

Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998 1.

Michel Ratté

Volume 27, Number 2, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/004973ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/004973ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ratté, M. (2000). Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998 1. *Philosophiques*, 27(2), 425–442.
<https://doi.org/10.7202/004973ar>

Étude critique

Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*.

Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998¹.

MICHEL RATTÉ

Université du Québec à Trois-Rivières

mratte@cam.org

1. Contexte, enjeux, parcours

Rainer Rochlitz défend sans doute la position la plus exigeante dans le débat des théoriciens de l'esthétique et de l'art en France. Il n'hésite pas à affirmer la pertinence spécifique de l'art post-avant-gardiste en tant qu'art, face à sa banalisation par les esthétiques hédonistes, tout en prévenant contre l'auratisation philosophique de l'art. Cela dit, son entreprise théorique se situe à un carrefour bien encombré. Celui a) du problème que représente la difficulté de comprendre l'institution artistique à partir de la théorie habermassienne de la socialité communicationnelle — donc, pour Rochlitz, à partir d'une élaboration claire de ce que serait la « rationalité esthétique » ; b) de la reconstruction de l'esthétique française contemporaine à partir des problématiques de la « philosophie analytique » anglo-saxonne — qui pour certains fait le pont vers la « philosophie de l'esprit » contemporaine ; c) de la polémique entre « experts » liée aux conséquences du débat plus large — et moins subtil — suscitée par la remise en question éclatante de la légitimité de l'institution artistique en France depuis au moins une décennie.

Qu'à cela ne tienne, dans son dernier livre, Rochlitz mène rondement sa barque. D'abord, en guise d'introduction il nous offre des précisions en ce qui concerne la tâche de l'esthétique en différenciant sa propre entreprise — dite « reconstructive » — par rapport aux esthétiques normative et empiriste, ainsi que par rapport à la critique d'art. Sous la rubrique « esthétique normative », entrent toutes les philosophies de l'art qui prétendent en définir le sens en dehors de la situation « dialogique » de la réception exotérique (c'est-à-dire, les philosophies spéculatives de l'art, de Platon à Adorno). L'« esthétique empiriste » (et même « transcendantale » au sens kantien), se caractérise par son approche selon le cas, agnostique, quand elle est humble, ou alors relativiste militante quand elle lie de manière très affirmative l'expérience de l'art au plaisir. La « critique d'art » pour sa part, quand elle n'est pas biaisée par des points de vue historiens ou anthropologiques, qui doivent

1. Les renvois à l'ouvrage se feront par le biais d'une pagination entre parenthèses dans le corps du texte.

rester pour elle accessoires², témoigne du caractère proto-normatif de l'art et de l'expérience esthétique : « la *critique* professionnelle [...] représente et instruit un public qui exerce lui-même son jugement de manière informelle » (p. 31) dit-il. L'« esthétique reconstructive » laisse le jugement esthétique se réaliser dans la sphère publique et se propose seulement d'en comprendre les « procédures » menant à des consensus, certes toujours seulement ponctuels, mais légitimés de revendiquer un caractère « rationnel » pour les arguments en faveur ou en défaveur d'œuvres d'art données. L'écho des « thèses » et de la « méthodologie » habermassienne est clair ici. Mais Rochlitz ne reconduit pas l'idée d'Habermas de conférer une relativité culturelle à la valeur esthétique ni sa thèse faisant de l'expérience esthétique l'occasion d'une ouverture émancipatrice du « monde vécu ». Il en a mesuré ailleurs³ la pertinence et s'en tient ici à une tentative d'établir la rationalité du débat critique qui doit être fidèle à la factualité des œuvres d'art sans jamais cesser de les interpréter. C'est sans doute ce principe qui permet de comprendre que la question évaluative ne puisse pas faire l'économie de son arrimage à la question cognitive. Mais encore, la question évaluative doit contribuer à ressaisir la dimension cognitive elle-même parce qu'elle a été en quelque sorte « ravie » par les tenants de la perspective empirique-analytique élevant une clause de réserve sur la question axiologique : la question évaluative n'en est pas une à part du problème cognitif, ce sont plutôt les enjeux intersubjectifs des rapports aux œuvres d'art qui modulent la signification des jugements cognitifs. Pour Rochlitz cependant, cet envahissement du problème cognitif de l'art par les esthétiques empiristes et analytiques mérite d'être combattu de front parce que par ailleurs, dit-il, « [celles-ci] ont été, jusqu'ici, les plus efficaces à tenir compte de la nouvelle situation » (p. 23), c'est-à-dire de la globalisation de la revendication à la production d'œuvres d'art. Ces esthétiques s'opposent en cela aux « esthétiques normatives » qui se montreraient étroites d'esprit à cet égard. On peut se demander cependant si cette globalisation n'a pas un impact sur les repères axiologiques⁴ de l'institution artistique elle-même et si certaines théories de l'art du vingtième siècle, comme celle d'Adorno que

2. Rochlitz écrit : « ce dont traite [l'histoire de l'art] acquiert, pour ainsi dire automatiquement, la qualité d'oeuvre d'art » (p. 47), car il est inhérent à la démarche de l'historien de ne s'intéresser qu'à ce qui est déjà consacré. Or c'est la critique qui « consacre », selon Rochlitz. Évidemment, il s'agit là d'un jugement global tout à fait contestable. Mais encore, il faut souligner que, pour Rochlitz, la critique est toujours également située historiquement et que c'est son devoir de le savoir, de le comprendre et de l'explicitier, le cas échéant, dans ses jugements et argumentations en faveur ou non d'une oeuvre d'art donnée. En somme, la critique aussi présuppose l'histoire.

3. Rainer Rochlitz, « De l'expression au sens : perspectives esthétiques chez Habermas », *Revue internationale de philosophie*, n° 194, 1995, pp. 409-435 ; « Dans le flou artistique », dans R. Rochlitz et C. Bouchindhomme, *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, éd. du Cerf, 1992, pp. 212-213.

4. Repères dont la fragilité est exposée, comme on le verra, par leur traduction procédurale et formelle dans la théorie de la « rationalité esthétique » elle-même.

Rochlitz inclut dans les « esthétiques normatives »⁵, ne se présentent pas d'abord et avant tout comme des symptômes de la possibilité d'une perte de sens de l'art — et *a fortiori*, comme des symptômes révélant la possibilité d'une situation où l'on ne pourrait plus réaliser une évaluation comparative des œuvres. Faut-il dire que selon toute probabilité, la « globalisation » a commencé par l'industrialisation de la culture et la production d'une culture de divertissement de masse. Et il ne fait aucun doute que cette industrialisation a d'abord permis une *globalisation de marché* pour des marchandises tendanciellement standardisées⁶. Mais encore on peut se demander si la transformation « en système » de l'institution artistique qui prétend encore maintenir une distance par rapport au marché ne mène pas à une logique de réaction et d'adaptation à un « environnement » de requêtes d'intégration qui elles-mêmes se constituent stratégiquement par rapport à l'état du système. La question que je soulève ici est de savoir si l'institution artistique

5. Sans vouloir blanchir Adorno, il faut tout de même souligner qu'il est excessif d'en faire le simple promoteur de l'art « le plus avancé » (cf. p. 13). En tous cas sa conception de l'art le plus avancé inclut une « dialectique du nouveau et du régressif », pour prendre ses mots. C'est ce dont témoigne sa compréhension des œuvres de Mahler et Berg par exemple. De plus, Adorno a pratiquement été désavoué par les « avant-gardes » musicales des années cinquante. Son texte « Le vieillissement de la nouvelle musique » (trad. M. et A. Lhomme et A. Boissière, *Rue Descartes*, n° 23 mars 1999, pp. 113-133) — pour en mentionner un au titre éloquent — est entre autres une critique du scientisme sérialiste émergent. Par ailleurs, il est implicite que le critère d'« exemplarité » des œuvres d'art invoqué par Rochlitz — critère qui forme une triade avec ceux d'« authenticité » et d'« efficacité » (cf. p. 56) — est loin d'exclure la nouveauté et l'originalité. Sans compter que Rochlitz ne sacrifie aucunement le contexte historique comme révélateur de la pertinence des œuvres — le ready made n'aurait pas pu être réalisé au XIX^e siècle, oppose-t-il à Danto (cf. 70 *sqq.*).

