à partir* d'un concept, pour cette raison qu'un concept peut être soit déterminable, soit, tout aussi bien, indéterminé en soi et en même temps indéterminable. De la première sorte est le concept d'entendement, qui est déterminable par des prédicats de l'intuition sensible qui peut lui correspondre ; mais de la seconde sorte est le concept du suprasensible comme concept transcendantal de raison qui se trouve au fondement de toute intuition et qui ne peut donc être davantage déterminé dans le registre théorique.

Or, le jugement de goût porte sur des objets des sens, mais non pas pour en déterminer un *concept* à destination de l'entendement ; car ce n'est pas un jugement de connaissance. Il constitue donc, en tant que représentation intuitive singulière rapportée au sentiment de plaisir, simplement un jugement personnel, et comme tel il serait donc limité, quant à sa validité, au seul individu qui prononce le jugement : l'objet est *pour moi* un objet de satisfaction, tandis que, pour d'autres, il peut en aller autrement – à chacun son goût.

Cependant, dans le jugement de goût, un élargissement de la représentation de l'objet (en même temps aussi du sujet) est sans nul doute contenu, sur quoi nous fondons une extension de cette sorte de jugements comme nécessaires pour chacun : en conséquence, il doit nécessairement y avoir un concept (340) au fondement de ces jugements ; mais il doit s'agir d'un concept qui ne se peut aucunement déterminer par une intuition, un concept par lequel on ne peut rien connaître, et qui par conséquent ne peut fournir aucune *preuve* pour le jugement de goût. Or, c'est à un tel concept que correspond le simple concept rationnel pur du suprasensible qui est au fondement de l'objet (et également du sujet qui juge) comme objet des sens, par conséquent en tant que phénomène. Car, si l'on n'admettait pas un tel point de vue, il serait impossible de sauver la prétention du jugement de goût à une validité universelle ; si le concept sur lequel il se fonde n'était qu'un concept simplement confus de l'entendement, comme par exemple celui de perfection, auquel on pourrait faire correspondre l'intuition sensible du beau, il serait possible, du moins en soi, de fonder le jugement de goût sur des preuves – ce qui contredit la thèse.

Or, toute contradiction disparaît si je dis que le jugement de goût se fonde sur un concept (celui d'un fondement en général de la finalité subjective de la nature pour la faculté de juger) à partir duquel toutefois rien, en ce qui concerne l'objet, ne peut être connu ni prouvé, parce qu'il est en soi indéterminable et impropre à la connaissance ; cependant, le jugement reçoit de ce concept en même temps de la validité pour tous (même si, chez chacun, c'est un jugement singulier, accompagnant immédiatement l'intuition), parce que son principe déterminant se trouve peut-être dans le concept de ce qui peut être considéré comme le substrat suprasensible de l'humanité.

Seule importe, pour la résolution d'une antinomie, la possibilité que deux propositions se contredisant en apparence ne se contredisent pas en fait, mais puissent coexister, quand bien même l'explication de la possibilité de leur concept dépasse notre pouvoir de connaître. Que cette apparence soit en outre naturelle et inévitable pour la raison humaine, de même que ce qui fait qu'elle est et reste inévitable, bien qu'après la résolution de la contradiction apparente elle cesse de tromper, cela se peut aussi, par là, rendre compréhensible.

Le concept sur lequel la validité universelle d'un jugement doit se fonder, nous le prenons en effet selon une même signification dans les deux jugements qui se contredisent, et pourtant nous en énonçons deux prédicats opposés. Dans la thèse, il faudrait dire les choses ainsi : le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts *déterminés* ; et dans l'antithèse : le jugement de goût se fonde pourtant sur un concept, bien qu'il s'agisse certes d'un concept *indéterminé* (à savoir celui du substrat suprasensible des phénomènes) – et dès lors il n'y aurait entre thèse et antithèse nulle contradiction.

Nous ne pouvons faire davantage que lever cette contradiction entre les prétentions antithétiques du goût. Donner un principe du goût qui soit déterminé et objectif, d'après lequel les jugements de celui-ci pourraient être guidés, examinés et prouvés, est absolument impossible ; car il ne s'agirait plus dès lors d'un jugement de goût. Le principe subjectif, à savoir l'Idée du suprasensible en nous, peut seulement être indiqué comme l'unique clé permettant de résoudre l'énigme de ce pouvoir dont les sources nous restent cachées à nous-mêmes, mais rien ne peut le rendre plus compréhensible.

Au fondement de l'antinomie ici construite et aplanie se trouve le concept exact du goût, à savoir celui d'une faculté de juger esthétique simplement réfléchissante ; et les deux principes qui se contredisent en apparence ont été réconciliés dans la mesure où *les deux peuvent être vrais*, ce qui suffit. Si l'on admettait en revanche pour principe déterminant du goût (à cause de la singularité de la sensation qui est au fondement du jugement de goût), comme c'est le cas chez certains, l'*agrément*, ou, comme d'autres le souhaitent (à cause de sa validité universelle), le principe de la *perfection*, et si l'on voulait établir d'après ces hypothèses la définition du goût, il en naîtrait une antinomie qui ne pourrait être absolument aplanie qu'à condition de montrer que *ces deux propositions* antithétiques (mais non pas simplement de façon contradictoire) sont *fausses* – ce qui prouverait dès lors que le concept sur lequel chacune est fondée se contredit lui-même. On voit ainsi que la solution de l'antinomie de la faculté de juger esthétique emprunte une démarche semblable à celle que le Critique adopte dans la résolution des antinomies de la raison pure théorique ; et qu'ici aussi, comme dans la *Critique de la raison pratique*, les antinomies nous forcent, contre notre gré, à regarder au-delà du sensible et à chercher dans le suprasensible le point de convergence de tous nos pouvoirs a priori – dans la mesure où il ne reste pas d'autre issue pour mettre la raison en accord avec elle-même.

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790),
traduction Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion.

Friedrich Schlegel (1772-1829)
L'Essence de la critique (1797)

Friedrich Schlegel
L'Essence de la critique

.../... Quelques mots encore, pour conclure cette introduction en signalant au moins comment il faudrait déterminer le concept de la critique de façon plus précise et plus scientifique que n'a pu le faire jusqu'ici ce développement historique. Il faut se représenter la critique comme un intermédiaire entre l'histoire et la philosophie, reliant les deux, et dans lequel les deux doivent être réunis pour former une troisième et nouvelle instance. Elle ne peut s'épanouir sans esprit philosophique : chacun l'accorde; et pas non plus sans savoir historique. L'examen et la décantation philosophique de l'histoire et de la tradition sont incontestablement de la critique : mais tout aussi incontestablement, chaque vision historique de la philosophie. Il va de soi qu'il ne peut s'agir ici des compilations d'opinions et de systèmes que l'on nomme histoires de la philosophie. Une histoire de la philosophie telle que celle dont nous parlons ne pourrait avoir pour objet qu'un système, qu'un philosophe. Car ce n'est pas chose facile que de saisir correctement la naissance d'un seul système de pensée, et l'histoire de la formation d'un seul esprit, mais cela mérite bien sa peine lorsqu'il s'agit d'un esprit original. Rien n'est plus difficile que d'être capable de reconstruire, percevoir et caractériser la pensée d'un autre jusque dans la plus fine propriété de son tout. C'est dans la philosophie que jusqu'à présent la chose est de loin la plus difficile, que cela tienne à ce que sa présentation est jusqu'ici moins accomplie que celle des poètes, ou que cela ait sa raison dans l'essence même du genre. On ne peut pourtant dire que l'on comprend une œuvre, un esprit, qu'à partir du moment où on peut en reconstruire la démarche et la structure. Et cette compréhension fondamentale, qui se nomme, si on l'exprime en termes précis, caractériser, constitue la tâche propre et l'essence intime de la critique. Que l'on veuille rassembler en un concept les résultats bruts d'une masse historique, ou que l'on veuille déterminer un concept non seulement dans sa différence, mais en le construisant selon son devenir, depuis son origine jusqu'à son ultime accomplissement, en fournissant avec le concept l'histoire interne du concept : dans les deux cas il s'agit d'une caractéristique, qui fait la mission suprême de la critique et le mariage le plus intime de l'histoire et de la philosophie.

Friedrich Schlegel, *L'essence de la critique*,
trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy,
in *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp.415-416.

Baudelaire

Salon de 1846

À QUOI BON LA CRITIQUE ?

À quoi bon? – Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre.

L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, – ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie.

Et pourtant que d'artistes de ce temps-ci doivent à elle seule leur pauvre renommée ! C'est peut-être là le vrai reproche à lui faire.

Vous avez vu un Gavarni représentant un peintre courbé sur sa toile ; derrière lui un monsieur, grave, sec, roide et cravaté de blanc, tenant à la main son dernier feuillet. “ Si l'art est noble, la critique est sainte. ” – “ Qui dit cela ? ” – “ La critique ! ” Si l'artiste joue si facilement le beau rôle, c'est que le critique est sans doute un critique comme il y en a tant.

En fait de moyens et procédés – des ouvrages eux-mêmes ²³, le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici.

Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat. Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières. Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau.

Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu : commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée

23. Je sais bien que la critique actuelle a d'autres prétentions ; c'est ainsi qu'elle recommandera toujours le dessin aux coloristes et la couleur aux dessinateurs. C'est d'un goût très-raisonnable et très-sublime !

par tous les moyens que lui fournit son métier ^{24*}. Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux, et, – comme nous sommes las des imitateurs, et surtout des éclectiques, – doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament. C'est ce que je démontrerai dans un des derniers chapitres.

Désormais muni d'un critérium certain, critérium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion ; car pour être critique on n'en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles.

Stendhal a dit quelque part ²⁵ : “ La peinture n'est que de la morale construite ! ” – Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, – la critique touche à chaque instant à la métaphysique.

Chaque siècle, chaque peuple ayant possédé l'expression de sa beauté et de sa morale, – si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté, – le grand artiste sera donc, – pour le critique raisonnable et passionné, – celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, – le plus de romantisme possible.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*,
in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade,
Paris, Gallimard, 1964, pp. 876-878.

24 *. A propos de l'individualisme bien entendu, voir dans le *Salon de 1845* l'article sur William Haussoullier. Malgré tous les reproches qui m'ont été faits à ce sujet, je persiste dans mon sentiment ; mais il faut comprendre l'article.

25. Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*. (Note de l'éditeur.)

Baudelaire

Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris

Comment Wagner ne comprendrait-il pas admirablement le caractère sacré, divin du mythe, lui qui est à la fois poète et critique ? J'ai entendu beaucoup de personnes tirer de l'étendue même de ses facultés et de sa haute intelligence critique une raison de défiance relativement à son génie musical, et je crois que l'occasion est ici propice pour réfuter une erreur très commune, dont la principale racine est peut-être le plus laid des sentiments humains, l'envie. " Un homme qui raisonne tant de son art ne peut pas produire naturellement de belles œuvres, " disent quelques-uns qui dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale. D'autres veulent considérer Wagner comme un théoricien qui n'aurait produit des opéras que pour vérifier *a posteriori* la valeur de ses propres théories. Non seulement ceci est parfaitement faux, puisque le maître a commencé tout jeune, comme on le sait, par produire des essais poétiques et musicaux d'une nature variée, et qu'il n'est arrivé que progressivement à se faire un idéal de drame lyrique, mais c'est même une chose absolument impossible. Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir écrit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soupçon que sa musique n'est pas un produit naturel, spontané, devraient nier également que Vinci, Hogarth, Reynolds, aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont déduit et analysé les principes de leur art. Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix ? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques. La poésie a existé, s'est affirmée la première, et elle a engendré l'étude des règles. Telle est l'histoire incontestée du travail humain. Or, comme chacun est le diminutif de tout le monde, comme l'histoire d'un cerveau individuel représente en petit l'histoire du cerveau universel, il serait juste et naturel de supposer (à défaut des preuves qui existent) que l'élaboration des pensées de Wagner a été analogue au travail de l'humanité.

Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris »,
In *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1961,
pp.1221-1222.

Émile Zola (1840-1902)

Zola

Mes haines, causeries littéraires et artistiques

Je hais les sots qui font les dédaigneux, les impuissants qui crient que notre art et notre littérature meurent de leur belle mort. Ce sont les cerveaux les plus vides, les cœurs les plus secs, les gens enterrés dans le passé, qui feuilletent avec mépris les œuvres vivantes et tout enfiévrées de notre âge, et les déclarent nulles et étroites. Moi, je vois autrement. Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération. Il me semble que l'artiste ne peut souhaiter un autre milieu, une autre époque. Il n'y a plus de maîtres, plus d'écoles. Nous sommes en pleine anarchie, et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L'heure est haletante, pleine d'anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il y a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d'être ce dictateur, ce tyran de demain. Puis, quel horizon large ! Comme nous sentons tressaillir en nous les vérités de l'avenir ! Si nous balbutions, c'est que nous avons trop de choses à dire. Nous sommes au seuil d'un siècle de science et de réalité, et nous chancelons, par instants, comme des hommes ivres, devant la grande lueur qui se lève en face de nous. Mais nous travaillons, nous préparons la besogne de nos fils, nous en sommes à l'heure de la démolition, lorsqu'une poussière de plâtre emplit l'air et que les décombres tombent avec fracas. Demain l'édifice sera reconstruit. Nous aurons eu les joies cuisantes, l'angoisse douce et amère de l'enfantement ; nous aurons eu les œuvres passionnées, les cris libres de la vérité, tous les vices et toutes les vertus des grands siècles à leur berceau. Que les aveugles nient nos efforts, qu'ils voient dans nos luttes les convulsions de l'agonie, lorsque ces luttes sont les premiers bégalements de la naissance. Ce sont des aveugles.

Je les hais.