6. Sans endosser le prêche adornien sur ce que j'oserais appeler les derniers moyens possibles de résistance — prêche qui notamment exclut de manière injustifiable la possibilité pour la culture populaire harnachée par l'industrie culturelle de trouver des ressources à cet effet —, il faut tout de même admettre qu'Adorno a su montrer parfois, spécialement dans le domaine de la musique, ce que l'on pouvait perdre par la « standardisation ». En l'occurrence le fait que Rochlitz voit dans l'esthétique analytique qui s'intéresse aux œuvres thématiques la reproduction en série — chez Danto par exemple — une « dédramatisation de la désacralisation de l'œuvre d'art » à l'époque de la reproduction de masse (p.59), pose un problème : l'auteur risque de banaliser la standardisation — en tout cas de ne plus se donner les moyens de comprendre ses effets néfastes. Ce qu'Adorno montre dans sa critique de la standardisation va plus loin que la dénonciation de la perte d'aura de l'art. C'est notamment la modulation de la sensibilité elle-même par la transformation de l'art en *environnement homogène* qui est en jeu. Pour prendre un vocabulaire contemporain, on peut se demander, par exemple, si la « biodiversité » de la musique n'est pas mise en péril par l'environnement musical homogène et de plus en plus continu — qui niera que l'on est de plus en plus soumis à des formes diverses de musique fonctionnelle dans les espaces publics et dans les espaces privés ? Peut-on honnêtement penser que la musique devenue un tel environnement n'émousse pas la possibilité de développer une sensibilité d'écoute spécifiée par des musiques autres ? Je mentionne simplement que la « crise de l'art contemporain » dans le domaine de la musique est précisément alimentée par l'idée de moins en moins contestée au sein de l'institution musicale elle-même qu'ils y auraient des musiques non seulement *excessives* mais *incompréhensibles* !

peut encore elle-même répondre de sa finalité dans la « globalisation » et si chacun est à même de la reconnaître. Dans ce contexte, je crois que l'agnosticisme axiologique de l'esthétique empiriste contemporaine doit être vu lui aussi comme un symptôme de la possibilité d'une perte de sens pour l'institution artistique, et cette perte mérite d'être comprise à travers une généalogie sociologique : la quiétude libérale de quelques philosophes esthètes ne constitue pas un avis crédible sur le sens ou le non sens de la globalisation de la prétention de produire des œuvres d'art. Cela dit, mon pessimisme à l'égard de la santé de l'institution artistique n'est que l'écho du cynisme de Rochlitz lui-même : au moment même où celui-ci fait une théorie du débat esthétique, il admet qu'il y a de moins en moins de répondants à son appel, voire de personnes en mesure de savoir de quoi il parle⁷. Que la deuxième moitié de son ouvrage consiste en « analyses didactiques » d'œuvres d'art en témoigne avec éloquence.

Quoi qu'il en soit de la pertinence de prendre au sérieux les esthétiques empiristes et analytiques relativement au diagnostic sur l'état de l'institution artistique, leur discussion par Rochlitz structure fortement le parcours du livre. En fait, elle est d'abord structurante de la première moitié du livre consacrée aux « principes esthétiques » (pp. 35-226) sur laquelle le présent texte porte exclusivement.

Par exemple, la théorie du symbole de Nelson Goodman est discutée de manière récurrente. Il faut savoir que la discussion de Goodman par Rochlitz se fait sur l'arrière-fond de l'interprétation genettienne « relativiste » de la « relation esthétique » qui prétend également s'inspirer de Goodman. Rochlitz vise donc également Genette à travers la réhabilitation de Goodman dans une perspective « intersubjectiviste » et non mentaliste⁸. Cela dit, l'explicitation du caractère évaluable des œuvres d'art à partir de la théorie des indices fonctionnels — « symptômes », en termes goodmaniens — des œuvres d'art donne lieu à quelques tours de force conceptuels. Je pense notamment au passage de « l'exemplification » (indice sémiotique de l'œuvre d'art qui souligne son caractère auto-référentiel⁹) à « l'exemplarité »

7. Cf. notamment ces passages : « Même si [les arguments critiques] sont ignorés par la plupart, ils sont à la disposition de ceux qui veulent bien les entendre » (p.16) ; « Rien n'est plus néfaste, pour l'art, que l'absence d'une critique *exigeante* ; or, c'est aujourd'hui, entre l'indifférence, le rejet ou l'adhésion conformiste, quasiment la règle » (p. 187).

8. Car Genette tend inopinément vers une conception « psychologique » de la relation esthétique qu'il veut construire à partir de la théorie goodmanienne du symbole (cf. Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art: volume 2 : la relation esthétique*, Paris Seuil, 1997, pp. 42 sqq.).

9. Un petit commentaire relatif à la caractéristique d'exemplification. Pour Goodman, l'échantillon (*sample*) incarne de manière incontestable ce qu'est une chose qui exemplifie : l'échantillon exemplifie certaines propriétés au sens où il est un signe qui porte lui-même son référant. C'est en ce sens qu'il est auto-référentiel. Cela dit, il est erroné de prétendre faire une analogie entre auto-référence au sens goodmanien et autotélisme au sens où, depuis Karl Philipp Moritz et Kant, on prétend voir dans l'oeuvre d'art une autosuffisance (Moritz), voire une auto-finalité relativement opaque pour le pouvoir de connaître (re: la fameuse « indétermination

(critère évaluatif de l'œuvre d'art (pp. 124 *sqq.*)). En fait, règle générale, la discussion de Goodman mène au constat de l'insuffisance de sa théorie. C'est le cas quand il est exposé par Rochlitz comment les « symptômes » goodmaniens de l'œuvre d'art ne sont en dernière instance que négatifs (pp. 80 *sqq.*) ; quand, comparée à la philosophie de Cassirer (pp. 118 *sqq.*) — qui est elle-même jugée trop près d'un subjectivisme « monologique » —, Rochlitz fait remarquer que la théorie goodmanienne ne permet pas de comprendre la singularité de l'œuvre d'art, et quand il est reproché à Goodman d'exclure dans sa théorie des symboles l'« interprétant » peircien (p. 131). Bref, en dépit de ce que la théorie goodmanienne était censée amener sur le plan cognitif, la nécessité d'une théorie de l'évaluation l'écrase. D'ailleurs, au moment où Rochlitz discutera des « paramètres » et « prédicats » artistiques (pp. 181 *sqq.*), il ne sera pratiquement plus question de Goodman. Les critères et paramètres du débat esthétique auront été élucidés surtout dans un rapport critique à la critériologie de Beardsley (pp. 177-181).

Rochlitz dialogue de manière récurrente avec beaucoup d'autres théoriciens analytiques — sans compter les plus anciens comme l'incontournable Kant. Cela dit, j'aimerais entrer dans des problématiques spécifiques qui me semblent plus importantes que la discussion et la critique *ad hoc* d'auteurs, en dépit du fait que, malgré tout, celles-ci constituent le tissu du texte.

J'aimerais m'attarder à la discussion plus ponctuelle, mais beaucoup plus significative, de Beardsley, par exemple. Je n'aborderai pas la discussion susmentionnée des critères d'évaluation de Beardsley. Je me concentrerai sur la réfutation du relativisme esthétique qu'il propose et que Rochlitz fait valoir contre Genette et Schaeffer. Ceux-ci voient dans le jugement évaluatif, avant tout un jugement prescriptif, voire autoritaire (pp. 169 *sqq.*) (2.1.). Je soulignerai comment Rochlitz complète la critique de Beardsley à partir d'une analyse de ce qui, selon lui, structure le débat esthétique. Il s'agit en fait d'une « dialectique »¹⁰ de l'évaluation et de la description (2.2.). Puis j'aborderai le problème de la spécification de la rationalité du débat esthétique lui-même, qui tient à la possibilité de l'insérer dans un rapport intersubjectif spé-

conceptuelle » kantienne) — cf. pp. 194 et 196. C'est oublier que l'auto-référentialité de l'œuvre d'art selon Goodman est en dépendance absolue de sa conception de l'exemplification et que celle-ci exige que les propriétés exemplifiées soient explicites et claires. En dernière instance, celles-ci ne sont pas autosuffisantes dans leur auto-référentialité puisque qu'elles sont médiatisées par une convention qui doit expliciter ce que l'exemple exemplifie. Aucun échantillon ne peut exercer sa fonction d'échantillon si les propriétés qu'il exemplifie ne sont pas déclarées ou évidentes (cf. Genette qui relate comment Goodman (et lui-même) résiste de manière tout à fait conséquente à l'idée de Beardsley de voir les œuvres d'art comme des exemplifications de toutes leurs propriétés perceptibles : Gérard Genette, *L'œuvre de l'art...*, *opus cit.*, pp. 56 *sqq.*) .

10. Rochlitz n'emploie pas ce vocable, sans doute parce qu'il est entaché par la dimension ontologique de la philosophie hégélienne, par la « philosophie de la conscience » que Rochlitz prétend dépassée au sein des philosophies du langage du 20^e siècle. Je crois cependant que le sens ancien du concept qui, de toute manière, avait filtré dans le sens hégélien, est, comme on le verra, tout à fait convenable pour désigner la dynamique du débat critique que Rochlitz expose.

cifique que l'on a devant les œuvres d'art et à propos d'elles. Rochlitz prétend que la rationalité de ce rapport pourrait être mis en lumière par une comparaison avec la rationalité du rapport qu'institue le débat moral (2.3.). J'aurai alors explicité des réserves relatives à la force structurelle de la « rationalité esthétique » qui me permettront de formuler des critiques franches à l'égard du moyen proposé par Rochlitz afin de résister contre la transformation de l'institution artistique qui la mène tendanciellement à sa perte. Il s'agit de la déontologie rochlitzienne de la critique d'art institutionnalisée qui est censée être fondée sur la rationalité esthétique (3).

2. Thèmes fondamentaux

2.1. Critique du relativisme

Rochlitz rappelle que Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette ont tenté de réduire le jugement évaluatif en matière d'art à l'expression d'une tentative de persuasion motivée irrationnellement par le sentiment¹¹. Selon Rochlitz les arguments de Beardsley¹² contre cet émotivisme, ainsi que contre le relativisme et le particularisme en matière de jugement esthétique, sont en mesure de faire s'effondrer les présupposés de Genette et Schaeffer.

L'argument fort de l'émotiviste¹³ tient dans l'idée qu'au moment où le critique pense donner des *raisons* étayant son jugement, il ne fait qu'*expliquer* son sentiment. Beardsley fait remarquer de manière préliminaire que le fait d'exprimer — ou même d'expliquer — son sentiment ne revient pas à exiger que les autres le partagent et ne permet même pas de commencer à élucider comment cela serait possible (p.170). En effet, qu'est-ce qui nous permet de penser que l'énonciation expressive d'un sentiment induit d'emblée la volonté de l'imposer¹⁴ ? Mais encore, l'émotiviste devrait être en mesure de

11. Cf. p.156 et note n° 13, p. 442 ; cf. dans G. Genette, *L'oeuvre de l'art...*, *opus cit.*, pp. 94 et 115 ; dans Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p.358. Ceux-ci se sont réclamés à cet effet de Charles L. Stevenson : *Ethics and Language*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1944 ; « Persuasive Definitions », *Mind*, n° 47, 1938.

12. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 2^e édition, 1981.

13. Nommément Charles L. Stevenson dont se réclament Genette et Schaeffer.

14. Rochlitz ne prend pas les précautions de Beardsley quand il compare la théorie de Stevenson et celle de Kant en affirmant que toutes deux admettent un moment illusoire — le fameux « comme si » de la propriété des choses chez Kant — mais que Kant, à la différence de Stevenson, n'en tire pas les conséquences pour la prétention à communiquer (p.171). Il me semble en tout cas que si l'on en reste à la lettre kantienne il est difficile de penser que la reconnaissance du moment « illusoire » l'aurait empêché par ailleurs de saisir le caractère soi-disant autoritaire de l'expression communicationnelle du sentiment subjectif — ce qui l'exposerait à la critique de Stevenson. Chez Kant, la thèse de l'expression du jugement esthétique comme expression d'un sentiment qui appelle à l'adhésion générale est maintenue sur la base de la présomption que dans le jugement esthétique, le sujet peut encore penser

clarifier le fait que même une exclamation appréciative ou dépréciative soit nécessairement une expression immédiate de l'émotion. Pour Beardsley il est tout à fait possible de penser que l'exclamation appréciative est un abrégé pour une proposition plus élaborée. Si c'est le cas, en tant que proposition, elle tombe sous la « juridiction » de l'évaluation de la qualité du jugement par rapport à l'objet du jugement. Du coup, la logique de l'émotiviste est invalidée — en tout cas au moins à reconstruire — parce que Beardsley réussit à mettre en cause les évidences descriptives mêmes sur lesquelles est bâti son argument (*ibid.*). Beardsley s'attaque également au relativisme et Rochlitz reprend à son compte son argument (p.173 *sqq.*). Cependant ce dernier fait remarquer que pour le relativiste, « il n'y a de véritables *raisons* [...] *que* pour justifier des assertions causales de type objectif [...]. Il confond donc l'objectivité des causes avec la validité des arguments » (p. 173). En somme, Rochlitz fait du relativiste quelqu'un dont l'ensemble des jugements est structuré par un présupposé épistémologique empiriste. C'est dans cette mesure que, selon Rochlitz, la critique de Beardsley à l'égard du relativiste doit être raffinée. Car celui-ci ne fait pas une critique de l'empirisme, mais « souligne seulement que les jugements esthétiques ne sont pas impératifs, que les propositions normatives sont plutôt des éloges rationnels sans incidence directe sur l'action [...] » (p. 175). Je reviendrai sur cet avis de Rochlitz. Pour l'instant voyons ce que Beardsley propose.