Je hais les cuistres qui nous régendent, les pédants et les ennuyeux qui refusent la vie. Je suis pour les libres manifestations du génie humain. Je crois à une suite continue d'expressions humaines, à une galerie sans fin de tableaux vivants, et je regrette de ne pouvoir vivre toujours pour assister à l'éternelle comédie aux mille actes divers. Je ne suis qu'un curieux. Les sots qui n'osent regarder en avant regardent en arrière. Ils font le présent des règles du passé, et ils veulent que l'avenir, les œuvres et les hommes, prennent modèle sur les temps écoulés. Les jours naîtront à leur gré, et chacun d'eux amènera une nouvelle idée, un nouvel art, une nouvelle littérature. Autant de sociétés, autant d'œuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement. Mais les impuissants ne veulent pas agrandir le cadre ; ils ont dressé la liste des œuvres déjà produites, et ont ainsi obtenu une vérité relative dont ils font une vérité absolue. Ne créez pas, imitez. Et voilà pourquoi je hais les gens bêtement graves et les gens bêtement gais, les artistes et les critiques qui veulent sottement faire de la vérité d'hier la vérité d'aujourd'hui. Ils ne comprennent pas que nous marchons et que les paysages changent. Je les hais. Et maintenant vous savez quelles sont mes amours, mes belles amours de jeunesse.

Paris, 1866.

Zola, « Mes haines, causeries littéraires et artistiques »,
Ecrits sur l'art, Paris Tel/Gallimard, 1991.

Roland Barthes (1915-1980)
Critique et vérité (1966)

Barthes
Critique et vérité

Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre « traduire » l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est « engendrer » un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre. S'il lit « la fille de Minos et de Pasiphaé », son rôle n'est pas d'établir qu'il s'agit de Phèdre (les philologues le feront très bien), mais de concevoir un réseau de sens tel qu'y prennent place, selon certaines exigences logiques sur lesquelles on reviendra à l'instant, le thème chthonien et le thème solaire. Le critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (ce n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part que l'anamorphose elle-même est une transformation *surveillée* soumises à des contraintes optiques : de ce qu'elle réfléchit, elle doit tout transformer ; ne transformer que suivant certaines lois ; transformer toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique. Le critique ne peut dire « *n'importe quoi* »²⁸. Ce qui contrôle son propos n'est pourtant pas la peur morale de « délirer » ; d'abord parce qu'il laisse à d'autres le soin indigne de trancher péremptoirement entre la raison et la déraison, au siècle même où leur partage est remis en cause²⁹ ; ensuite parce que le droit à « délirer » a été conquis par la littérature depuis Lautréamont au moins et que la critique pourrait fort bien entrer en délire selon des motifs poétiques, pour peu qu'elle le déclarât ; enfin parce que les délires d'aujourd'hui sont parfois les vérités de demain : Taine n'aurait-il point paru « délirant » à Boileau, Georges Blin à Brunetière ? Non, si le critique est tenu à dire quelque chose (et non n'importe quoi), c'est qu'il accorde à la parole (celle de l'auteur et la sienne) une fonction signifiante et que par conséquent l'anamorphose qu'il imprime à l'œuvre (et à laquelle personne au monde n'a le pouvoir de se soustraire) est guidée par les contraintes formelles du sens : on ne fait pas du sens n'importe comment (si vous en doutez, essayez) : la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit. La première contrainte est de considérer que dans l'œuvre tout est signifiant : une grammaire n'est pas bien décrite si *toutes* les phrases ne peuvent s'y expliquer ; un système de sens est inaccompli, si toutes les paroles ne peuvent s'y ranger à une place intelligible : qu'un seul trait soit de trop et la description n'est pas bonne. Cette règle d'exhaustivité, que les linguistes connaissent bien, est d'une autre portée que l'espèce de contrôle statistique dont on semble vouloir faire une obligation au critique³⁰. Une opinion obstinée, venue

28. Accusation portée contre la nouvelle critique par R. Picard (*op. cit.*, p. 66). (N. d. A.)

29. Faut-il rappeler que la folie a une histoire – et que cette histoire n'est pas finie ? (Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961). (N. d. A.)

30. R. Picard, *op. cit.*, p. 64. (N. d. A.)

une fois de plus d'un prétendu modèle des sciences physiques, lui souffle qu'il ne peut retenir dans l'œuvre que des éléments fréquents, répétés, faute de quoi il se rend coupable de « généralisations abusives » et d'« extrapolations aberrantes » ; vous ne pouvez, lui dit-on, traiter comme « générales » des situations que l'on trouve seulement dans deux ou trois tragédies de Racine. Il faut rappeler une fois de plus ³¹ que, structurellement, le sens ne naît point par répétition mais par différence, en sorte qu'un terme rare, dès lors qu'il est saisi dans un système d'exclusions et de relations, signifie tout autant qu'un terme fréquent : en français le mot *baobab* n'a ni plus ni moins de sens que le mot *ami*. Le décompte des unités signifiantes a son intérêt et une partie de la linguistique s'en occupe ; mais il éclaire l'*information*, non la signification. Du point de vue critique, il ne peut conduire qu'à une impasse ; car à partir du moment où l'on définit l'intérêt d'une notation, ou si l'on veut, le degré de persuasion d'un trait, par le nombre de ses occurrences, il faut décider méthodiquement de ce nombre : à partir de combien de tragédies aurais-je le droit de « généraliser » une situation racinienne ? Cinq, six, dix ? Dois-je dépasser la « moyenne » pour que le trait soit notable et que le sens surgisse ? Que ferai-je des termes rares ? M'en débarrasser sous le nom pudique d'« exceptions », d'« écarts » ? Autant d'absurdités, que la sémantique permet précisément d'éviter. Car « généraliser » n'y désigne pas une opération quantitative (induire du nombre de ses occurrences la vérité d'un trait) mais qualitative (insérer tout terme, même rare, dans un ensemble général de relations). Certes, à elle seule, une image ne fait pas l'imaginaire ³², mais l'imaginaire ne peut se décrire sans cette image-ci, si fragile ou solitaire qu'elle soit, sans le ceci, indestructible, de cette image. Les « généralisations » du langage critique ont trait à l'étendue des rapports dont fait partie une notation, non point au nombre des occurrences matérielles de cette notation : un terme peut n'être formulé qu'une seule fois dans toute l'œuvre, et cependant, par l'effet d'un certain nombre de transformations, qui définissent précisément le fait structural, y être présent « partout » et « toujours ³³ ».

Roland Barthes, *Critique et vérité*,
Paris, Le Seuil, 1966, pp. 64-67.

31. Cf. Roland Barthes, "A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss : Sociologie et Socio-logique" (*Informations sur les Sciences sociales*, Unesco, déc. 1962, I, 4, p. 116).

32. R. Picard, *op. cit.*, p. 43.

33. *Ibid.*, p. 19.

Carla Lonzi (1931-1982)
Autoportrait (1969)

Introduction

Ces dernières années, j'ai senti croître ma perplexité devant le rôle du critique chez qui je percevais une tendance à ériger en système l'extranéité au fait artistique et à exercer, en même temps, un pouvoir discriminant sur les artistes. Même si la technique de l'enregistrement ne suffit pas, en elle-même, à transformer le critique – raison pour laquelle de nombreux entretiens ne sont rien d'autre que des jugements sous forme de dialogue –, il me semble que l'on peut tirer de ces dialogues une constatation : l'acte critique complet et véritable est celui qui fait partie de la création artistique. Celui qui est étranger à la création ne peut avoir un rôle critique socialement déterminant que dans la mesure où il fait partie d'une majorité qui, elle aussi étrangère à l'art, se sert de ce *trait d'union* [en français dans le texte] pour trouver, d'une certaine façon, un point de contact. C'est ainsi que se constitue un faux modèle d'approche de l'œuvre d'art, à savoir un modèle culturel. Le critique est celui qui a accepté de mesurer la création à l'aune de la culture, en accordant à cette dernière la prérogative d'accepter ou de refuser l'œuvre d'art et de décider de sa signification. Notre société a accouché d'une absurdité quand elle a rendu institutionnel le moment critique, en le distinguant du moment créatif et en lui attribuant le pouvoir culturel et pratique sur l'art et les artistes. Si elle a agi de la sorte, c'est qu'elle ne s'est pas rendu compte que l'artiste, en raison précisément de sa nature créative, est naturellement critique, implicitement critique, et cela, bien sûr, à travers des schémas mentaux, culturels, didactiques et professionnels différents de ceux du critique. Et pourtant, il est critique non seulement au niveau de la création, mais également au niveau de la réflexion, bien qu'il ne se sente en rien amené à rendre socialement efficace cette capacité. La familiarité avec les artistes, le fait de parler avec eux, de les écouter, font prendre conscience de ce fait : il n'y a pas de critique qui, sur le sujet proprement dit du travail, puisse intéresser l'artiste. Naturellement, le critique intéressera l'artiste, et il l'intéressera même au plus haut point, quand il s'agira de sa situation, situation analogue à celle de toute personne qui fait une expérience artistique.

Que l'on pense à Vasari : un peintre académique, officiel, qui ne peut être comparé à aucun des peintres dont il a écrit la vie. C'est peut-être précisément pour cela qu'il a trouvé l'énergie de se mettre à écrire. Mais, franchement, est-il possible qu'il ait dit sur les artistes quelque chose qui n'était pas déjà pour eux évident, du moins dans leur travail ? Et quel immense écran de culture, de schémas, de lieux communs et de goût du moment n'a-t-il pas interposé entre eux et le public ? S'il avait été possible d'enregistrer les propos tenus par ces artistes dans leur vie quotidienne, serait-il nécessaire de lire les *Vies* de Vasari pour trouver un contact avec eux ? Je ne crois pas : plutôt, éventuellement, pour trouver un contact avec l'homme Vasari, avec le témoin du XVI^e siècle Vasari, avec l'écrivain Vasari et sa vision personnelle des choses. Les artistes vivent dans la mesure où les autres les font vivre, c'est vrai : mais, si Vasari était justifié à son époque, trois siècles plus tard, Fénéon l'était déjà beaucoup moins, et les critiques contemporains constituent un total anachronisme, car il ne s'agit plus, dans leur cas, de faire vivre mais de rendre stérile.

Sans peut-être en être conscient, le critique fait le jeu d'une société qui tend à considérer l'art comme un accessoire, un problème secondaire, un danger à transformer en distraction, une inconnue à transformer en mythe, de toute façon une activité à maîtriser. Et comment maîtriser ? Justement, à travers l'exercice de la critique, qui repose sur une fausse dissociation : création-critique.

Ce livre n'entend pas fétichiser la personne de l'artiste mais ramener ce dernier à un autre rapport avec la société. La question qui se pose alors est de savoir comment il est possible, si le critique disparaissait, de distinguer le vrai du faux artiste. Mais il faut se demander d'abord pourquoi cette distinction est considérée comme essentielle par la société. D'où vient le besoin d'une garantie ? Ne reconnaît-on pas le saint à l'odeur de sainteté qui émane de lui ? Est-il possible d'imaginer un critique de la sainteté ? Malgré l'intermédiaire des Églises, il ne fait pas partie des besoins de ce monde de compter les élus de Dieu. La conviction de l'homme religieux est que le phénomène existe, même s'il n'est pas reconnu, et que ce n'est pas là un élément indifférent de sa valeur. C'est pourquoi, fondamentalement, personne ne renonce à être saint : indépendamment des religions, la religiosité fait partie de la structure de l'humanité.

L'attitude esthétique, l'art, font eux aussi partie de la structure de l'humanité, mais cette conviction n'entre pas dans le patrimoine de ceux qui s'occupent d'art : c'est un patrimoine réservé aux artistes. À la différence des Églises, les Institutions culturelles se sont constituées sur le besoin d'offrir la cotation spirituelle d'un monde du salut duquel il ne leur appartient pas de se soucier. Voilà pourquoi l'art, comme toute autre expression humaine, ne devient lui aussi accessible que comme objet d'évaluation. À travers les Institutions culturelles, l'art n'apparaît pas comme une responsabilité de réalisation humaine : aux « autres » est réservée la tâche de consommer l'art, de s'identifier comme public. Dans ce cadre, la profession de critique manifeste toute sa fonctionnalité par rapport à un Système. Mais pourquoi ne pas se demander si cette façon de faire consommer l'art est compatible avec le sens de l'art, avec sa vraie raison d'être ? Pourquoi se contenter du rôle d'extranéité quand bien même ce rôle est élevé au rang de condition même du jugement ?

Si j'ai rassemblé ces propos dans un livre, ce n'est pas pour démontrer ce que je viens de dire mais pour m'initier à une activité et à une humanité vers lesquelles je me suis sentie attirée au moment même où je trouvais ridicule la prétention que m'avait confiée l'Université d'être le critique d'une humanité et d'une activité qui ne m'appartenaient pas. Chercher à leur appartenir puis voir s'écrouler le rôle du critique n'ont été qu'une seule et même chose. Que reste-t-il maintenant que j'ai perdu ce rôle à l'intérieur de l'art ? Suis-je devenue une artiste ? Je peux répondre : je ne suis plus une étrangère. Si l'art n'est pas dans mes ressources comme création, il l'est comme créativité, comme conscience de l'art dans sa disposition au bien.

Carla Lonzi, *Autoportrait* (1969), édition dirigée par Giovanna Zapperi, traduction Marie-Ange Maire-Vigueur, Maison Rouge-JRP Ringier, Paris-Zurich, 2012, p. 39-42.

GERARD GENETTE

L'œuvre de l'art II.
La relation esthétique
Seuil, 1997, p. 71-77

« 2. L'appréciation esthétique »

C'est avec une bonne raison, dit Sancho, que je prétends avoir un jugement sur les vins : c'est là une qualité héréditaire dans notre famille. Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, supposé excellent parce que vieux et de bonne vinée. L'un d'eux le goûte, le juge et, après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n'était ce petit goût de cuir qu'il perçoit en lui. L'autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d'un goût de fer, qu'il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement. Mais qui rit à la fin ? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une lanière de cuir.