Effectivement, chez Beardsley, le relativiste n'est pas en conflit avec autrui parce qu'il sait qu'il ne prétend jamais dire quelque chose à propos de l'objet qu'il juge, mais seulement à propos de sa subjectivité (p. 176)¹⁵. Cela dit, pour Beardsley, apprécier des choses différentes ne montre pas que les querelles sont inutiles. Car au sein de ces querelles l'on peut éventuellement être convaincu d'apprécier, de découvrir autre chose. Si tout le monde appréciait la même chose, certes, il n'y aurait pas de querelle mais également il n'y

légitimement que son sentiment *ressemble* à celui que les autres peuvent éprouver — Rochlitz le rappelle lui-même (*ibid.*). Cet idéal d'empathie ne laisse rien supposer de coercitif. Et cela se confirme d'autant plus quand l'on sait comment Kant limite l'universalité du jugement à la seule forme *réfléchissante* (subjective) du jugement. Force nous est d'admettre que le sentiment partagé effectivement — si cela est possible — ne serait qu'une empathie contingente chez Kant. Pour sa part, Rochlitz, cohérent avec son option « post-philosophie de la conscience », se montre compréhensif à l'égard de l'avis des empiristes qui ne croient pas qu'une universalité du jugement fondé sur le sentiment soit possible (pp. 171-172). On fera remarquer en tout cas que l'argument de Beardsley ne présuppose pas l'avis des empiristes : il demande seulement que l'on élucide comment le sentiment lui-même peut être le motif d'une volonté d'imposition de l'opinion sentimentale du sujet locuteur. Selon moi, cela n'exclut pas la possibilité d'une meilleure compréhension de l'expressivité du sentiment — c'est-à-dire de la prétention du sujet à le communiquer — mais au contraire y invite. Je reviendrai succinctement sur le problème de l'expression dans la section 2.2.

15. Le particulariste est en quelque sorte un relativiste qui veut faire oublier la relation à l'objet qu'il pourrait avoir en commun avec autrui — c'est un relativiste exclusiviste: en parlant de son expérience subjective avec un objet quelconque, il veut faire comprendre explicitement qu'il ne parle pas du même objet qu'autrui (p. 176).

aurait pas de chance d'apprécier autre chose. Le problème du relativiste est donc de savoir ce que l'on peut faire avec la querelle. Or, l'entreprise de Rochlitz vise précisément à montrer la structure de cette « querelle » pour en rendre la valeur évidente — ce qui ne serait pas encore le cas chez Beardsley. C'est en ce sens que Rochlitz va tenter de montrer que l'arrière-fond empiriste qui prétend *justifier* le relativisme peut et doit être mis en question et cela n'est possible qu'en augmentant la théorie de la valeur de la « querelle esthétique » d'une analyse exhaustive qui montrera le caractère *dialectique* du rapport de l'évaluation et de la description factuelle, dialectique qui transforme les jugements de valeur *autant que les jugements de fait* en simple « moments » de l'activité judiciaire esthétique. Du coup, parce qu'il n'y a pas de factualité indépassable, de factualité de dernière instance pour le jugement esthétique, il n'y a pas de légitimité à faire du jugement esthétique un jugement de fait. Il n'y a pas non plus de légitimité à fonder le relativisme esthétique sur une épistémologie empiriste.

2.2. *Dialectique de l'évaluation et de la description*

Rochlitz est le premier à admettre que l'expérience esthétique n'est pas seulement effective dans le débat critique¹⁶. En effet, l'expérience ou « la réception d'œuvre d'art ne consiste ni à la décrire ni à l'évaluer[...] » (p.113) Mais quand l'expérience esthétique s'extériorise dans une description, il faut constater que « l'on décrit jamais pour soi-même [...] mais pour [...] s'entendre avec d'autres sur ce que l'on perçoit » (*ibid.*). Dès que l'on entend s'exprimer sur notre expérience, s'explicité la capacité d'avancer des arguments justifiant cette expérience et éventuellement un jugement évaluatif corrélatif à l'égard de l'œuvre. Cela précisément parce que chacun sait *a priori* qu'entamer la communication de l'expérience esthétique va nécessairement impliquer l'émergence de divergences d'appréciation et d'appréhension et mener tendanciellement à l'évaluation et l'auto-évaluation de notre propre expérience¹⁷.

« Dans le cadre des débats esthétiques, décrire signifie surtout attirer l'attention sur des caractéristiques significatives[...] » (*ibid.*) et rendre compte des diverses fonctions des éléments ou propriétés soulignés, ce qui revient à expliciter un effort de compréhension de l'œuvre. Du même coup, la description est amenée non seulement à enregistrer et à identifier, à comprendre et à situer, mais à tenter de *justifier* sa compréhension qui consiste à

16. Admettre cela me semble impliquer qu'il faille élucider éventuellement ce que cette expérience subjective — ponctuellement non intersubjective — peut être. D'autant plus que partout dans l'argumentaire de Rochlitz cette subjectivité est présupposée.

17. « [...] Lorsqu'une appréciation n'est pas partagée ; chacun est alors obligé de faire la part des préférences faussement objectivées et des qualités défendables par des arguments. Mais il n'est presque jamais possible de dire *a priori* qu'un jugement de valeur n'est qu'une appréciation idiosyncrasique ; le fait qu'il ne puisse pas être partagé *apparaît* seulement au cours de la confrontation des jugements évaluatifs » (pp. 95-96).

mettre en rapport des éléments soulignés avec l'ensemble de l'œuvre, ce qui, pour Rochlitz, revient à évaluer l'œuvre à travers sa possibilité d'alimenter cette compréhension (p.114). En somme, Rochlitz croit que « les discussions esthétiques ne portent généralement sur des aspects descriptifs que dans la perspective de leur interprétation et de leur évaluation » (p. 115). La description est donc nécessaire au moment où l'on veut exprimer notre expérience esthétique parce que celle-ci inclut la partialité et, si j'ose dire, la « partialité » de la façon dont elle comprend globalement, c'est-à-dire, pour Rochlitz, qu'elle inclut une évaluation de l'œuvre. Mais dans la discussion esthétique la description n'a pas une fonction de référence absolue à l'égard de laquelle tout jugement évaluatif doit se rapporter : c'est que les traits sélectionnés pour expliciter une compréhension peuvent être réinterprétés dans la compréhension-évaluation d'autrui. « C'est donc une caricature de l'appréciation esthétique et de l'évaluation que de les présenter comme l'expression d'un plaisir ou d'un déplaisir greffés sur une appréhension cognitive indépendante » (*ibid.*), écrit Rochlitz en pensant à Jean-Marie Schaeffer¹⁸ : si je décris exhaustivement et que j'ajoute que l'œuvre me plaît en sus, la description n'a pas d'intérêt dans l'appréciation (*ibid.*).

Pour mieux faire comprendre comment l'évaluation est intimement liée à la compréhension, Rochlitz ajoute qu'« en règle générale, la description est en fait — volontairement ou non — sous-tendue par des jugements anticipés qui ne sont pas thématés ; mais, en droit, le jugement de valeur qui oriente la description et qui peut changer de direction en fonction d'une description approfondie, répond à une sollicitation fondamentale de l'œuvre d'art » (*ibid.*). On doit s'attarder à ce passage.

La description a visiblement ici une fonction de désillement qui a le pouvoir de faire reconsidérer tout ce qui a été vu, le pouvoir de la transfiguration. Et dans cette mesure, le pouvoir de la description en est un également à l'égard du jugement de valeur non thématé et implicite d'autrui, un jugement qui a fait un tout de ce qui a été vu, jugement qui a, en quelque sorte, clos le sens de ce qui est donné à voir. Cela dit, ce qui ouvre les yeux n'est pas ce qui permet d'évaluer la pertinence de l'ouverture elle-même : faire voir les choses autrement n'est pas tout. Il est question chez Rochlitz d'un approfondissement de la description ainsi que de l'orientation de la valeur en tant qu'elle répond aussi à une « sollicitation fondamentale de l'œuvre ». Ici, Rochlitz me semble faire pencher tout le problème de la liaison interne de l'évaluation et de la compréhension vers la question de l'adéquation possible avec le symbole artistique lui-même, l'œuvre¹⁹. Mais on conviendra du fait

18. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

19. Ma supposition est autorisée par Rochlitz lui-même qui écrit : « on admet que certaines descriptions, mieux que d'autres, sont à même de rendre compte de l'oeuvre[...]. Il existe alors des raisons de choisir entre différentes *hypothèses* descriptives, dont les conclusions

que cette adéquation ne peut pas être celle du simple jugement de fait après tout ce que Rochlitz a pu dire sur le rapport, en dernière instance dialectique, entre description et évaluation. En effet, cela reviendrait à dire que toutes les évaluations perdent leurs prétentions expressives en se dissolvant dans le jugement de fait le plus adéquat, et jamais le débat esthétique ne pourrait alors concurrencer sur ce terrain toute approche « méthodique » des faits. On peut par ailleurs penser que Rochlitz est en mesure d'introduire un correctif pour éviter cet écueil. Par exemple, viser la formulation du jugement de fait le plus adéquat n'a pas à exclure le principe d'une opacité indépassable de l'œuvre. Mais alors on peut se demander pourquoi doubler l'argumentation esthétique, déjà rendue bien opaque par sa propre logique, d'un principe régulateur qui consiste à accepter de ne jamais venir au clair à propos de l'œuvre d'art : pourquoi deux sources d'opacité dont une principielle ? Ne sommes nous pas ici dans la situation où cette fois l'opacité érigée en principe dissout littéralement la possibilité que la visée de l'adéquation du jugement esthétique structure le cours de l'argumentation ?

De toute évidence, ce qui se profile derrière l'idée rochlitzienne de chercher une adéquation judicative par rapport à l'œuvre qui *solliciterait elle-même cette adéquation* demande l'élucidation de l'expressivité même de cette sollicitation. Peut-être qu'au-delà du conflit des interprétations, se profile l'opacité expressive de l'œuvre elle-même. Mais alors il faudrait une élucidation de ce qui est opaque au juste dans l'œuvre d'art — Rochlitz n'aborde pas cette question²⁰ — et montrer en quoi l'œuvre sollicite l'attention vers elle en tant que symbole opaque. Autrement dit, on ne peut pas en rester à la seule postulation principielle d'une opacité : il faut élucider comment l'œuvre d'art signifie quelque chose dans et par son opacité.

En l'occurrence, le problème de l'*expressivité* communicationnelle de l'œuvre d'art — et forcément de l'expressivité communicationnelle de l'opacité — traverse l'ensemble du livre de Rochlitz et se manifeste, comme ici, à des moments cruciaux, sans jamais être explicité. On ne compte plus les rappels du fait que « l'œuvre d'art est toujours aussi expression d'une attitude subjective [...] » (p.104) qui « appelle la reconnaissance [...] » (p.165) et qui a comme cadre le « *désir de partager* l'expérience esthétique, [qui est] à la fois une *tendance* [...] inhérente [à l'expérience] et la *source* de tous les "problèmes esthétiques" » (p. 167, c'est moi qui souligne). Mais jamais l'« expression d'attitude subjective » et son « appel à la reconnaissance », le « désir de partager » comme « tendance de l'expérience » et « source de tous

évaluatives sont différentes, et notamment celles qui sont susceptibles de rendre justice à l'oeuvre. » (p. 221). Il est clair qu'ici l'adéquation du jugement de fait est le premier principe régulateur de l'évaluation des hypothèses descriptives.

20. Il prend même la peine de dire que la théorie goodmanienne des symptômes de l'art a le désavantage de ne comprendre qu'en terme d'« indétermination » ce qui structure l'œuvre (p. 80 *sqq.*).

les problèmes esthétiques », ne sont élucidés. On peut penser que Rochlitz a cru mater la situation en faisant valoir contre les empiristes-physicalistes qu'il existe quelque chose comme un « monde subjectif » d'où il fait originer l'« individualité » des œuvres d'art (pp. 99-106)²¹. Mais jamais cette individualité n'est présentée comme expressivité d'un monde subjectif, ce qu'elle doit être de toute évidence (au moins en partie) puisque c'est par l'individuation que l'œuvre est censée acquérir une unicité significative. En fait, cette individualité est immédiatement balayée sous le tapis : parce que le monde subjectif lui-même doit se réaliser dans le monde intersubjectif — après le dépassement du paradigme de la « philosophie de la conscience » —, il n'est jamais élucidé comme monde subjectif²².

On pourrait me reprocher d'avoir ici dramatisé un problème local de la théorie du débat esthétique et de profiter de l'occasion pour sommer Rochlitz de rendre justice à la question de la subjectivité dans l'expérience esthétique alors qu'il s'agirait d'une question secondaire pour le philosophe. C'est pourquoi je m'arrête ici pour aborder un problème incontestablement immanent au projet de Rochlitz.

2.3. *Le problème de l'établissement de la rationalité du débat esthétique*

Rochlitz prétend que l'axe sur lequel la discussion esthétique reporte constamment l'établissement de la valeur du jugement esthétique peut faire l'objet d'une analogie avec l'axe sur lequel le jugement de fait est lui-même sujet à contestation, ce qui serait implicite dans la méthodologie scientifique elle-même. Il oppose donc aux tenants de l'esthétique empiriste la thèse consensualiste de la vérité — qui vient avec la théorie de la socialité communicationnelle qu'il endosse (p. 176).

Par ailleurs, pour lui, « le problème de la théorie morale a été longtemps analogue à celui de l'esthétique : elle paraissait devoir choisir entre une approche descriptive de type anthropologique et un émotivisme performatif incapable d'accéder à un statut rationnel » (p.169). Les théories « procédurales » contemporaines semblent être en mesure d'échapper à cette alternative pense-t-il. « Elles ont pu montrer que l'universalisation des intérêts dans les débats relatifs aux normes est possible et correspond à une pratique courante » (*ibid.*). C'est à partir de ce gain que Rochlitz veut faire valoir une analogie entre le jugement esthétique et le jugement moral.

21. Ce qui n'est pas seulement qu'incident : « L'objet de base de l'expérience artistique n'est pas tel type de symbolisation ou tel art, mais une oeuvre singulière [...] » dit Rochlitz.(p.104)

22. Rochlitz écrit: « Le monde subjectif susceptible d'être partagé présente cette analogie avec le monde social que lui aussi n'est pleinement accessible qu'au point de vue d'un *participant* du jeu, ici artistique » (p. 102). On peut se demander alors pourquoi faire une différence entre monde social et monde subjectif.