Cet épisode du *Quichotte*¹ est invoqué par David Hume dans son célèbre essai *De la norme du goût*² pour illustrer la manière dont on peut selon lui échapper au relativisme ou, comme il préfère dire de manière maintenant³ plus dépréciative, au « scepticisme » en matière de ce que nous appelons aujourd'hui l'appréciation esthétique. Ce danger présumé est inféré de l'observation faite par le même Hume, au début de ce même essai, de la diversité des juge-

1. II, 13. Je le cite dans la version librement abrégée par Hume.

2. Hume 1757, p. 87.

3. Sa position a en effet pour le moins évolué depuis ses premiers essais, comme *Le sceptique* (1742), où il exposait sans réserve apparente la position subjectiviste qu'il rappelle ici (1757, p. 82-83) pour la rejeter sans reconnaître qu'elle a d'abord été sienne. Sur ce point, voir entre autres, l'Introduction de R. Bouveresse, et Gracyk 1994.

ments selon les individus, les contrées, les époques, les générations ou les âges de la vie. Hume est effectivement l'un des premiers⁴ à faire cette observation, après des siècles d'une philosophie dont l'article cardinal, depuis le *Banquet* de Platon en passant par Thomas d'Aquin, était que le Beau est une propriété objective de certains objets, de certains êtres ou de certaines œuvres⁵, propriété dont les composantes sont plus ou moins clairement établies, et dont l'évidence doit s'imposer à tous. Je n'entre pas dans le détail de l'enquête humienne sur la diversité des goûts, diversité dont le fait, sinon les conséquences, est d'ailleurs aujourd'hui très couramment admis. C'est au-delà de ce fait que s'établit la controverse, et la solution, passablement palinodique, envisagée par Hume est encore emblématique de certaines positions actuelles. Elle est d'une simplicité plutôt désarmante, et s'énonce ainsi : les jugements de goût sont certes divers et même souvent contradictoires, mais cette discordance tient simplement au fait que certains sont meilleurs juges que d'autres, comme les parents de Sancho Pança, qui savent déceler dans une gorgée de vin le goût communiqué par la présence d'une clé à lanière de cuir, sont meilleurs juges que ceux qui ne l'avaient pas perçu, et dont la grossièreté de palais peut se comparer, pour emprunter au même texte une autre comparaison célèbre, à l'aveuglement de qui ne saurait pas distinguer – différence objective et même mesurable – la hauteur du mont Ténérife de celle d'une taupinière, ou la largeur d'une mare de celle d'un océan⁶.

La faiblesse de cette parabole saute aux yeux : le diagnostic des œnologues parents de Sancho (« un léger goût de fer et de cuir ») trouve sa confirmation dans une épreuve objective, qui est la découverte, au fond du tonneau, de la clé responsable de cette saveur parasite, mais un diagnostic n'est pas une appréciation, et en matière de

4. Le fameux (et résolument relativiste) article « Beau, beauté » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (« Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon* [...] ») date, bien sûr, de 1764.

5. Je mentionne les œuvres pour couvrir tout le champ qui est aujourd'hui celui de l'esthétique, mais on sait que pour Platon, au moins, le beau n'est guère l'affaire de l'art.

6. Hume 1757, p. 83.

jugements de goût, c'est-à-dire d'appréciations, la preuve objective est un peu plus difficile à établir. Mais sans doute vaut-il la peine de s'attarder un peu davantage sur la situation évoquée par cette histoire.

La découverte de la clé semble bien prouver de manière péremptoire la justesse de goût de nos deux œnologues – même si l'on passe sur le fait, observé récemment par George Dickie⁷, que l'un d'eux n'a décelé que le goût de fer et l'autre que le goût de cuir, ce qui ne fait de chacun d'eux qu'un demi-expert. Mais, après tout, la présence de la clé et le goût de fer et de cuir ne sont entre eux que dans une relation de causalité probable, et non certaine, comme l'est par exemple, dit-on, la relation entre l'anomalie apparue un jour de 1846 dans les calculs de Le Verrier et l'existence, observée après coup, de la planète Neptune ; et d'ailleurs, les deux parents de Sancho n'ont pas exactement diagnostiqué la présence d'une clé, mais seulement perçu un goût de fer et de cuir, dont la cause pourrait être d'un tout autre ordre, et même éventuellement indécidable. *A contrario*, l'absence constatée de cette clé n'aurait nullement disqualifié leur palais : elle les aurait seulement privés d'un triomphe facile, et fondé sur une induction plus éclatante que solide : un vin peut avoir un goût de fer et de cuir sans contenir la moindre clé, ni quelque objet de fer et de cuir que ce soit ; et réciproquement, un tel objet pourrait fort bien se trouver là sans communiquer au vin la moindre saveur perceptible. Dickie⁸ imagine un troisième expert invoquant un certain goût de cuivre, qu'aucune découverte objective ne viendrait confirmer ; plus simplement et plus couramment, quand un œnologue trouve dans son verre un parfum de violette ou un goût de framboise, il n'attend d'aucune épreuve objective la confirmation de son diagnostic, qui de fait n'est pas non plus un diagnostic au sens plein de ce terme, c'est-à-dire l'interprétation d'un état de fait comme indice, ou « symptôme », d'un autre état de fait auquel il renvoie comme à sa cause. Dans les situations ordi-

7. Dickie 1988, p. 143.

8. *Ibid.*, p. 144.

naires comme dans le cas évoqué par Cervantès, le jugement de l'œnologue est une simple observation sans aucune prétention inductive : le goût de fer, ou de framboise, est un fait en soi, qui ne renvoie à aucune cause – et je doute qu'on sache toujours, question peut-être oiseuse, d'où vient à tel vin la saveur de tel fruit. Moyennant quoi, si un autre œnologue appelé en contre-expertise soutient que ce vin n'a pas le moindre goût de framboise, mais bien un très évident goût d'abricot qu'un enfant de cinq ans aurait pu déceler, les deux avis resteront face à face sans qu'aucune épreuve objective puisse les départager, fût-ce en faisant quérir, comme Groucho Marx, ledit enfant de cinq ans. Ce qui peut ressembler le plus à la prétendue épreuve du *Quichotte*, c'est évidemment celle des dégustations à l'aveugle au cours desquelles des experts doivent tenter de découvrir la provenance du vin proposé, cru et millésime compris : celui qui aura proposé « château-lafite 1976 » sera effectivement confirmé dans son diagnostic (cette fois le mot est bien à sa place) et dans son expertise lorsqu'on dévoilera l'étiquette d'un authentique lafite 1976. Pourtant, ici comme tout à l'heure, cette confirmation ne procède toujours pas d'une inférence certaine, comme celles que je prête, peut-être naïvement, à la mécanique céleste : un margaux 1974 pourrait avoir, par hasard, le même goût que le susdit lafite, qui pourrait à son tour partager celui d'un rothschild 1982, et ainsi de suite, laissant place à ce que j'appellerai une *erreur judicieuse*, c'est-à-dire le fait de se tromper à bon escient en décelant correctement dans un objet une propriété plus ordinairement présente dans un autre⁹ – comme on peut inversement « tomber juste » sans raison, tel l'aveugle de Platon qui prend la bonne route par hasard, ou pour de mauvaises raisons,

9. « Les impressions gustatives peuvent braconner sur les frontières officielles. C'est ainsi que l'on peut, face à l'extrême qualité, à la quintessence d'un cépage, avoir l'absolue certitude de boire le fruit d'un autre, situé plus haut dans la hiérarchie de l'époque. Nous avons ainsi le souvenir, dans le pays nantais [...], d'avoir surpris dans de vieux muscadets inaccessibles à la vente (cépage melon de Bourgogne) des silhouettes de sauvignon. Et dans les plus belles expressions de ce dernier [...] quelques expressions des plus beaux chardonnays. Dans les rouges, ces poupées russes viticoles emboîtent, dans l'ordre ascendant, le gamay, le cabernet franc et le pinot noir » (Jean-Yves Nau, « Dis-moi quel est ton nom », *Le Monde*, 13 août 1994).

comme le piètre expert qui éviterait d'attribuer à Vermeer un fidèle pastiche de ce peintre, non parce qu'il y flairerait la « forgerie », mais parce qu'il n'y reconnaîtrait même pas le style de Vermeer, triomphant ainsi par pure incompétence.

Mais le point essentiel, me semble-t-il, est le suivant : dans le discours de Sancho, le diagnostic se présente comme justifiant, et donc comme participant à une appréciation (un « verdict »), puisque la présence d'un léger goût de cuir ou de fer est invoquée à l'encontre de la qualité du vin ; mais cet argument suppose déjà établie la liaison toujours difficile du fait à la valeur que Hume, précisément, voudrait en déduire : car il reste en tout état de cause à démontrer que le léger goût de fer ou de cuir soit de nature à *détériorer* (ou améliorer) celui du vin. Deux œnologues peuvent fort bien s'accorder sur la présence d'une saveur « en bouche », et s'opposer sur sa *valeur* gustative ; sans aller jusqu'au fer et au cuir, le fameux « petit goût de pierre à fusil » si apprécié par les amateurs de sauvignon n'est pas nécessairement du goût de tous. La découverte de la clé à lanière de cuir peut établir ce que Hume appelle la « délicatesse » du goût des parents de Sancho, c'est-à-dire la justesse de leur perception, mais nullement la justesse de « jugement » (d'appréciation) qu'ils prétendent y attacher. Une grande part du sophisme tient évidemment à l'ambiguïté, en la plupart des langues européennes, du mot *goût* (et aussi bien du mot *jugement*), qui désigne tantôt une capacité de discernement factuel (savoir déceler la présence d'une saveur, ou plus généralement d'une propriété), tantôt une capacité, pour moi douteuse, et même proprement impensable, à porter sur cette propriété ce qu'on croit pouvoir appeler une « appréciation juste ». En raison de cette équivoque, où s'opère une confusion du fait et de la valeur, et pour éventer encore une formule déjà passablement madérisée, disons que l'œnologie telle que la conçoit Sancho n'est pas, et ne peut pas être, une science exacte, ni même une science tout court.

L'esthétique¹⁰ non plus, quoi qu'en ait pensé Hume, ou plutôt quoi qu'il en ait souhaité, peut-être sans trop d'illusions ; mais avant de revenir sur ce terrain, je veux tirer du tonneau de Sancho – comme on disait avant l'invention de l'alcootest – un dernier verre pour la route. Comme le goût de fer et de cuir, le goût de framboise ou de pierre à fusil se veut une observation, si peu vérifiable soit-elle ; mais après tout, quand le commun des mortels se penche sur un gobelet, ce n'est pas le plus souvent pour deviner une provenance, ni même vraiment pour analyser un bouquet et une saveur en bouche, mais tout simplement, comme dit la chanson, pour savoir si le vin est « bon » – c'est-à-dire s'il lui plaît –, de même que je regarde généralement un tableau, non en expert que je ne suis pas, pour l'attribuer à son auteur, mais pour savoir s'il est « beau » – c'est-à-dire s'il me plaît. Il ne s'agit plus ici d'identifier un fait, et moins encore d'en inférer la cause, comme dans une procédure d'attribution ; il s'agit bien de porter ce qu'on appelle une *appréciation*, et cette fois-ci le recours à l'avis des experts n'est plus de mise, car rien n'est plus absurde et moins pertinent que de s'en remettre à autrui pour ce qui relève du goût de chacun : « Monsieur, raille Stendhal à propos du conformisme français, faites-moi l'amitié de me dire si j'ai du plaisir¹¹ ? » Dût toute la compagnie s'esclaffer de mon « mauvais goût », préférer la piquette au vin des Canaries ou Sully Prudhomme à Baudelaire (Hume dit : Ogilby à Milton) est mon droit le plus strict, et nul ne peut m'imposer une véritable préférence. Me ranger à l'avis des connaisseurs ne peut être qu'un trait d'inauthenticité, qui ne modifiera nullement mon goût, mais seulement le discours insincère que

10. Il est peut-être temps de préciser que l'emploi (courant) fait ici de ce terme pour désigner un champ d'étude laisse de côté, ou à peu près, cet autre emploi (aussi courant, quoique dérivé) qui désigne une doctrine ou tendance artistique (l'« esthétique classique »), ou plus largement un choix ou une disposition particulière du goût : « Cet intérieur témoigne d'une esthétique un peu kitsch. » La *Critique de la faculté de juger*, par exemple, illustre évidemment les deux acceptions par (je simplifie outrageusement) une esthétique théorique subjectiviste et un goût préromantique – d'ailleurs non sans liens entre eux –, comme l'*Esthétique* de Hegel (même clause) illustre à la fois un « essentialisme historiciste » (Schaeffer) et un goût classicisant.

11. Stendhal 1824, t. I, p. 99.

j'en tiendrai, et peut-être l'opinion contrite que j'en aurai sous influence (« J'aime mieux la piquette, mais je dois avoir tort »). Le « goût » pour ceci ou pour cela est un fait psychologique, peut-être physiologique, et ce n'est pas un fait sur lequel on puisse *effectivement* agir de l'extérieur par contrainte ou par raisons démonstratives : le jugement esthétique est « sans appel », c'est-à-dire autonome et souverain. Seule une évolution intérieure, effet par exemple du vieillissement ou de ce qu'on appelle couramment une éducation, pourrait le modifier, et sans doute vaudrait-il mieux dire en ce cas qu'il se modifie lui-même. Mais dans l'instant, *hic et nunc*, il n'est au pouvoir de personne, y compris de moi-même, de modifier effectivement, c'est-à-dire authentiquement, mon appréciation. Cela tient à son caractère rigoureusement *subjectif*, et c'est précisément ce trait qu'Emmanuel Kant – dont le retour en scène, à la suite de Hume et après mention du vin des Canaries, ne surprendra personne – qualifie d'*esthétique*.

Rainer Rochlitz (1946-2002)
L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique (1998)

RAINER ROCHLITZ

L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique

Goût et idiosyncrasie

La tolérance envers le goût des autres n'a pas le même sens en matière d'art qu'en matière de cuisine. L'œuvre d'art ne s'adresse pas qu'à nos prédilections gustatives¹⁷. En règle générale, elle veut être appréciée pour des qualités susceptibles de justification publique. Que certains, comme les collectionneurs d'œuvres plastiques, aient une prédilection plus intense que d'autres pour telle œuvre, c'est un fait important pour le marché, mais accessoire et qui deviendra anecdotique lorsque l'œuvre finit son parcours dans les musées publics et voit ses reproductions se multiplier dans les livres d'art et sur les affiches.