Si Rochlitz fait une différence très claire entre norme et valeur — la norme (morale) ayant force d'obligation et la valeur (esthétique) ayant seulement un pouvoir de « recommandation » (cf. p. 145) —, il croit tout de même pouvoir maintenir l'analogie entre jugement moral et jugement esthétique. Il écrit : « en esthétique, bien que « l'accord rationnel » sur un seul jugement correct ne soit guère ici un objectif raisonnable et accessible, la situation pourrait être analogue » (p. 169). Sur quoi il ajoute : « ce qu'il importe de retenir est que les récepteurs et les critiques argumentent dans le but de parvenir à des interprétations et à des évaluations pertinentes et judicieuses, non pour faire valoir la suprématie de leurs émotions[...]. » (*ibid.*). Le problème posé ici est évidemment celui de la validité de l'analogie. Car on ne peut pas simplement penser que le débat esthétique se structure avec la même « évidence » (j'ose dire) que le débat moral sans devoir admettre qu'il vise lui aussi une norme contraignante. Car ce n'est pas le simple fait que le débat esthétique échappe à la finalité formelle de l'institution d'une norme universelle et contraignante — spécifique au débat moral — qui différencie les deux débats. C'est le fait que l'universalité et la contrainte de la norme à établir dans le débat moral jouent *déjà* au niveau de la signification de la recherche même du *meilleur argument* au sein du débat, alors que rien d'aussi clair ne structure le débat sur les valeurs esthétiques. Ceci veut d'abord dire que ce que j'appellerais l'architectonique du débat esthétique ne pourra jamais être aussi forte que celle du débat moral. En conséquence, on peut dire que l'analogie que l'on peut faire entre la possibilité d'un débat infini sur les normes et celui qui prolifère *effectivement* à propos des valeurs esthétiques est trompeuse. C'est que dans le domaine des valeurs esthétiques, il peut y avoir prolifération d'hypothèses de compréhension venant avec leur axe spécifique de recherche du « meilleur argument »²³ : la valeur ici n'est pas seulement non contraignante, la valorisation est elle-même poïétique. N'est-ce pas ce que la dialectique de l'évaluation et de la description traduit ?

Cela étant dit, ne retrouvons-nous pas ici le spectre du relativisme, un relativisme non pas volontariste comme celui qui présuppose une épistémologie empiriste, mais un relativisme en quelque sorte « fataliste » et légitimé de l'être ? Si les débats orientés par la recherche du meilleur argument en faveur ou non d'une œuvre d'art peuvent se multiplier sur de nouveaux axes de recherche du meilleur argument à partir du renouvellement des descriptions de propriétés pertinentes, et donc que cette orientation vers le meilleur argument est non seulement infinie mais arborescente, n'est-il pas raisonnable et légitime que le relativiste sans mauvaise foi choisisse d'interrompre

23. Si Rochlitz a par ailleurs soutenu qu'il y avait des hypothèses descriptives plus judicieuses que d'autres (p. 221), cela ne se déterminait pas par les ressources du cadre de la rationalité esthétique lui-même, mais comme on l'a vu plus tôt, par le simple postulat d'une adéquation possible du jugement à l'oeuvre d'art comme objet. Je rappelle que cela est paradoxal si on oppose aux empiristes, la thèse de la vérité consensuelle.

éventuellement sa participation au débat esthétique ? Sans nier que le débat peut lui permettre de voir son expérience autrement et d'éventuellement la transformer, le relativiste peut estimer — et cela légitimement — qu'il n'a pas besoin de mener son expérience à un verdict sur la qualité de l'œuvre qui l'exposerait à devoir en formuler la défense. En fait, je ne crois pas que la théorie de l'argumentation esthétique dans l'état où elle est soit en mesure de débouter une forme de relativisme qui consiste à être réaliste devant la possibilité de trouver dans le débat sur l'art une manière sûre de découvrir ce qu'il en retourne de soi devant l'art et de l'art lui-même. Quoiqu'il en soit de la légitimité du relativiste, il est souhaitable que Rochlitz réussisse éventuellement à élucider la spécificité de la rationalité de la valorisation esthétique²⁴. Mais il est plus probable que l'on ne puisse pas surmonter la faiblesse structurelle du débat esthétique, qu'elle qu'en soit l'instanciation.

3. Sauver la critique d'art pour sauver l'institution artistique ?

On est donc en droit de se demander si la critique d'art, rappelée à l'ordre par Rochlitz, peut être un levier contre la possible perte de sens de l'institution artistique, alors que par ailleurs l'on sait que cette critique n'est que l'incarnation institutionnelle du débat esthétique structurellement fragile tout juste décrit²⁵. Je ne veux aucunement prétendre qu'il y ait d'autres moyens plus efficaces. Cela dit, la mauvaise réputation que Rochlitz fait à ce qu'il appelle les « esthétiques normatives », à l'histoire de l'art et aux sciences humaines qui thématisent l'art me semble montrer *a contrario* la confiance qu'il a en sa propre option. Voilà une bonne raison de poursuivre l'évaluation de la situation de la critique d'art.

Un mot d'abord sur ce qui disparaît de l'horizon des possibilités de compréhension de l'art chez Rochlitz. J'ai déjà fait allusion à l'appréciation négative rochlitzienne de l'histoire de l'art et des sciences humaines dans la première section de ce texte. J'aimerais seulement ajouter que l'idée qu'il faille se méfier des herméneutiques en ce qu'elles ont une tentation « sournoisement normatives » (p.13) m'apparaît être une généralisation malheureuse, surtout si on développe par ailleurs une empathie pour l'insouciance du « plaisir » (*ibid.*). J'ai déjà fait allusion à la possibilité de voir chez Adorno les éléments d'une critique recevable de la musique standardisée. Mais je n'ai même pas mentionné l'intérêt certain de la façon dont il *comprend* la formalisation libre de la musique « complexe », musique qui est en

24. Justement, peut-être devrait-on d'abord élucider les conditions de légitimité de l'abandon éventuel du débat esthétique par le relativiste réaliste. Manifestement, l'abandon *légitime* du débat par un des protagonistes ne peut certainement pas être totalement discrétionnaire.

25. Rochlitz écrit : « Il n'y a [pas de] discontinuité fondamentale [...] entre la lecture intuitive de l'amateur et la lecture approfondie de l'expert [...] » (p. 106).

passé d'être sacrifiée dans la « Crise de l'art contemporain ». Ce qu'Adorno offre pour comprendre son expressivité²⁶ vaut bien le « débat esthétique » de l'institution musicale contemporaine qui a déjà largement assumé que la musique complexe est sur la pente de l'incompréhensibilité. D'une manière générale, si Rochlitz est lui-même prêt à admettre que la critique d'art institutionnelle n'est plus qu'une caricature, on ne voit pas pourquoi les interprétations plus élaborées de l'art, qui ne sont pas en train de faire de l'art l'allégorie d'autre chose, ne pourraient pas contribuer elles aussi à réactiver la compréhension de l'art. Évidemment, le cas de l'interprétation adornienne est très difficile parce qu'afin d'en récolter les fruits, il faut la désintriquer d'une philosophie de l'art très contraignante. Mais nous n'avons pas à en rester à Adorno, ni ceux qui sont méfiants à l'égard des interprétations élaborées, ni ceux qui s'y intéressent positivement.

Je veux terminer ce texte en mettant en lumière le caractère tout à fait problématique de la logique de l'« homologation » (pp. 35 *sqq.* entre autres) des œuvres d'art — qui est censée être instancée par l'activité de la critique d'art dans l'institution artistique — une fois que l'on prend la mesure de la fragilité structurelle du débat esthétique, mais aussi de la situation effective de la critique d'art. Rochlitz me semble se montrer un peu négligeant en offrant seulement une déontologie pour la critique qui, avec le reste de l'institution artistique, perd tendanciellement son sens, tout en présentant de manière presque idéaliste — c'est-à-dire sans examen sociologique — le travail effectif d'« homologation » du critique en rapport aux marchés, aux artistes, aux récepteurs. Voyons cela.