Le goût artistique doit être distingué des types d'attrance et de préférence de type marginal ou pathologique. Ce qui le caractérise en tant que faculté d'évaluation articulée, c'est le fait que le sujet du goût peut donner, pour justifier ses prédilections, des raisons qui ne sont pas simplement explicatives, causales (« dès mon enfance, j'ai vu et aimé ces objets, ces couleurs ») ou idiosyncrasiques (« j'aime les couleurs violentes », « je préfère les romans à l'eau de rose, plus ils sont ridicules, plus ils me plaisent »), mais des raisons militant en faveur de qualités qui s'adressent aussi à l'intelligence et sont susceptibles d'être partagées.

Je pense donc que Genette se trompe en considérant que l'explication des appréciations esthétiques et artistiques ne peut être que causale et « ne peut venir que de l'extérieur¹⁸ ». Cette conception empiriste, qui prétend que seuls les traits descriptifs relevant d'une connaissance objective sont susceptibles d'être partagés, suppose qu'il n'existe pas de *motivation rationnelle* des qualités esthétiques et artistiques, mais seulement des justifications fallacieuses : « En prenant du recul et en sortant de cette situation d'appréciation, je puis éventuellement adopter une attitude objective à l'égard de mon jugement, et m'interroger sur les raisons pour lesquelles je l'ai porté — par "raisons", j'entends ici, bien sûr, non plus les motifs qu'il allègue (et dont l'allégation le constitue, en somme, de

part en part), mais les causes qui le déterminent¹⁹.» En dernière instance, l'explication des jugements de valeur conduit donc, selon lui, au «divan²⁰» du psychanalyste. D'un tel point de vue, il est impossible de prendre au sérieux quelque débat que ce soit sur une œuvre d'art ou sur les qualités esthétiques d'un objet non artistique. La critique est dès lors *toujours* l'expression d'une subjectivité idiosyncrasique, et tout débat critique argumenté, par définition un jeu de dupes.

En identifiant l'appréciation à l'expression d'un penchant idiosyncrasique, Genette prive les débats esthétiques de tout fondement rationnel *interne*. De ce point de vue étroitement empiriste, les jugements moraux, qui ne sont pas non plus «objectifs» au sens de la connaissance empirique, n'ont eux aussi le choix qu'entre un objectivisme fallacieux et un subjectivisme assumé faisant fond sur les conventions de fait établies dans les différentes cultures, mais ne peuvent justifier rationnellement aucune notion universelle de justice ou d'acceptabilité. L'erreur de cette conception apparaît si on se souvient que les débats esthétiques sont là précisément pour nous amener à distinguer entre justifications idiosyncrasiques, rigides, dogmatiques et privées, qui se disqualifient elles-mêmes dans la discussion, et argumentations dont les considérations ont une chance d'être partagées.

Il existe évidemment de nombreux cas où des personnes, des objets ou des paysages sont appelés «beaux» pour des raisons strictement personnelles. Certains sujets sont amenés à émettre des préférences en raison de passions, de souvenirs privilégiés, d'habitudes familiales, régionales, voire nationales, de traditions, d'évaluations culturelles établies. Mais dès lors qu'ils émettent de telles prétentions en présence de sujets qui ne partagent pas leurs choix axiologiques, ces prétentions sont aussitôt problématisées, et il n'est plus possible de penser que l'on peut, en termes kantien, les «attribuer à chacun» ou les «supposer en tout autre».

Le cas intéressant est celui où la prétention est, de l'avis (quasi) général, émise «à juste titre» et rencontre l'approbation. Un tel accord est encore plus frappant lorsqu'une œuvre réalise pour la première fois un type de beauté,

voire un type d'art jusque-là non reconnus comme tels et dont un nombre plus ou moins important de personnes parviennent à reconnaître l'intérêt et la qualité. L'esthétique empiriste échoue à rendre compte des débats esthétiques, parce qu'elle ne prend pas au sérieux les arguments échangés dans ce cadre. Qu'une œuvre « sonne faux » ou au contraire « juste », qu'elle « s'égare » en route ou « remonte la pente » — de telles observations, qui ne peuvent pas se passer d'une expérience subjective mais ne sont pas « purement subjectives » au sens idiosyncrasique, échappent à l'objectivisme d'une théorie qui ne peut pas même justifier le choix des œuvres, généralement canoniques, qu'elle cite à titre d'exemples, puisque tout choix est selon elle arbitraire.

Le fait que de nombreuses personnes, de nombreux objets ou paysages à travers le monde soient, universellement ou presque, considérés, non seulement comme « beaux », mais encore comme « sublimes », « impressionnants » ou « grandioses », « hideux » ou « repoussants », ne peut guère être expliqué par des convergences fortuites entre les sujets qui emploient de tels adjectifs de façon concordante. S'il existe un accord entre les pratiques d'évaluation et d'apprentissages culturels, qui font que l'on attribue de telles qualités esthétiques à certains objets, cela n'est pas non plus simplement dû au conformisme. Ce sont là, pour ainsi dire, des « préférences » ou, en négatif, des « critiques partagées », des évaluations que nous apprenons à manier en même temps que l'usage des mots qui servent à les formuler, et qui ne sont pas arbitraires. En termes wittgensteiniens, on pourrait dire que nous apprenons à évaluer esthétiquement et artistiquement, comme nous apprenons à identifier les couleurs ou à dire que nous avons mal²¹.

Ce que Kant a méconnu, c'est, d'une part, la légitimité de multiples rapports au beau et à l'art, diversifiés en fonction des cultures et des subcultures collectives, ou même individuellement idiosyncrasiques et fondés sur le plaisir et le déplaisir indépendamment de toute notion normative de goût. Mais c'est aussi, d'autre part, la notion d'une pertinence du jugement esthétique ou artistique, fondée non sur le seul sentiment mais à la fois sur des qua-

lités intersubjectivement analysables, sur un nombre limité de paramètres et sur l'existence plus ou moins institutionnalisée de débats critiques. Le rapport idiosyncrasique est, certes, lui aussi fondé sur des « critères » ; chacun a les siens, chacun éprouve des plaisirs et des déplaisirs qui obéissent à certaines « régularités » factuelles, mais, dans la mesure où ils n'ont aucune force normative et peuvent n'être partagés que de façon fortuite, ce ne sont là que des pseudo-critères et non pas des règles qui auraient une validité quelconque pour d'autres personnes. En revanche, les paramètres critiques auxquels obéit tout jugement argumenté sont d'emblée conçus en fonction d'un partage possible.

Dans le cas du rapport idiosyncrasique, le plaisir n'est pas conditionné par un jugement intersubjectif, il peut même défier tout raisonnement. C'est le cas, évoqué par Kant, dans lequel « je me bouche les oreilles » et dans lequel nul ne peut me dissuader de mon plaisir ou de mon déplaisir. Mais un jugement esthétique n'est pas d'autant plus authentique qu'il va à contre-courant de toute argumentation critique, qu'il ne faut pas confondre avec des goûts conformistes.

La distinction entre préférence pure et simple et jugement de goût à prétention intersubjective ne coïncide pas avec celle entre l'« esthétique » et l'« artistique », car dans les *deux* domaines, on exprime aussi bien des jugements considérés comme intersubjectivement valides que des appréciations purement idiosyncrasiques fondées sur la préférence et le rejet. Même dans le registre des évaluations simples, l'idiosyncrasie est l'exception par rapport à l'emploi normal des termes évaluatifs. Mais la distinction entre préférence subjective et prétention à la validité intersubjective est fondatrice pour le jugement esthétique en général : tout jugement énoncé cherche à dépasser la préférence idiosyncrasique et prétend donc à une validité intersubjective, sans que cette prétention soit *par définition* illusoire ; elle peut évidemment l'être dans les faits. Que l'évaluation — à la différence des énoncés descriptifs — soit toujours « subjective » (comme l'est aussi le jugement moral à la différence du jugement de fait) ne signifie pas qu'elle n'engage à rien. Dès lors qu'elle

s'énonce, elle acquiert le statut d'une prétention publique à la pertinence, qui n'est pas vaine par définition.

À la différence des phénomènes esthétiques naturels, l'œuvre d'art *appelle* la reconnaissance et le jugement. Son statut n'est pas en premier lieu celui d'un objet présent dans le monde et sur lequel l'attention se porte de façon contingente, mais elle *s'adresse* à un public et présente en ce sens une structure symbolique et un contenu cognitif. Autrement dit, les œuvres d'art ne se contentent pas de posséder des qualités, elles les réalisent de façon performative et les mettent en valeur de façon réflexive. Elles renvoient à des intérêts en principe communs ou susceptibles de l'être ou de le devenir, et sollicitent structurellement des réactions et des prises de position. Contrairement à la plupart des questions d'évaluation simple, l'art, depuis la plus haute antiquité, suscite de ce fait, à travers la critique d'art, la critique littéraire et musicale, plus récemment cinématographique, la création de réseaux à la fois institutionnels et informels de débats spécialisés qui ont recours à un ensemble de paramètres critiques considérés comme pertinents. Par ces débats, le «goût artistique» est formé mais aussi régulièrement révolutionné ou révisé, ce qui lui enlève son caractère purement conventionnel. Il est toujours possible d'aborder une œuvre d'art d'un point de vue rigoureusement personnel, idiosyncrasique, mais on risque alors de passer à côté de la véritable satisfaction que l'œuvre d'art est capable d'offrir. Il est possible qu'un jugement qui se veut péremptoirement solipsiste — c'est le célèbre modèle de Stendhal aimant envers et contre tous²² — soit en fait une réponse judicieuse aux qualités d'une œuvre. Inversement, le jugement critique argumenté peut reconnaître une qualité artistique, même en l'absence de plaisir idiosyncrasique : un roman peut ne pas me toucher au plus profond de mes goûts personnels, et je peux néanmoins admirer ses qualités, son «métier». Le seul risque, pour un critique qui admet les qualités d'une œuvre sans en être touché, est de manquer de motivation et de conviction. Mais si les qualités sont manifestes, l'intérêt pour l'œuvre sera généralement suffisant pour permettre au critique de les mettre en valeur ou de les défendre. Ce pro-

blème se pose notamment par rapport aux reproches injustes et aux dénigrements de certaines œuvres, par simple méconnaissance ou en fonction de préjugés. On attend d'un bon critique qu'il fasse abstraction de son manque de fascination personnelle pour défendre une œuvre injustement méprisée.

LA CRITIQUE

TEXTES COMPLÉMENTAIRES

Walter Benjamin (1892-1940)

Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand (1920)

Connaître, à l'intérieur du médium-de-la-réflexion qu'est l'art, telle est la tâche de la critique esthétique. Toutes les règles généralement en vigueur pour la connaissance de l'objet dans le médium-de-la-réflexion valent pour elle. La critique est donc vis-à-vis de l'œuvre d'art très exactement ce qu'est l'observation vis-à-vis de l'objet de la nature ; ce sont les mêmes règles qui, sur des objets différents, se voient modifiées dans leur caractère. Lorsque Novalis dit : « Ce qui est à la fois pensée et observation est un germe [...] critique », il exprime – il est vrai de manière tautologique, puisque l'observation est un processus de la pensée – la proche parenté entre critique et observation. La critique est par conséquent une sorte d'expérimentation faite sur l'œuvre d'art, capable d'éveiller sa réflexion, de l'amener à la conscience et à la connaissance de soi. « L'authentique recension devrait être [...] le résultat et la présentation d'une expérience philologique et d'une enquête littéraire. » D'ailleurs Schlegel appelle « ce que l'on a coutume de nommer recherche d'information [...] une expérimentation historique », et dans l'examen rétrospectif de son activité critique qu'il entreprendra en 1800, il dira : « Je ne renoncerai pas plus à l'avenir que je ne l'ai fait jusqu'ici à expérimenter sur les œuvres d'art de la poésie et de la philosophie, aussi bien pour moi que pour la science. » Le sujet de la réflexion est au fond la formation de l'art elle-même, et l'expérimentation consiste non pas en une réflexion *sur* une formation qu'elle ne pourrait, conformément au sens de la critique esthétique des romantiques, altérer de manière essentielle, mais en un déploiement de la réflexion – c'est-à-dire pour les romantiques : de l'esprit – *dans* une formation.

Pour autant que la critique est connaissance de l'œuvre d'art, elle est son auto-connaissance ; mais pour autant qu'elle la juge, cela se passe dans son auto-jugement. Avec cette dernière caractérisation, la critique dépasse la simple observation, et c'est là que se fait jour la différence entre l'objet esthétique et l'objet naturel qui ne se prête, lui, à aucun jugement. L'idée d'un auto-jugement fondé sur la réflexion, même en dehors du domaine de l'art, n'est pas étrangère aux romantiques. C'est ainsi qu'on lit dans Novalis : « La philosophie des sciences a [...] trois périodes. La période thétique, qui est celle de l'auto-réflexion de la science, une seconde qui est celle de l'auto-jugement opposé, antinomique, de la science ; et la période syncritique qui est à la fois auto-réflexion et auto-jugement. » Pour ce qui est de l'auto-jugement dans l'art, c'est dans la recension du *Wilhelm Meister*, si décisive pour la théorie schlegélienne de la critique, qu'il est dit : « Par bonheur, il est précisément de ces livres qui se jugent eux-mêmes. » Et Novalis écrit : « La recension est le complément du livre. Bien des livres n'ont nul besoin d'une recension, mais simplement d'une annonce ; la recension s'y trouve déjà. »

Il est certain qu'appeler jugement cet auto-jugement dans la réflexion ne peut se faire que par impropriété. Car en lui c'est un moment nécessaire à tout jugement, le moment négatif, qui est en complet dépérissement. Certes, à chaque réflexion, l'esprit s'élève au-dessus de tous les degrés antérieurs de la réflexion et, ce faisant, les nie – c'est précisément ce qui dès l'abord donne à la réflexion sa coloration critique –, mais le moment positif dans cette intensification de la conscience l'emporte de loin sur son moment négatif. Cette estimation du processus de la réflexion ressort des mots de Novalis :

« Se surmonter soi-même est partout l'acte le plus grand, le point originaire, la genèse de la vie [...]. C'est ainsi que toute philosophie commence là où celui qui philosophe se philosophe lui-même, c'est-à-dire à la fois se consume [...] et se renouvelle [...]. C'est ainsi que toute moralité vivante commence dès lors que j'agis par vertu contre la vertu ; dès lors commence la vie de la vertu, grâce à laquelle peut-être sa capacité croît à l'infini. »

C'est exactement cette valeur positive que les romantiques accordaient à l'auto-réflexion dans l'œuvre d'art. [...]

Le moment d'auto-négation, la négation potentielle dans la réflexion ne peut donc pas être d'un grand poids en face de l'entière positivité qui est celle de l'élévation de la conscience dans l'être réfléchissant. Une analyse du concept romantique de critique met ainsi immédiatement à découvert le trait qui, à mesure qu'elle progressera, ne cessera de s'accroître et de s'établir de toutes sortes de manières : la pleine et entière positivité de cette critique, par où elle se distingue radicalement de son concept moderne qui voit en elle une instance négative.

Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), traduction P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, « Champ », p. 107-109.

Walter Benjamin (1892-1940) **« Allégorie et *Trauerspiel* » (1929) dans *Origine du drame baroque allemand***

Dans le premier volume de sa *Mythologie*¹, Friedrich Creuzer répartit l'essence des symboles, qu'il veut maintenir à leur place, bien distincts de l'allégorique, dans les moments suivants : « l'instantanéité, la totalité, l'insondable de leur origine, la nécessité », et il remarque fort justement, à propos du premier de ces moments : « Son caractère stimulant, et parfois bouleversant, est lié à une autre propriété, la brièveté. C'est comme l'apparition soudaine d'un spectre, ou comme un éclair illuminant tout à coup l'obscurité de la nuit. C'est un moment qui s'adresse à tout notre être [...] À cause de cette brièveté féconde, ils le comparent surtout [les Anciens] au laconisme [...] Dans les situations importantes de leur vie, où chaque moment recèle un futur lourd de conséquences ou maintient l'âme en état de tension, dans les instants fatals, les Anciens percevaient donc des signes des dieux, qu'ils appelaient *symbola*. » Par contre, le « symbole exige [...] la clarté [...] la brièveté [...] l'aimable et le beau » ; la première et les deux dernières de ces exigences expriment distinctement une conception que Creuzer partage avec les théories du symbole de la période classique. Il s'agit de la théorie du symbole artistique, qu'il conviendrait de distinguer, comme étant le plus élevé, du symbole religieux ou même mystique, qui est limité.

Il ne fait aucun doute que sur ce point l'admiration que Winckelmann vouait à la sculpture grecque, dont les statues de dieux lui servent d'exemples, fut déterminante pour Creuzer. Le symbole artistique est plastique. C'est l'esprit de Winckelmann qui s'exprime chez Creuzer dans l'antithèse du symbole mystique. « C'est ici l'empire de l'ineffable qui, cherchant à s'exprimer, brisera finalement la forme terrestre comme un vase trop fragile, par la puissance infinie de son être. Mais par là, la clarté de la vision est aussitôt anéantie, et il ne reste plus qu'une stupeur muette. » Dans le symbole plastique, « l'être ne tend pas vers l'excès, mais, obéissant à la nature, il se plie à sa forme, le pénètre et l'anime. La contradiction entre le fini et l'infini est donc résolue, du fait que, s'imposant à lui-même ses limites, il se fait humain. Cette purification de la forme plastique d'une part, ce renoncement volontaire à l'incommensurable d'autre part, produisent le plus beau fruit de tout l'ordre symbolique. C'est le symbole des dieux, qui unit merveilleusement la beauté de la forme à la plénitude suprême de l'être, et parce qu'il connaît sa plus grande perfection dans la sculpture grecque, on peut lui donner le nom de symbole plastique. » Le classicisme recherchait « l'humain » comme « plénitude de l'être », et de même qu'il devait obligatoirement mépriser l'allégorie, il ne saisissait dans sa quête qu'une image trompeuse du symbolique. Par conséquent, on rencontre aussi chez Creuzer une comparaison du symbole « avec l'allégorie, que l'usage habituel de la langue confond si souvent avec symbole », qui est assez proche des théories courantes de l'époque.

¹ Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1819.

La « différence entre la présentation symbolique et la présentation allégorique est la suivante » : « [la présentation symbolique] ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle ; [la présentation allégorique] est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. Là, une chose en représente une autre [...] ici, ce concept lui-même est descendu dans ce monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image. » Mais Creuzer revient par là à sa conception initiale. « Il faut donc situer la différence entre ces deux modes dans l'instantanéité, qui fait défaut à l'allégorie [...] Là [dans le symbole], il y a une totalité instantanée ; ici, une série progressive de moments. C'est pourquoi l'allégorie, à la différence du symbole, comprend le mythe [...], dont l'essence trouve son expression la plus parfaite dans la progression épique. » Il s'en faut pourtant que cette idée ait pu conduire à une réhabilitation du mode d'expression allégorique ; au contraire, dans un autre passage, il écrit à propos des philosophes ioniens, en se fondant sur les affirmations précédentes : « Ils rétablissent dans ses droits anciens le symbole refoulé par la légende bavarde : le symbole qui, fils à l'origine de la sculpture grecque, encore incorporé au discours, est bien plus propre à faire saisir l'un et l'ineffable de la religion, par sa brièveté significative et l'exubérance contenue de son être ».

[...] L'unité de temps de l'expérience symbolique, c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l'on peut dire, qui est à l'intérieur de lui-même. Par ailleurs, l'allégorie n'est pas exempte d'une dialectique qui lui corresponde, et la sérénité contemplative avec laquelle elle se plonge dans l'abîme qui sépare l'image et la signification n'a rien de cette suffisance indifférente, inhérente à l'intention du signe, qui lui semble apparentée. La violence avec laquelle le mouvement dialectique court au fond de cet abîme de l'allégorie doit apparaître plus clairement dans l'étude de la forme du *Trauerspiel* que dans n'importe quelle autre. [...]

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté « symbolique » de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis et la signification. Mais si la nature a de tout temps été gouvernée par la mort, elle a toujours été allégorique.[...]

L'épopée est bel et bien la forme classique d'une histoire signifiante de la nature, tout comme l'allégorie en est la forme baroque. Le romantisme, apparenté comme il l'était aux deux courants de pensée, devait opérer le rapprochement entre l'épopée et l'allégorie. Et c'est ainsi que Schelling a formulé le programme de l'exégèse allégorique des épopées dans le mot fameux : l'*Odyssée* serait l'histoire de l'esprit humain, l'*Iliade* celle de la nature.

Walter Benjamin, « Allégorie et *Trauerspiel* » (1929), *Origine du drame baroque allemand*, traduction Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs Essais », p. 223-228.

Jean-Louis Comolli & Jean Narboni
« Cinéma / idéologie / critique » (1969)

D'une entreprise critique qui se veut conséquente, on est en droit d'attendre qu'elle délimite le plus rigoureusement qu'il se peut son champ et ses moyens d'action : le lieu où elle se situe, le domaine qu'elle prétend étudier, ce qui la rend nécessaire et ce qui la rend possible. Et, dans ce lieu et visant ce lieu, la fonction qu'elle se propose de remplir, sa tâche spécifique. En ce qui nous concerne, *Cahiers du cinéma*, une telle définition globale de notre position et de notre direction s'impose aujourd'hui. [...]

La tâche de la critique est d'étudier les situations particulières des films à l'intérieur du vaste champ de l'idéologie dont l'un des noms est « cinéma » et « art », d'aider (le résultat n'a pas lieu magiquement, en une fois, par le coup de force de décisions brutales : il se fait lentement, durement) à sa transformation.

Au passage, indiquons quelques points sur lesquels il faudra revenir : *tout film est politique*, dans la mesure où déterminé par l'idéologie donnée qui le fabrique (ou dans laquelle il est fabriqué, ce qui part du même). Détermination d'autant plus forte et complète dans le cas du cinéma qu'il met en jeu, au contraire d'autres arts ou systèmes idéologiques, d'importantes forces économiques, au niveau même de sa fabrication (et non pas seulement de sa diffusion, publicité et vente, domaines où le cinéma n'a rien à envier à la « littérature », à la marchandise « livre »). On sait que le cinéma, « tout naturellement », parce que caméra et pellicule sont faits dans ce but (*et dans l'idéologie qui impose ce but*), « reproduit » la réalité. Mais cette « réalité » susceptible d'être reproduite fidèlement, reflétée par des instruments et techniques qui d'ailleurs font partie d'elle, on voit bien qu'elle est idéologique tout entière. En ce sens, la théorie de la « transparence » (le classicisme cinématographique) est éminemment réactionnaire : ce n'est pas le monde dans sa « réalité concrète » qui est « saisi » par (qui imprègne, plutôt) un instrument non interventionniste, mais le monde vague, informulé, non théorisé, impensé, de l'idéologie dominante. Les langages à travers lesquels le monde se parle (dont fait partie le cinéma) constituent son idéologie en ce que, se parlant, le monde se donne tel qu'il est vécu et appréhendé, en fait, sur le mode de l'illusion idéologique, selon la stricte description althusserienne (« Les idéologies sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe [...]. Dans l'idéologie, les hommes expriment en effet, non pas leurs rapports à leurs conditions d'existence, mais *la façon* dont ils vivent leur rapport à leurs conditions d'existence : ce qui suppose à la fois rapport réel et rapport « vécu », « imaginaire » »).

Ainsi le cinéma est-il obéré d'emblée, au premier mètre de pellicule impressionné, par cette fatalité de la reproduction non des choses dans leur réalité concrète, mais telles que réfractées par l'idéologie ; et ce système de la représentation joue à tous les stades de la fabrication du film : sujets, « styles », formes, sens, traditions narratives redoublent le discours idéologique général. L'idéologie se re-présente ainsi elle-même par le cinéma. Elle se montre, se parle, s'enseigne dans cette représentation d'elle-même. La plus importante tâche du cinéma, connaissant cette nature du système qui le rend instrument de l'idéologie, est donc de mettre en question ce système lui-même de la représentation : de se mettre en question lui-même comme cinéma, pour provoquer un décalage ou une rupture avec sa fonction idéologique.

C'est par rapport à cette exigence que se partagent les films aujourd'hui.

a) Une première catégorie, la plus vaste, est celle des films qui de toute part baignent dans l'idéologie, l'expriment, la véhiculent sans écart ni perversions, lui étant aveuglément fidèles, et surtout étant aveugles sur cette fidélité elle-même. Disons que la majorité des films (aussi bien les films dits « commerciaux » que les « ambitieux », les « modernes » que les

traditionnels », les « art-et-essai » que « champs-élyséens », les « jeunes » que les « vieux », tous films, nous l'avons dit, étant marchandises et donc objets de commerce, y compris ceux qui tiennent explicitement un discours politique – ce pourquoi la notion de cinéma « politique », aujourd'hui largement proclamée, est à spécifier rigoureusement) sont précisément les instruments « inconscients » de l'idéologie qui les produit, la ressassent quotidiennement. Une telle *adéquation* est notée d'abord par le nivellement – répétition de l'adéquation – entre la « demande » d'un public et la « réponse » économique : la pratique idéologique, en continuité directe avec la pratique politique (ceci est un fait établi scientifiquement, non une hypothèse), reformulant la commande sociale, la doublant d'un discours. L'idéologie se parle : elle a ses réponses prêtes, auxquelles elle fournit de fausses questions. (Ceci signifie qu'il y a effectivement « demande » d'un public, c'est-à-dire demande de l'idéologie dominante dans une société, puisque c'est cette idéologie qui pour se justifier et se perpétuer crée la notion de « public » et celle de ses goûts, « public » qui ne peut s'exprimer qu'à travers les modes de pensée de l'idéologie, fonctionnant dès lors que le schéma du circuit fermé, du mirage spéculaire.)

D'autre part, dans le même sens, au niveau du processus de constitution des formes, cette confirmation/demande (cette adéquation) est *répétée* par l'acceptation totale en ces films du système de la représentation. C'est le triomphe du « réalisme bourgeois », de l'arsenal de la sécurité, de la confiance aveugle en la « vie », de l'humanisme, du « bon » sens, etc. Tellement que c'est par là que l'on arrive à définir au plus près les films relevant de cette catégorie « commerciale » : non par le chiffre de leurs recettes, mais par l'innocente absence à tous stades de leur fabrication de la moindre mise en question de la nature représentative du cinéma. Rien dans ces films ne vient rompre l'adéquation et la fascination, puisque, de façon très rassurante, c'est l'idéologie qui se parle elle-même en eux, et parle d'elle-même à elle-même, sans nul décalage. On peut dire alors qu'il n'y a aucune différence entre l'idéologie dans la salle et celle du film. On pourra donc assigner pour tâche complémentaire à la critique de cinéma de rendre compte, en certains cas, d'une telle adéquation (à tous niveaux) entre produits de l'idéologie et système idéologique, et d'analyser à titre d'exemple le succès des films de Melville, Oury ou Lelouch, en tant que monologues de l'idéologie se racontant elle-même.

b) Une seconde catégorie est celle des films qui opèrent une double action sur leur insertion idéologique. D'abord une action directement politique : au niveau des « signifiés », par le traitement de tel ou tel sujet explicitement politique (traiter – non pas au sens discourir, redonder, paraphraser, mais à entendre transitivement : action sur – un sujet explicitement politique constituant un retour critique sur l'idéologie, supposant un travail théorique qui est le contraire absolu de l'idéologique) ; acte politique obligatoirement lié, pour avoir quelque efficacité, à une dé-construction critique du système de la représentation. Au niveau du processus de constitution des formes, des films comme *Non réconciliés*, *The Edge*, *Terre en transes*, opèrent un questionnement de la représentation cinématographique (et marquent une coupure avec la tradition constitutive de cette représentation).

Répétons que seule cette double action (au niveau des « signifiés » et à celui des « signifiants ») a quelque chance d'être opérante *contre* (dans) l'idéologie dominante : action double, indissoluble, économique-politique/formelle.

c) Autre catégorie (où la même double action s'effectue comme « à rebours ») : celle des films dont le signifié n'est pas *explicitement* politique, mais, de quelque façon le « devient » : se trouve re-produit comme tel par le travail « formel » critique qui s'effectue sur lui : ainsi *Méditerranée*, *The Bellboy*, *Persona*... – Pour les *Cahiers*, ces films (b et c) sont l'essentiel du cinéma et font l'essentiel de la revue.

d) Quatrième cas : les films (de plus en plus nombreux) qui ont un « contenu » politique explicite (Z n'est pas le meilleur exemple, la politique y étant dès le départ représentée – sans recours – idéologiquement ; il faudrait plutôt citer *Le Temps de vivre*), mais qui n'opèrent en fait aucune véritable critique du système idéologique dans lequel ils sont pris, puisqu'ils en adoptent sans question le langage et les modes de figuration.