3.1. *Homologation par le système*

« Pour être reconnue comme telle et donc fonctionner, une œuvre d'art doit généralement être acceptée indépendamment de la seule intention de son auteur. Les publics, les marchés, les institutions compétentes se chargent de rendre cette distinction effective », affirme Rochlitz (p. 40). La question que l'on peut se poser est évidemment celle de savoir si *toutes* ces instances contribuent à activer le *débat critique* d'où en principe l'authenticité de la reconnaissance est tirée.

En tout cas, Rochlitz prétend sans grande justification que l'on peut minimiser l'effet du marché sur l'art. Notamment, à propos des préférences des collectionneurs d'art, il écrit : « que certains [...] 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 [...] » (p. 161). En somme, il fait grandement confiance à ce que l'on doit appeler le « système de l'art » et il le croit

26. Cf. entre autres, T.W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

mû par le seul principe d'une critique authentique. On peut imaginer que dans la circulation systémique s'opère une sélection progressive : certaines productions prennent un sens par leur circulation — c'est le cas des œuvres qui aboutissent au musée selon Rochlitz — d'autres productions succombent à force de circulation — que l'on suppose être l'épreuve publique et critique qui a raison d'elles. Je serais plutôt tenté de croire que ce qui circule dans le système se réduit de plus en plus aux supports de la circulation elle-même, si bien que tout, en tant que « circulant » pourrait y trouver son compte. Quoiqu'il en soit du pouvoir de dénaturation globale du sens par la circulation systémique, pouvoir qui ne me semble pas pris au sérieux par Rochlitz, je vais m'attarder ici au problème spécifique de *l'entrée* dans le système. Car c'est précisément celui-là que doit rencontrer la critique d'art dans sa tâche d'homologation, sa tâche d'évaluer les candidatures au titre d'œuvre d'art. Pour ne pas risquer d'exclure *a priori* ce qui devrait légitimement pouvoir circuler dans le système, Rochlitz va parler de la nécessité pour le critique qui doit rendre compte d'une œuvre inédite créée par un artiste inconnu, de commencer par décrire scrupuleusement les enjeux que l'artiste prétend exposer. Plus tard viendront les appréciations comparatives. Il faut d'abord établir des comparaisons compréhensives, etc²⁷. Qui peut se prononcer contre cela ? Mais le problème que n'envisage pas Rochlitz c'est le fait que les « entrées » dans le système ne sont pas toutes supervisées par le critique d'art n'ayant pour motivation que la découverte du « meilleur argument esthétique » en faveur ou non d'une œuvre d'art. Et justement, l'une des « entrées principales », si j'ose dire, est sans doute le marché qui juge pour sa part les œuvres en fonction de critères stratégiques²⁸ ou alors irrationnels²⁹, mais tout à fait rarement en fonction de la valeur que pourrait en dévoiler un quelconque débat esthétique. Si bien qu'au moment où le philosophe nous rappelle qu'une œuvre n'en est pas une pour une seule personne ; qu'elle doit « entamer une carrière publique » (p. 40) pour en être une ; qu'elle doit être reconnue comme telle par « un certain nombre de personnes » (p. 41), nous

27. Rochlitz parle de l'œuvre d'art comme étant en attente de reconnaissance puis, une fois reconnue, prête pour une appréciation différenciante (p. 42).

28. Évidemment on pense immédiatement à l'anticipation du « succès »... Il est assez difficile d'accepter de considérer que la « reconnaissance » telle que Rochlitz en théorise la « dialectique » se ramènerait à cela.

29. Car il ne s'agit pas de dire que les déterminants économiques du marché exercent une domination cohérente sur la revendication de reconnaissance des artistes, mais que les décisions qui permettent ou non de faire circuler des œuvres dans le marché, qu'elles soient rationnelles ou non, ne perdent jamais de vue celui-ci. Bien sûr, il y a d'autres entrées dans le système de l'art qui n'est pas que marché, mais également une myriade de réseaux de médiations avec leurs intermédiaires propres (les politiques culturelles, les écoles supérieures et universités, les organismes de diffusion, les médias, etc.) qui sont aussi structurés par des quantités de décisions à visée plus souvent qu'autrement pragmatique (cf. à cet effet, la note suivante sur le sort fait au mandat politico-culturel des conseils des arts comme conséquence de la reproduction systémique de l'art public lui-même).

sommes rappelés à l'exigence intersubjective comme à une injonction idéale qui fait oublier le réel : l'arbitraire massif, par rapport aux critères de la rationalité esthétique, des motivations qui autorisent l'entrée d'œuvres dans le système de l'art³⁰.

3.2. *Exclusion comme effet de rapports conflictuels de groupes sociaux*

Le réel inclut non seulement la pression arbitraire induite des marchés sur l'art, mais également une segmentation des publics d'art causée et alimentée par plusieurs facteurs — dont les marchés de l'art eux-mêmes. Si bien qu'au nom d'un certain réalisme — et non des motivations de l'auteur — je sous-cris partiellement au raisonnement de Schaeffer (que Rochlitz trouve fallacieux) selon lequel « refuser à une chose le titre d'œuvre d'art au nom d'un jugement de valeur revient à la reconnaître comme œuvre d'art au nom d'autres critères » (p. 41). Cela veut dire que si l'on refuse le titre d'œuvre d'art à un objet au nom d'une valeur, c'est usuellement parce que l'on comprend implicitement pourquoi d'autres sont prêts à y reconnaître une autre

30. Il est important de dire un mot sur la question de l'aide publique aux arts. Car on pourrait opposer qu'elle sert précisément à rendre la création de l'art indépendante des marchés. Elle aménage même formellement une séparation de l'aide à la création et de l'aide à la diffusion à cet effet (c'est le cas au Canada et au Québec en tout cas — qui n'ont rien inventé ; on y suit les modèles anglais et français). Dans le cas des arts de performance, on a cru qu'avec un minimum de reconnaissance professionnelle, la production des artistes dont les projets sont approuvés par des pairs, pourrait être un indice fiable de la capacité de « connecter » avec le réseau des diffuseurs semi-indépendants et publics. La capacité de diffusion de ceux-ci s'est rapidement montrée insuffisante — évidemment parce que le financement public de la diffusion est lui-même insuffisant. On a donc assisté à une surproduction de création subventionnée par rapport à la possibilité de la diffuser. Au moment du virage néo-libéral, les diffuseurs semi-indépendants et publics ont commencé à adopter un credo de fidélisation du public en même temps que d'augmentation du rayonnement qui les ont amenés à exercer une pression supplémentaire sur la production libre. Pour leur part, les créateurs ont été attaqués pour leur attitude soi-disant clientéliste à l'égard de l'État. C'est alors que la pression a fait son oeuvre partout y compris dans les décisions des jurys des conseils des arts dans le secteur d'aide à la création. Informellement, mais systématiquement, l'indépendance de la création par rapport au marché qui est promue formellement par les conseils des arts, pour des raisons pragmatiques, est en passe d'être oubliée par les pairs eux-mêmes qui forment les jurys. La qualité des projets de création est maintenant considérée concurremment avec des présomptions indifféremment fantasmagiques ou réalistes quant à la possibilité que les oeuvres qui en émergeront rayonnent et circulent dans les réseaux que l'on suppose à tort ou à raison les plus utiles à la légitimation de l'aide à l'artiste, de l'artiste lui-même, et des diffuseurs subventionnés qui choisiront de diffuser les oeuvres. En somme, la mission des conseils des arts est bafouée par une reproduction systémique du monde de l'art subventionné. S'il ne s'agit pas d'un marché fonctionnant à partir de l'indice de prix, il est cependant fascinant de voir le système intégrer d'une manière structurante un concept tout à fait symbolique de « profit » calculé en terme d'« augmentation de fréquentation ». Du coup, le système est mû par une profusion de décisions irrationnelles qui prétendent avoir en vue cette « augmentation » : tout le monde « spéculer ». À terme, les spéculateurs qui auront « réussi » gagneront en prime leur indépendance de l'État. Celui-ci pourra en profiter pour définitivement oublier la mission des conseils des arts, fermer son « comptoir » d'aide: les « perdants » auront *tout* perdu.