Il importera alors à la critique de questionner, elle, la portée de la critique politique voulue par ces films – s'ils se trouvent exprimer, renforcer, doubler cela-même qu'ils croient dénoncer, s'ils sont pris dans le système qu'ils veulent démonter... (voir a).

e) Cinq : les films apparemment représentatifs de la chaîne idéologique à laquelle ils semblent assujettis, mais où, par le travail véritable à l'œuvre par et dans le film, s'installe un décalage, une distorsion, une rupture entre les conditions d'apparition (le projet idéologique réconciliateur – voire franchement réactionnaire – ou faiblement critique) et le produit terminal : l'idéologie n'étant pas transposée telle quelle des intentions de l'auteur dans le film (ces films-là, inconsistants, ne nous importent pas), mais rencontrant des obstacles, devant dévier, tourner cours, se voyant exhibée, montrée, dénoncée par la trame filmique où elle est prise et qui *joue contre elle*, laissant voir ses limites mais en même temps ce qui les transgresse, forcée par le travail critique, travail qui sera à déceler par une lecture oblique, symptomale, saisissant, au-delà de l'apparente cohérence formelle du film, ses décalages, ses failles, failles qu'un film anodin est incapable de provoquer. L'idéologie devient *effet* du texte, elle ne persiste pas telle quelle, seul le travail du film permet sa *présentation*, son exposition. C'est le cas de beaucoup de films hollywoodiens par exemple, qui, tout en étant complètement intégrés au système et à son idéologie, finissent par en effectuer, de l'intérieur, un certain démontage. Il faut alors savoir ce qui rend possible autodésignation altérante de l'idéologie dans ces films : si c'est simplement le projet généreux d'un cinéaste « libéral » (cas où la récupération par l'idéologie est immédiate et définitive) ou si, de façon plus complexe (voir ci-dessus), la mise en jeu par le film d'un certain nombre de mécanismes de la figuration n'en vient pas à produire ces effets de décalage et de rupture, cassant non l'idéologie qui préside au film (bien sûr) mais son reflet dans le film, l'image qu'elle se donne d'elle-même (films de Ford, Dreyer, Rossellini par exemple).

Sur cette catégorie de films, à l'égard desquels s'exerce aujourd'hui le plus facile terrorisme, notre position est claire : étant eux-mêmes la mythologie de leurs mythes, ils n'ont nul besoin qu'un jugement, insoucieux de leur travail critique propre (quand bien même non inscrit dans le projet initial), le fasse à leur place en les rejetant avec mépris. Plus important nous paraît de marquer ce travail en acte.

f) Films relevant du « cinéma direct », premier groupe : ceux, les plus nombreux, se constituant à partir d'événements ou réflexions politiques (sociaux), mais qui ne se différencient pas véritablement du cinéma non politique dans la mesure où ils ne mettent pas en question le cinéma comme système de représentation idéologique, et dépeignent ainsi les grèves de mineurs dans le même système formel que *Les Grandes Familles*. Illusion majeure, fondamentale, de ce cinéma : croire que le filtre idéologique une fois rompu des traditions narratives classiques (dramaturgie, construction, domination des composantes, soin plastique), la réalité s'offrira dans sa « vérité », alors qu'un *seul* filtre est rompu, non le plus important : la réalité ne contenant en rien sa propre *connaissance*, sa théorisation, sa vérité, comme le fruit le noyau, mais celles-ci devant être produites (selon la stricte distinction marxiste entre « objet réel » et « objet de connaissance ») : cf. *Chiefs* (Leacock), et pas mal des films de mai.

Raison pour laquelle ce « cinéma direct » recourt, pour exprimer sa fonction et sanctionner ses « réussites », à la même terminologie idéaliste que celle du cinéma le plus concerté : « justesse », « sens du vécu », « instants pris sur le vif », « moments de vérité

intense », « transparence », et finalement : fascination. Recours à la notion magique de « regard », par quoi l'idéologie se montre pour ne pas se dénoncer, se contemple et ne se critique pas.

g) Films relevant du « direct », groupe deux : ceux qui, non satisfaits du « regard qui percerait les apparences », s'en prennent au problème de la représentation en faisant fonctionner le matériau filmique, dès lors productif de sens, et non réceptacle passif de significations qui seraient produites hors de lui (dans l'idéologie) : *Le Règne du jour*, *La Rentrée des Usines Wonder*.

Tel est le champ de notre activité critique : ces films, pris dans l'idéologie ; leurs relations à elle ; les différences entre ces relations. De ce champ précisément marqué découlent quatre fonctions : 1) pour les films de la catégorie a), mettre à jour ce sur quoi justement ils sont aveugles : leur détermination totale, leur *moulage* par l'idéologie. Pour ceux du type b), c) et g), procéder à une double lecture, mettant en évidence la double opération réflexive menée par le film : sur les signifiés, sur les signifiants. 3) Pour ceux du type d) et f), montrer à quel point *toujours* les signifiés (politiques) se trouvent affaiblie, « innocentés », par l'absence d'un travail technique/théorique sur les signifiants. 4) Pour ceux du groupe e) : repérer l'écart idéologique produit par le travail du film, et ce travail.

[...] Après un stade nécessaire, mais nécessairement dépassable, de retour au plus près du film en la matérialité de ses éléments, dans ses structures signifiantes, son organisation formelle (dont le premier jalon a bien été posé, en dépit de contradictions repérables en ses textes, par André Bazin, et la voie poursuivie sur le modèle de la linguistique structurale ; voie marquée par les deux défauts majeurs – auxquels nous n'avons pas échappé – du positivisme phénoménologique et du matérialisme mécaniste), la seule direction possible pour la critique nous paraître être, s'appuyant sur les recherches théoriques des cinéastes russes des années vingt (Eisenstein en tout premier lieu), de tenter l'élaboration et l'application d'une théorie critique du cinéma, un mode spécifique d'appréhension d'objets rigoureusement déterminés, en référence directe à la méthode du matérialisme dialectique.

Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, « Cinéma / idéologie / critique »,
Cahiers du cinéma, n°216, octobre 1969, p. 11-15.

Susan Sontag (1933-2004)
« Dans la caverne de Platon », dans *Sur la photographie* (1977)

L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité. Mais l'enseignement que dispensent les photographies n'est pas le même que celui des images plus artisanales du passé. Pour commencer, il y a infiniment plus d'images autour de nous, qui sollicitent notre attention. L'inventaire a débuté en 1839 et, depuis cette date, il n'est pratiquement pas une seule chose, semble-t-il, qui n'ait été photographiée. Cette boulimie même de l'œil photographique change les conditions de notre détention dans la caverne, notre monde. En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer. [...]

Nous sommes à présent en plein dans une époque nostalgique, et les photographies contribuent activement à promouvoir la nostalgie. La photographie est un art élégiaque, un art crépusculaire. Par la seule vertu de la photographie, l'aile du pathétique effleure presque tous les sujets. Un sujet laid ou grotesque peut être émouvant, du fait de la dignité que lui a conférée l'attention du photographe. Un beau sujet peut cristalliser la tristesse, du fait de son vieillissement, de sa dégradation ou de sa disparition. Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps.

Les photographies ont commencé à fournir des duplicata du monde au moment où le paysage humain commençait à subir un rythme de changement vertigineux : au moment où un nombre inouï de formes de vie biologique et sociale se voient détruites en très peu de temps, voici que l'on dispose d'un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît. Le Paris sombre et enchevêtré d'Atget et de Brassai a pour l'essentiel disparu.

Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. Comme un feu de bois dans une pièce, les photos, et particulièrement les photos de personnes, de paysages distants, de villes lointaines, d'un passé révolu, sont des incitations à la rêverie. Le sentiment de l'inaccessible, que les photos peuvent susciter, se branche directement sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable. La photographie de l'amant, cachée dans le portefeuille de la femme mariée, le poster de la vedette de rock, punaisé au-dessus du lit de l'adolescent, le badge au portrait de l'homme politique, épinglé sur le manteau de l'électeur, l'instantané des enfants du chauffeur, agrafé au pare-soleil du taxi, toutes ces photos utilisées comme des talismans témoignent à la fois de sentimentalisme et d'une croyance implicitement magique : ce sont des tentatives pour entrer en contact avec une autre réalité et se prévaloir de droits sur elle.

Les photos peuvent servir à entretenir le désir de la façon la plus directe, la plus utilitariste, comme chez celui qui collectionne les modèles photographiques anonymes de ce qu'il trouve désirable pour servir de support à la masturbation. La question est plus complexe quand les photos sont utilisées pour stimuler l'instinct moral. Le désir n'a pas d'histoire : du moins on le vit à chaque fois comme pur premier plan, pure immédiateté. Il est provoqué par des archétypes et, en ce sens, il est abstrait. Mais les sentiments moraux sont inscrits dans l'histoire dont les personnages sont concrets, dont les situations sont toujours spécifiques. Il y a ainsi une opposition presque absolue entre les règles qui régissent l'utilisation des photos, selon qu'il s'agit d'éveiller le désir ou la conscience morale. Les images qui mobilisent cette dernière sont toujours liées à une situation historique donnée. Plus elles sont générales, moins elles ont de chances d'être efficaces.

Une photo qui informe sur la détresse qui sévit dans une zone où on ne la soupçonnait pas

ne fera pas la moindre brèche dans l'opinion publique, en l'absence de sentiments et de prises de position qui lui fournissent un contexte adéquat. Les photos des horreurs du champ de bataille prises par Mathew Brady et ses collègues n'ont pas diminué l'ardeur qui portait les gens à continuer la guerre de Sécession. Les photos des prisonniers dépenaillés et squelettiques détenus à Andersonville enflammèrent l'opinion publique du Nord... contre le Sud. C'est le degré de sensibilité politique atteint par de nombreux Américains dans les années 1960 qui leur permettrait maintenant, en regardant les photos prises par Dorothea Lange de la déportation de Nisei sur la côte Ouest en 1942, de lire ces images correctement : comme celles d'un crime commis par le gouvernement contre une importante fraction de la nation américaine. Peu de ceux qui virent ces photos en 1940 auraient pu avoir une réaction aussi nette ; les bases d'un tel jugement étaient brouillées par le consensus qui régnait en faveur de la guerre. Les photos sont incapables de créer une position morale, mais elles peuvent la renforcer, et elles peuvent l'aider à s'établir quand elle commence à se dessiner.

Il est possible que les photos soient plus mémorables que les images animées, car elles délimitent des tranches de temps ; elles ne défilent pas. La télévision charrie un flux d'images dont chacune annule la précédente. Chaque vue fixe est un moment privilégié, transformé en objet sans épaisseur que l'on peut conserver et revoir. Des photos comme celle qui a fait la une de presque tous les journaux du monde en 1972 – une petite Sud-Vietnamienne nue qui vient d'être aspergée de napalm américain, courant sur la route en direction de l'objectif, les bras ouverts, hurlant de douleur –, de telles photos firent probablement plus pour renforcer le dégoût de l'opinion que cent heures d'atrocités télévisées.

On aimerait croire que l'opinion américaine n'aurait pas accordé un soutien aussi unanime à la guerre de Corée si elle avait eu sous les yeux des preuves photographiques des dévastations infligées à ce pays, un écocide et un génocide par certains aspects plus systématiques que ceux qui ont été perpétrés contre le Vietnam quinze ans plus tard. Mais cette supposition n'a pas de sens. Si l'opinion n'a pas vu de telles photos, c'est qu'il n'y avait pas, du point de vue idéologique, de place pour elles. Personne n'a ramené d'images de la vie quotidienne à Pyongyang pour montrer que l'ennemi avait un visage humain, comme Felix Greene et Marc Riboud en ont rapportées de Hanoi. Mais si les Américains ont eu accès à des photos montrant les souffrances des Vietnamiens (photos dont beaucoup provenaient de sources militaires et avaient été prises dans un tout autre but), c'est parce que les journalistes se sentaient appuyés dans les efforts qu'ils faisaient pour se procurer ces photos, du fait que l'événement avait été défini par une fraction significative de la population comme guerre coloniale sauvage. La guerre de Corée avait été comprise différemment, comme un épisode de la juste lutte du Monde libre contre l'Union soviétique et la Chine, et, du fait de cette définition, des photos témoignant de la cruauté de la puissance de feu illimitée des Américains eussent été hors de propos.

Bien que l'événement en soit venu à se définir, précisément, comme ce qui mérite d'être photographié, c'est l'idéologie (au sens le plus large du terme) qui continue de déterminer ce qui constitue un événement. Il ne peut y avoir de preuve, photographique ou autre, d'un événement, tant que l'événement lui-même n'a pas été nommé et défini. Et ce n'est jamais la preuve photographique qui peut construire – plus exactement : identifier – des événements ; elle apporte toujours sa contribution après que l'événement a été nommé. Ce qui conditionne la possibilité d'être affecté au niveau moral par des photographies, c'est l'existence d'une conscience politique à leur sujet. Hors de tout projet politique, des photos du charnier de l'histoire ont toute chance d'être ressenties simplement comme une chose dénuée de réalité ou comme un choc émotionnel démoralisant.

Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon », *Sur la photographie* (1977), traduction Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 15 et p. 32-26.

Hito Steyerl (née en 1966)
« L'institution de la critique » (2006)

Quand nous parlons de la critique de l'institution, nous devrions aussi considérer le problème en sens inverse, à savoir l'institution de la critique. Existe-t-il quelque chose de ce genre, et qu'est-ce que cela signifie ? N'est-il pas d'ailleurs quelque peu absurde de prétendre qu'il existe une institution de la critique à un moment où il est manifeste que les institutions culturelles critiques sont démantelées, qu'elles sont sous-financées et soumises, entre autres, aux exigences d'une économie de l'événementiel néolibérale ? J'aimerais toutefois poser la question à un niveau beaucoup plus fondamental : quelle est la relation interne entre la critique et l'institution ? Quel rapport y a-t-il entre l'institution et sa critique ou – d'autre part – l'institutionnalisation de la critique ? Et dans quel contexte politique et historique cette relation s'établit-elle ?