valeur, en fait une valeur concurrente. Que Rochlitz prétende que Schaeffer cherche par là à libérer l'art de toute « instance d'homologation publique » (*ibid.*), c'est certain. Mais cela ne découle pas de son raisonnement qui invite plutôt à la vigilance quant à croire que la rationalité d'une valeur s'assure, se confirme, par son institutionnalisation.

Ce qui m'amène à parler de la façon dont le jugement d'incompétence — celui qui mène à l'exclusion d'un candidat au titre d'artiste — va de soi pour Rochlitz. Ce jugement est assez important dans la mesure où en faisant « obstacle à l'homologation » (p. 41), il rend insuffisantes « les autres caractéristiques [...] pour conférer à l'objet un statut [...] d'œuvre d'art » (*ibid.*). Évidemment, cela pose la question de savoir qui va porter ce jugement et au nom de quoi. Si pour le cas évident d'une œuvre qui affiche explicitement que sa réalisation ne demande pas de compétence particulière, Rochlitz peut faire valoir l'illégitimité de toute prétention à l'exclure à partir du critère de compétence, les cas les plus fréquents ne sont pas de cet ordre. La plupart des cas d'exclusion pour incompétence sont motivés par l'examen d'œuvres qui à première vue sont techniquement « standards » et demandent forcément, dû à la gravité de ce jugement, une justification experte. C'est dire que ce jugement n'est plus souvent qu'autrement formulable que par des spécialistes dont le pouvoir de reconnaître une compétence est par ailleurs la manière dont leur propre légitimité se reproduit. Or, au moment où l'enjeu d'une œuvre consiste à reconsidérer de l'intérieur des manières de faire qui se sont stabilisés — cela étant le cas plus souvent qu'autrement —, ce qui est demandé à l'expert c'est d'évaluer l'œuvre, en reconsidérant sa façon d'objectiver son propre savoir, en fait, en mettant en cause son expertise. Compte tenu du fait qu'il y a ici inégalité de légitimité entre celui qui juge (le critique expert) et celui qui est jugé (l'aspirant artiste³¹), et que ce qui doit être l'objet d'une évaluation (l'œuvre) est compris par le juge en partie comme une remise en cause de sa légitimité, le critère de compétence, tel que pensé par Rochlitz, ne devrait pas être considéré pertinent dans le débat esthétique. D'abord, il gomme tendanciellement la possibilité de faire valoir dans le débat esthétique des arguments montrant comment la signification de l'œuvre est liée à sa genèse même. Cette tendance provient du pouvoir de l'expert de parer à l'adresse critique des œuvres en l'occultant, c'est-à-dire en occultant l'éventuelle signification que l'œuvre investit dans un rapport non-trivial entre sa genèse et son sens. On voit donc dans quel contexte l'exclusion pour incompétence est formulée ainsi que sa radicale illégitimité si elle ne se traduit pas dans une étude génétique qui pourrait démontrer méticuleusement l'insignifiance du rapport entre la genèse et le sens. Or, pour les raisons tout juste évoquées, c'est la règle plutôt que l'exception dans la critique institutionnelle, de faire fi de cette démonstration d'ailleurs exigeante. C'est la règle également dans l'« arbitrage » des experts appartenant à des

31. Celui-ci, n'en étant effectivement qu'au stade de la requête d'un statut.

champs artistiques concurrentiels : les frontières entre les genres sont définies par la prise de parole d'experts qui répartissent les manières de faire de part et d'autre. On n'a pas à s'étendre sur la présomption de facilité et d'incompétence chez les critiques savants à l'égard des champs artistiques homologues qui se sont formés au sein de la culture populaire, ni sur la « contre-expertise » massmédiatique des arts populaires qui produit son propre exclusivisme à l'égard des critères « savants »³².

Il suit de ces observations que l'affirmation de Rochlitz selon laquelle des chefs-d'œuvre, on ne discute pas³³, est tout à fait inacceptable du point de vue de l'exigence du débat esthétique tel qu'il l'a lui-même pensé. Compte tenu du fait que l'on est averti que le jugement expert peut se « tromper gravement » pour les motifs que l'on connaît maintenant, et qu'il le fait sans doute régulièrement, l'invocation de la fidélité des experts à certaines œuvres n'est pas un argument recevable pour en établir la valeur. D'ailleurs, la réception historique durable comme argument d'autorité est tout à fait inopinée chez le théoricien critique qu'est Rochlitz.

* * *

Le fait que ma critique ait culminé dans des remarques principalement relatives à la justesse de l'évaluation sociologique de l'institution artistique par Rochlitz me semble tout à fait approprié : si l'auteur prétend que la critique d'art institutionnelle peut encore s'exercer légitimement alors qu'il constate les signes d'un glissement possible de l'institution artistique dans son ensemble, sa « déontologie » ne suffit pas. Par ailleurs, il y a le problème de savoir ce qu'il s'agit de sauver. Il ne fait aucun doute que l'auteur prétend se situer dans l'horizon de la théorie critique qui à partir d'Habermas prend le pari de faire de la « fluidification » démocratique des institutions la condition de leur légitimité³⁴. Mais je n'arrive pas à concilier cette idée autant que la théorie rochlitzienne du débat esthétique — qui témoigne à la fois de son pouvoir inhérent de « fluidification » des institutions artistiques et de sa fragilité — avec une justification aussi rapide de l'« homologation » des œuvres d'art telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui.

32. Si le postmodernisme artistique avait donné l'impression de tendre à dépasser ces rivalités, on peut maintenant constater qu'elles sont bien plus structurantes que l'idéal postmoderne a pu l'être. Dans le contexte de la crise de l'art contemporain, les arguments en faveur de la restauration ont vite fait remonter à la surface l'esprit d'auto-conservation qui commande de revaloriser le sérieux et la compétence des artistes savants contemporains.

33. Rochlitz dit en fait que la comparaison des chefs-d'œuvre dans un but évaluatif « n'a guère de sens » (p. 225), alors que la comparaison des œuvres mineures avec les chefs-d'œuvre est pratiquement une exigence « de respect pour le lecteur [de littérature populaire] et son intelligence » (p. 226). Il nous reste à espérer que cette comparaison ne soit pas aussi condescendante que sa motivation...

34. Cf. Albrecht Wellmer, « Reason, Utopia, and the Dialectics of Enlightenment », dans J.R. Bernstein (ed), *Habermas and Modernity*, Polity Press, pp. 35-66