Pour avoir une idée plus précise de cette relation, il nous faut tout d'abord examiner la fonction de la critique en général. On peut dire, en gros, que certains sujets politiques, sociaux ou individuels sont produits par la critique institutionnelle. La subjectivité bourgeoise a été formée par un tel processus de critique et encouragée à sortir de « l'état de tutelle dont elle est elle-même responsable », pour reprendre les termes du célèbre aphorisme de Kant¹. Cette subjectivité critique était naturellement ambivalente, car elle ne prévoyait l'usage de la raison que dans des situations que nous désignerions aujourd'hui comme apolitiques, par exemple lorsque nous réfléchissons à des problèmes abstraits, mais pas pour remettre en question les autorités. La critique a donc produit un sujet qui devait faire usage de sa raison dans la sphère publique, mais pas dans la sphère privée. Bien que cela semble émancipatoire, c'est le contraire qui est le cas. La critique des autorités n'est donc pas seulement vaine, selon Kant, elle est d'ordre privé. Ce genre de critique permet de créer un sujet qui est à la fois ambivalent et gouvernable. La critique se transforme *de facto* à la fois en un instrument de gouvernance mais aussi de résistance, comme on la considère souvent. La subjectivité bourgeoise ainsi créée était néanmoins extrêmement efficace. Et dans un certain sens, la critique institutionnelle est intégrée dans cette subjectivité, un phénomène que Marx et Engels mentionnent explicitement dans leur *Manifeste communiste*, à savoir la capacité de la bourgeoisie à abolir, à refondre en quelque sorte les institutions obsolètes, comme tout ce qui est inutile et pétrifié – pour autant que la forme générale du pouvoir ne soit pas menacée. La classe bourgeoise a donc été produite par une critique institutionnelle pour ainsi dire limitée ; et elle se maintient et se reproduit aussi par le biais de cette critique institutionnelle. C'est ainsi que la critique est devenue une institution en soi, un instrument gouvernemental qui crée des sujets formatés.

Mais il existe aussi une autre forme de subjectivité, qui est produite par la critique, et même par la critique institutionnelle. Le citoyen français, en tant que sujet politique façonné par la critique institutionnelle de la monarchie, en fournit l'exemple le plus évident. Cette institution a non seulement été supprimée, elle a été décapitée. Ce faisant, les citoyens ont pris à cœur une revendication que Karl Marx n'allait introduire que bien plus tard, à savoir que les armes de la critique devaient être remplacées par la critique des armes. Par conséquent, on pourrait aussi dire que le prolétariat, en tant que sujet politique, a été formé par la critique de la bourgeoisie en tant qu'institution. Cette deuxième forme de critique institutionnelle produit probablement des subjectivités tout aussi ambivalentes, mais avec une différence de taille : elle abolit l'institution qu'elle critique, au lieu de la réformer ou de l'améliorer.

¹ L'aphorisme de Kant est tiré de sa réponse à la question « Qu'est-ce que les Lumières ? » : « Les Lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable ». Cf. *Vers la paix perpétuelle, Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ? et autres textes*, traduction Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, Flammarion, 1991, p. 43.

En ce sens, la critique institutionnelle sert l’outil de subjectivation de certains groupes ou sujets sociaux. Et quelle sorte de sujets différents produit-elle ? Jetons un coup d’œil sur différents types de critique institutionnelle dans le domaine artistique des dix dernières années.

Pour résumer cette évolution complexe, disons que la première vague de critique institutionnelle¹ remettait en question le rôle autoritaire des institutions culturelles. Elle contestait l’autorité qui s’était accumulées au sein des institutions culturelles dans le cadre de l’État-nation. Les musées, par exemple, assumaient des fonctions gouvernementales complexes. Benedict Anderson a brillamment décrit ce rôle dans son livre précurseur *Imagined Communities*, où il analyse le rôle joué par le musée, en tant qu’institution, dans la formation des États-nations coloniaux. Selon lui, en produisant un passé national, le musée créait rétroactivement l’origine et le fondement de la nation, et c’était là sa principale fonction. Mais cette situation coloniale, comme dans de nombreux autres cas, met en évidence la structure de l’institution culturelle à l’intérieur de l’État-nation en général. Et la légitimation autoritaire de l’État-nation par l’institution culturelle à travers la construction d’une histoire, d’un héritage, d’un patrimoine ou d’un canon esthétique, etc. sera la cible de la première vague de critique institutionnelle à partir des années 1970.

Cette légitimation était en fin de compte politique. La plupart des États-nations se considéraient comme des démocraties fondées sur le mandat politique de leur peuple ou de leurs citoyens. Il était donc facile de soutenir que chaque institution culturelle d’importance nationale devait refléter cette autodéfinition et que chacune d’entre elles devait reposer sur les mêmes mécanismes. Si la sphère nationale de la politique est basée – théoriquement tout au moins – sur la participation démocratique, pourquoi en serait-il autrement dans la sphère nationale de la culture ? Pourquoi l’institution culturelle ne devrait-elle pas être au moins aussi démocratique que la démocratie parlementaire ? Pourquoi ne devrait-elle pas inclure des femmes, par exemple, dans son canon esthétique, si les femmes pouvaient, théoriquement tout au moins, être représentées au Parlement ? Dans ce sens, les exigences que la première vague de la critique institutionnelle articulait étaient naturellement justifiées dans les théories contemporaines de l’espace public² et interprétaient l’institution culturelle comme un espace public possible. Mais, implicitement, elles étaient basées sur deux prémisses : tout d’abord, cet espace public était intrinsèquement national, puisqu’il avait été créé à partir du modèle du parlementarisme représentatif. La légitimation de ce genre de critique institutionnelle reposait précisément sur ce fondement. Puisque le système politique de l’État-nation devait, au moins en théorie, représenter ses citoyens, pourquoi en serait-il autrement dans une institution culturelle nationale ? Sa légitimation reposait sur cette analogie qui avait très souvent une base matérielle réelle, la plupart des institutions culturelles étant financées par l’État. Cette forme de critique institutionnelle se référait donc à un modèle qui imitait la structure de la participation parlementaire au sein de l’État-nation ainsi qu’une économie fordiste dans laquelle des impôts pouvaient être prélevés à des fins culturelles.

La critique institutionnelle de cette période réagira à cette situation de diverses manières. Soit elle niera radicalement les institutions en tant que telles, soit elle essaiera de mettre en place des institutions alternatives ou de les intégrer dans des structures existantes. Comme dans l’arène politique, la stratégie la plus réussie était une combinaison de la deuxième et de la troisième variante, qui appelait notamment à l’intégration des minorités ou des majorités défavorisées, telles les femmes, dans l’institution. En ce sens, la critique institutionnelle a

¹ [Note J. Michalet] Pour en savoir plus sur le courant artistique de la seconde moitié du XX^e siècle nommé « Critique institutionnelle » : cf. Nicolas Heimendinger, « Le grand récit de la critique institutionnelle », revue *Marges*, n°22, 2016 : <https://doi-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/10.4000/marges.1094>

² En français, le terme « Öffentlichkeit » (fr. « public », « opinion publique ») est souvent rendu par « espace public », un terme plus restrictif que celui de « *public sphere* » en anglais, notamment dans la thèse de Jürgen Habermas.

fonctionné comme les paradigmes connexes du multiculturalisme, du féminisme réformiste, des mouvements écologiques, etc. Il s'agissait d'un nouveau mouvement social dans le domaine artistique.

Mais durant la seconde vague de la critique institutionnelle, qui a connu son apogée dans les années 1990, la situation était quand même quelque peu différente – pas tellement toutefois du point de vue des artistes, hommes et femmes, ou de toutes les personnes qui essayaient de contester et de critiquer les institutions, encore autoritaires à leurs yeux. Le principal problème résidait plutôt dans le fait qu'ils étaient dépassés par une forme de critique institutionnelle bourgeoise de droite, précisément celle que Marx et Engels avaient décrite, qui liquéfie tout ce qui est solide. Ainsi, l'exigence selon laquelle l'institution culturelle devait être un espace public ne faisait plus l'unanimité. La bourgeoisie avait dans une certaine mesure décidé que, dans son optique, une institution culturelle était avant tout une entité économique, et donc qu'elle devait être soumise aux lois du marché. La conviction que les institutions culturelles devaient fournir un espace public représentatif s'est effondrée avec le fordisme, et ce n'est pas un hasard si les institutions qui adhèrent encore à cet idéal ont perduré beaucoup plus longtemps dans des lieux où le fordisme existe encore, au moins partiellement. Ainsi, la seconde vague de critique institutionnelle était, dans un certain sens, unilatérale, puisqu'elle formulait des demandes qui avaient, à l'époque, perdu en partie leur légitimité.

L'autre facteur a été la transformation du domaine culturel national qui reflète la transformation du domaine politique. Premièrement, l'État-nation n'est plus le seul cadre de représentation culturelle – il existe aussi des entités supranationales comme l'Union européenne. Deuxièmement, leur mode de représentation politique est très complexe et n'est que partiellement représentatif. Il représente ses destinataires de manière plus symbolique que matérielle. Il les représente plus au sens figuré et artistique qu'au sens politique. Pourquoi donc une institution culturelle devrait-elle défendre les intérêts de ses destinataires ? Ne suffit-il pas qu'elle les représente symboliquement d'une manière ou d'une autre ? Et bien que la production d'une identité culturelle nationale soit toujours importante, elle l'est non seulement pour assurer la cohésion interne ou sociale de la nation, mais aussi pour la doter de valeurs attrayantes sur le marché dans une économie culturelle de plus en plus mondialisée. Un processus a été initié à cet effet, et il est toujours en cours. Il consiste à intégrer symboliquement la critique dans l'institution, ou plutôt de manière superficielle, sans que cela ait des conséquences matérielles au sein de l'institution même ou au niveau de son organisation. Ce processus en reflète un autre, similaire, sur le plan politique : l'intégration symbolique de certaines catégories de la population, par exemple des minorités, alors que l'inégalité politique et sociale est maintenue ; et leur représentation symbolique dans des organisations politiques supranationales, etc. En ce sens, la défense des intérêts matériels a été remplacée par une représentation symbolique.

Ce changement dans les stratégies de représentation de l'institution culturelle s'est accompagné d'un changement dans les stratégies de critique, à savoir le passage de la critique institutionnelle à une critique de la représentation. Cette tendance, qui était influencée par les *Cultural Studies*, la critique féministe et postcoloniale, s'est poursuivie dans le domaine de la critique institutionnelle, jusqu'à considérer tout le domaine de la représentation comme un espace public dans lequel des formes démocratiques de représentation devaient être appliquées, par exemple au moyen d'une présentation impartiale et proportionnelle des Noirs ou des femmes. Cette revendication reflétait dans une certaine mesure la confusion au niveau politique, puisque le domaine de la représentation visuelle est encore moins représentatif au sens matériel qu'une organisation politique supranationale. Elle ne représente pas la population ou certains sujets, mais les crée. Elle articule les corps, les affects et les désirs. Elle n'a toutefois pas été comprise de cette manière, mais plutôt comme un domaine dans lequel il faut se battre pour acquérir l'hégémonie, une majorité en quelque sorte dans le domaine de la représentation symbolique, afin d'obtenir une amélioration dans un domaine diffus qui oscille entre la

politique et l'économie, l'État et le marché, le sujet en tant que citoyen.ne et le sujet en tant que consommateur.trice, ainsi qu'entre la représentation (politique) d'un individu et la représentation (symbolique) de quelque chose. Comme la critique ne pouvait plus produire d'antagonisme clairs dans cette sphère, elle a commencé à la fragmenter et à la diviser, ainsi qu'à promouvoir des formes de politiques identitaires, qui ont conduit notamment à la fragmentation des sphères publiques, des marchés, et à la « culturalisation » de l'identité.

Cette critique de la représentation renvoie en outre à un autre aspect, à savoir le relâchement de la relation apparemment stable entre l'institution culturelle et l'État. Un modèle de représentation purement symbolique s'est également imposé, au détriment des acteur·trices de la critique institutionnelle pendant cette période. Les institutions ne prétendaient plus représenter l'État-nation et sa population matériellement, mais revendiquaient seulement un mandat de représentation symbolique. Si l'on peut donc affirmer que les premier·ère·s. à critiquer l'institution y ont été intégrés – ou pas –, il faut en conclure que la deuxième génération des acteur·trices de la critique institutionnelle n'a en revanche pas été intégrée à l'institution, mais à la représentation en tant que telle. Grâce à cette dernière, on créait à nouveau un modèle de type « janusien » qui souhaitait une plus grande diversité dans la représentation, et était moins homogène que son prédécesseur. Or, en essayant de générer cette diversité, l'institution a également créé des marchés de niche, des profils de consommateurs spécifiques et, plus généralement, un spectacle de la « différence » – sans susciter trop de changements structurels.

Mais quelles sont les conditions qui prévalent aujourd'hui, dans une période que nous pouvons, pour l'instant, considérer comme un prolongement de la deuxième vague de critique institutionnelle ? Ses stratégies artistiques sont devenues de plus en plus complexes. Elles se sont heureusement développées bien au-delà de la nécessité ethnographique de traîner des groupes des personnes défavorisées ou marginalisées dans les musées, qu'elles le veuillent ou non – juste à des fins de « représentation ». Elles comprennent des enquêtes circonstanciées, telle la série *Fish Story* d'Allan Sekula, qui combine une phénoménologie des nouvelles industries culturelles comme le Guggenheim de Bilbao, avec des documents sur d'autres restrictions institutionnelles – notamment celles imposées par des instances qui régulent une économie désormais globalisée, à l'instar de l'Organisation mondiale du commerce. Ces stratégies artistiques ont appris à trouver un équilibre subtil entre le local et le global, sans tomber dans l'étroitesse d'esprit indigéniste et ethnographique, ni sombrer par ailleurs dans la superficialité ou le snobisme. Malheureusement, on ne peut pas en dire autant de la plupart des institutions culturelles qui doivent relever le même défi, à savoir s'imposer tant dans un secteur culturel national que dans un marché culturel de plus en plus mondialisé.

Vues sous un premier angle, national, ces institutions culturelles sont soumises à la pression des revendications nationalistes, nativistes et indigénistes. Mais lorsqu'on les examine sous un second angle, mondial celui-ci, on constate qu'elles sont également sous la pression d'une critique institutionnelle néolibérale, autrement dit, la pression du marché. Le problème actuel – et il s'agit là d'une attitude fort répandue – est que, lorsqu'elles subissent la pression du marché, elles essaient de se replier sur une position d'où elles peuvent prétendre qu'il incombe à l'État-nation de les maintenir en vie et de continuer à les financer. Le problème est qu'il s'agit là d'une attitude finalement protectionniste et qu'elle favorise la pérennité d'une sphère culturelle définie au niveau national. Or, dans un tel contexte, les institutions culturelles ne peuvent être défendues que dans le cadre d'une nouvelle orientation à gauche, qui tente de se retirer dans les ruines d'un État providence désintégré et de ses coquilles culturelles vides, et de les défendre contre tous les envahisseurs. Cela signifie en dernier ressort qu'elle essaie de se défendre en adoptant la perspective de ses ennemis, à savoir les acteur·trices de la critique institutionnelle nationalistes et protectionnistes qui veulent en faire une sorte d'ethnoparc sacré. Mais un retour au protectionnisme de l'ancien État-nation fordiste et à son nationalisme culturel n'est pas possible – en tout cas pas dans une perspective émancipatrice.

Par ailleurs, lorsque l'institution culturelle est attaquée de ce point de vue nativiste et indigéniste, elle cherche également à se justifier en invoquant des valeurs universelles, telles que la liberté d'expression ou le cosmopolitisme de l'art – des valeurs qui, non seulement, sont complètement éculées, mais qui ont été si profondément chosifiées sous forme d'effets de choc ou d'affichage d'une différence culturelle consommable, qu'on ne les trouve guère en dehors de cette forme de marchandisation. Ou bien elle peut aussi tenter très sérieusement de reconstruire une sphère publique respectant les conditions du marché, par exemple en organisant des spectacles temporaires grandioses de la critique qui pourraient être financés, disons par la Kulturstiftung des Bundes [la Fondation culturelle de la République fédérale]. Mais, dans les conditions économiques actuelles, le principal effet est l'intégration des acteurs·trices de la critique institutionnelle dans la précarité, dans des structures de travail flexibles, pour des projets temporaires, alors qu'ils occupent de nouveaux emplois indépendants au sein d'industries culturelles. Dans le pire des cas, ces spectacles de la critique ne sont que le décor en trompe-l'œil d'un colonialisme économique, comme celui de l'Europe de l'Est, par les mêmes institutions qui promeuvent également l'art conceptuel dans ces régions.

Ainsi, là où la première vague de critique institutionnelle a produit (ou non) une intégration de ses membres dans l'institution, la deuxième n'a guère réussi à s'intégrer dans la représentation. Mais dans la troisième phrase, la seule intégration qui puisse être facilement réalisée semble être celle dans la précarité. Et dans ce sens, nous pouvons maintenant donner une réponse à la question : quelle est la fonction de la critique institutionnelle aujourd'hui ? Alors que les institutions critiques sont démantelées par la critique institutionnelle néolibérale, l'institution de la critique produit aujourd'hui un sujet ambivalent qui développe de multiples stratégies pour faire face à son propre démantèlement. D'une part, il est adapté aux exigences liées à des conditions de vie toujours plus précaires. D'autre part, il semble qu'on ait rarement eu autant besoin d'institutions capables de répondre aux attentes et aux désirs que ce nouveau sujet collectif va inventer.

Hito Steyerl, « L'institution de la critique » (2006), dans *Formations en mouvement : textes choisis*, Florian Ebner et Marcella Lista (éd.), traductions A.Chrétien, C. Jouanlanne et N. Viaud, Paris, Centre Pompidou / Spector books, 2021, p. 105-114.

Yves Citton
Pour une écologie de l'attention (2014)

Postface de 2021

L'évolution rapide des medias numériques au cours des dernières décennies suggère d'opérer un dernier recadrage de nos écologies attentionnelles, qui déplace considérablement la façon dont nous concevons les rapports entre communication et politique. Depuis de nombreux siècles, nous avons pris l'habitude de mettre au cœur de nos préoccupations la question de la *liberté d'expression*. Un régime est dénoncé comme tyrannique ou totalitaire lorsqu'il réprime la possibilité pour des dissidents de diffuser des opinions, des analyses, des récits ou des images contrevenant aux positions prises par le parti dominant.

La revendication portant sur la liberté d'expression et de diffusion est bien entendu parfaitement justifiée : si elle remonte à des modes de gouvernement dans lesquels des instances de censure assumaient fièrement le rôle de réprimer des messages jugés destructeurs de l'ordre social, elle continue à porter des combats héroïques en de nombreux endroits de la planète. Elle refait périodiquement surface jusque dans les pays les plus libéraux, dès lors que sont en jeu certains sujets sensibles (antisémitisme, racisme, blasphème, « terrorisme », appels à la sédition ou à la rébellion).

En permettant à chacun·e de faire office de journaliste, éditorialiste, prêcheur ou intellectuel public, la diffusion des metamedia et le développement des réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram, etc.) n'ont nullement aboli les problèmes liés à la liberté d'expression. Ils en ont toutefois considérablement renouvelé les termes. Toute innovation médiatique apporte de nouvelles façons de créer de nouveaux publics. Les analyses menées par documenter la « désintermédiation » ont fait briller l'espoir ou la crainte de voir tout émetteur de contenu pouvoir rentrer directement en contact avec autant de récepteurs que son message pourrait lui attirer. Les YouTubers les plus célèbres en illustrent la face souriante : avec un peu d'ingéniosité et beaucoup de chance, tout le monde peut se constituer un public en quelques mois, avec l'équipement minimal d'un ordinateur et d'une connexion internet. La belle et terrible nouvelle d'Alain Damasio, « *So phare away* », met en scène la face plus inquiétante de cette désintermédiation (qui est bien loin d'équivaloir à une mise à plat des inégalités) : comme les personnages du récit, nous vivons dans un univers saturé de messages qui tendent à se neutraliser les uns les autres de par leur simple pléthore, tandis que quelques grandes puissances médiatiques gardent des positions privilégiées pour assurer le relais et l'arrosage massif de certaines image et de certains agendas.

Pour comprendre l'intrastructure¹ de notre attention collective en ce premier tiers du XXI^e siècle, il est peut-être plus judicieux de mettre au cœur de nos préoccupations politiques, non seulement la défense de la liberté d'expression, mais tout autant la revendication d'un *droit du public à entendre*. Nos attitudes dominantes, focalisées sur la liberté de parole, partent du principe (généralement implicite) que, si un message est assez important pour une assez grande

¹ « Si le numérique paraît dissoudre la médialité en la faisant pénétrer dans tous les interstices de nos existences, il aide ainsi peut-être à faire apparaître ce qui a toujours été la nature profonde de toute médialité. Ces media fondamentaux que sont les langages humains ont de tout temps informé de l'intérieur l'ensemble de nos expériences du monde. Le software ne fait aujourd'hui que réinvestir et reconfigurer progressivement (et parfois régressivement) tout ce que les langues dites « naturelles » avaient déjà intra-structuré – avec cette différence cruciale, on l'a vu, qu'il fonctionne primordialement en termes d'informations, là où nos langues s'orientaient toujours sous l'horizon direct de significations. Les clés d'une bonne habitation de nos médiarchies digitales sont donc peut-être les mêmes que celles des médiarchies antérieures : lutter inlassablement par et pour le milieu, en y faisant émerger des problèmes de sens et en y reconnaissant L'INSÉPARATION INTRASTRUCTURELLE DES APPAREILS ET DES SUBJECTIVITÉS. » Cf. Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, p. 339.

part de la population, il finira bien par se frayer un chemin vers l'oreille de celles et ceux qui auraient intérêt à l'écouter. Les problèmes politiques de la communication, tels que nous les posons actuellement, concernent avant tout le pôle de l'émission : comment assurer une diversité dans la production des informations, des idées et des images ? Dès lors qu'un message pertinent est émis, on veut croire que « la réception suivra » – de même que, dans la stratégie napoléonienne, « l'intendance suivra ». Cette confiance présuppose toutefois non seulement que l'attention de toutes et tous soit toujours en éveil, mais surtout qu'elle soit capable de balayer l'ensemble de ce qui s'émet pour y repérer le plus important.

Une telle présupposition ignore le principe formulé par Herbert Simon qui, dès la fin des années 1960, posait les bases d'une « économie de l'attention » : plus une société sera riche en informations, plus elle sera pauvre en attention. L'un des grands mérites de Matthew Crawford est d'avoir revendiqué pour notre attention le statut de bien commun¹. Non seulement ce que je fais de mon attention nous concerne toutes et tous, mais nous sommes collectivement responsables des environnements par lesquels nous conditionnons nos attentions. Une telle responsabilité peut bien entendu se traduire par la promulgation d'« un cadre juridique protecteur de l'attention dans les espaces numériques », comme le proposent de nombreuses réflexions récentes². Au-delà des dispositions légales mises en place pour protéger les individus (leur attention personnelle comme leur *privacy*), c'est toutefois également en termes de « publics » qu'il faut concevoir les transformations sociales à opérer.

Même si ces prothèses exo-attentionnelles que sont les moteurs de recherche, les agrégateurs de contenus, les filtrages personnalisés et autres notifications ont pour fonction de faire remonter à la surface de nos écrans ce qui est le plus susceptible de nous intéresser, nous savons que cette décantation est à la fois partielle, imparfaite et biaisée. En laissant le financement des médias reposer sur leur capacité à attirer des budgets publicitaires, nos médiarchies actuelles confient à la compétition marchande la tâche d'organiser notre information – comme si ce qui attire le plus vite et plus immédiatement notre attention (revendue aux annonceurs) était nécessairement ce qui la nourrit la plus solidement. Mike Ananny vient de consacrer un ouvrage important à réfuter cette illusion :

L'autonomie démocratique ne peut découler simplement de la protection de la parole individuelle, selon le postulat que le marché réussirait à produire la qualité, la diversité et le type de relations dont ont besoin les gens afin de comprendre comment et pourquoi vivre ensemble. L'auto-gouvernance résulte de la rencontre de gens et d'idées que l'on n'a pas choisi de prendre en considération, mais que l'on a *besoin* de rencontrer pour découvrir et gérer les conséquences inéluctables partagées de la vie commune. [...] L'auto-gouvernance démocratique requiert davantage que le droit individuel à s'exprimer ; elle requiert aussi un droit du public à entendre³.

Loin de « suivre » automatiquement l'énonciation d'une opinion ou d'une information, la possibilité concrète de réception des messages mériterait de faire l'objet d'autant de soins politiques que la liberté d'expression. Le droit du public à entendre ne pose pas moins de problèmes épineux que cette dernière, mais il n'est pas moins décisif comme condition d'exercice de la démocratie – qu'il faut impérativement concevoir comme une « démophonie ».

¹ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver* [2015], traduction Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, 2016.

² Voir par exemple Marylou Le Roy, François Levin et Célia Zolynski, « De l'économie de l'attention à un droit à la protection de l'attention », *Dalloz IP/IT*, 2020 (dont est tirée cette citation), mais aussi Hubert Guillaud, « Rétro-design de l'attention : limites, angles morts et autre propositions », *Internetactu.fr*, 25 janvier 2019, ainsi que les séminaires organisés par Igor Galligo sur le design de l'attention.

³ Mike Ananny, *Networked Press Freedom: Creating Infrastructures for a Public Right to hear*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2018, p. 7.

Les analyses de Mike Ananny s'appuient sur un courant de recherche qui invite à opérer un déplacement plus fondamental encore que le passage du pôle de l'émission vers le pôle de la réception. Son défi consiste à ébranler l'hégémonie dont bénéficie la vision comme modèle privilégié de nos écologies attentionnelles pour enrichir celles-ci d'une meilleure prise en compte des propriétés de l'audition. On sait à quel point la prégnance du visuel tend à nous assourdir à notre environnement. On commence à mesurer les « anesthésies » causées en nous par le paradigme d'une attention « focalisée » sur une « figure » isolée de son fond, « concentrée » sur un « objet » distingué de son environnement. Ce paradigme « extractiviste » de l'attention visuelle traite de nos milieux sensibles comme le colonialisme a traité les mondes dont il s'est contenté d'« exploiter » des « ressources » pour son profit (à court terme), sans se soucier ni du renouvellement desdites ressources, ni des externalités négatives causées par cette exploitation, ni de ses conséquences déshumanisantes¹.

À l'heure où le flux continu de mauvaises nouvelles relatives au dérèglement climatique, à la sixième grande extinction des espèces et à la destruction de nos milieux de vie bouche notre horizon et plombe notre avenir nous des prédictions d'effondrements, ce sont de *nouvelles attentions collapsonautes* qu'il nous faut expérimenter et mettre en place dès aujourd'hui². Or les paradigmes auditifs pourraient être mieux adaptés à ces écologies attentionnelles collapsonautes que les modèles visuels hérités du passé.

Même si leurs approximations souvent trompeuses ont fait l'objet d'une déconstruction justifiées de la part de Jonathan Sterne, les contrastes généralement proposés entre attention visuelle et attention auditive méritent d'être revisités à l'heure de notre désorientation effondriste. Aux caractéristiques d'une vision définie comme active, directionnelle, perspective, limitée aux surfaces, distanciant, objectiviste, spatialisant et intellectuel, l'ouïe opposerait une approche passive, sphérique, immergente, pénétrante, participative, subjective, temporalisante et affective.

Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention* [2014], postface inédite de 2021, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2021, p. 363-369.

¹ Pour une bonne critique du modèle visuel de l'attention, inspirée de Donna Haraway, voir Nathalie Grandjean, « Attention ou vision : quelle éthique pour la *standpoint theory* ? », in Nathalie Grandjean et Alain Loute (dir.), *Valeurs de l'attention. Perspectives éthiques, politiques et épistémologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 223-243.

² Voir Yves Citton et Jacopo Rasmi, *Génération collapsonautes. Naviguer en temps d'effondrements*, Paris, Seuil, 2020.