

Par delà le principe de plaisir esthétique

Bernard Vouilloux

1. *Subjectivité vs transsubjectivité*

Centrale chez Kant, la question de l'évaluation esthétique a ensuite été quasiment abandonnée par la tradition spéculative de la philosophie continentale, tandis qu'elle a donné lieu à une floraison de propositions dans la philosophie analytique et dans ses surgions européens pour y devenir une véritable *quaestio disputata*. C'est dans le contexte de la réception française de ces travaux (et des traductions d'auteurs comme Nelson Goodman et Arthur Danto) que doivent être replacés les débats qui, dans le courant des années 1990, ont fait venir cette question au premier plan, avec notamment les publications de Jean-Marie Schaeffer (1996), Gérard Genette (1997) et Rainer Rochlitz (1998, 2002)¹. La position défendue par Genette est sans doute celle qui a suscité le plus de commentaires et de réactions, en raison notamment de la notoriété que valaient déjà à l'auteur ses contributions fondamentales à la poétique, mais aussi de la radicalité de la thèse qu'il soutenait.

Dans le livre qu'il consacre à la «relation esthétique», Genette dit des cas de «distorsion fonctionnelle» qui nous font considérer comme des œuvres d'art des artefacts appartenant à des civilisations éloignées dans le temps ou dans l'espace qu'«il n'y a pas de quoi en faire un drame» (Genette [1997]: 258). Ses lecteurs peuvent reconnaître dans ce trait d'humour non seulement l'une des composantes de son style, mais quasiment le symptôme d'une position énonciative relativiste et sceptique perceptible sur les deux versants de son travail. Il est pourtant paradoxal de voir cette volonté de dédramatisation s'afficher de manière aussi «insolente» là même où Genette affirme avec une fermeté inébranlable le caractère subjectif du jugement esthétique, seul à même, selon à

¹ Voir aussi Michaud (1999); Cometti, Morizot, Pouivet (2000): 159-183; Cometti (2009): 101-114. Ces indications bibliographiques sont forcément sélectives.

lui, de rendre compte des désaccords en matière d'appréciation, et donc de la relativité des jugements; il ne peut, en effet, imposer l'inéluctabilité de la théorie subjectiviste que parce qu'il a planté le décor d'un «drame» dans lequel toute théorie non subjectiviste et non relativiste est déterminée, et disqualifiée, comme objectiviste, ou plutôt crypto-objectiviste, puisque l'objectivisme est devenu indéfendable depuis l'avènement de la critique kantienne et le déclin concomitant des théories classiques du Beau.

C'est en prenant appui sur la *Critique de la faculté de juger* que Genette pose que le jugement de goût est «esthétique», c'est-à-dire (au sens kantien) subjectif, trait qu'il partage avec le jugement d'agrément, la différence entre les deux tenant au caractère «désintéressé» du premier. L'«appréciation» esthétique – le terme est, selon lui, mieux approprié que celui d'«évaluation», qui n'est qu'une «appréciation objectivée» (Genette [1997]: 89) – est d'ordre affectif; réductible *in fine* à des déclarations du type «J'aime» ou «Je n'aime pas», elle est imperméable à toute argumentation: «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» (Genette [1997]: 77). Là où Genette se sépare de Kant, c'est sur l'hypothèse du «sens commun» (*sensus communis*) (voir Genette [1997]: 82-85), qui vient soutenir la prétention légitime et nécessaire du jugement de goût à l'universalité. Selon Kant, celui qui éprouve un plaisir de cette sorte est convaincu qu'il peut être partagé par tout un chacun et n'a de cesse de convaincre autrui qu'il en est bien ainsi; la persistance des désaccords, loin d'invalider l'hypothèse du sens commun, ferait seulement apparaître que les jugements «déviant» ne sont pas aussi «désintéressés» qu'ils le devraient. Pour Genette, une telle prétention est seulement justiciable de ce que, s'aidant de George Santayana, il nomme «objectivation», processus au gré duquel nous reportons sur l'objet la valeur que lui confère le sentiment qu'il nous fait éprouver (voir Genette [1997]: 85-91). Autrement dit, la nature même de l'appréciation esthétique, en tant qu'elle met en jeu une croyance, nous porterait à attacher à des propriétés (objectives) de l'objet une valeur intrinsèque, transformant ainsi en critères distinctifs (objectivés) les motifs par lesquels un mouvement affectif d'ordre causal cherche à se justifier: la «valeur» d'un objet esthétique, quel qu'il soit, ne saurait être que le produit et la projection de l'«illusion» objectiviste, elle-même constitutive de l'appréciation esthétique (voir Genette [1997]: 106), pour autant qu'une appréciation qui ne s'objective pas en se motivant n'est pas un jugement (voir Genette [1997]: 117).

À s'en tenir à cette première approche, où la relation esthétique est considérée indépendamment du type des objets sur lesquels elle porte, il y a lieu de remarquer l'usage particulier auquel la thèse subjectiviste de Genette fait servir Kant. En distinguant dans l'œuvre de son illustre prédécesseur deux mouvements bien différenciés – le moment premier, lucide, du subjectivisme, et le mouvement second, fallacieux, du sens commun –, il fait passer une coupure à l'intérieur même de l'opération du jugement esthétique, dont Kant, tout au contraire, souligne l'unité: juger de manière désintéressée, c'est anticiper ce qu'un autre peut ressentir. En d'autres termes, si Genette ne veut voir dans l'allégation du sens commun qu'un retour caché de l'objectivisme, c'est parce qu'il tient pour peu assuré le soubassement anthropologique de la critique kantienne, pour laquelle le jugement de goût se définit en dernière analyse comme plaisir pris au libre jeu de l'imagination avec l'entendement. Pour Kant, le jugement de goût est caractérisé par l'impossibilité de faire coïncider un concept de l'entendement avec la présentation sensible de l'objet. Le «jeu» formel ainsi ouvert entre les facultés, il revient à chacun de l'éprouver, et c'est en quoi il est partageable: ce rapport, «qui ne peut être qu'éprouvé (puisqu'il n'y a pas de concept déterminé), ne peut l'être que de la même manière par tous, puisque c'est précisément le rapport qui conditionne dans le chef du sujet le partage de toute connaissance empirique en général» (Lories [2002]: 112). Le sens commun consiste dans cette manière universellement partagée de sentir, dans cet accord transcendantal que le jugement de goût ne fait que «prédire», là où le subjectivisme «ne peut compter que sur les similitudes entre les diverses psychologies individuelles pour réaliser l'accord prédit par quelqu'un» (Lories [1996]: 49). Référée au projet kantien, la thèse du *sensus communis* n'est donc aucunement le paravent d'une stratégie d'objectivation, mais une tentative pour résoudre dans une *transsubjectivité* l'antinomie entre objectivité et subjectivité.

La thèse de Genette se complique singulièrement lorsqu'il en vient, dans la troisième et dernière partie de son ouvrage, à ce qu'il nomme la «relation artistique», c'est-à-dire à l'appréciation esthétique des œuvres d'art – dont il souligne la place mesurée qu'elle occupe dans la troisième *Critique*. Cette complication tient essentiellement à la structure des objets considérés: ces objets esthétiques ont en effet pour particularité d'être aussi des objets techniques, des artefacts produits par l'homme et qui, comme tels, sont les produits d'une histoire, d'une culture (voir Genette [1997]: 226). La principale question qui se pose alors est de savoir si, dans quelle mesure et selon quelles modalités la connaissance que nous pouvons avoir de ce contexte intervient dans l'appréciation esthétique de ce type d'objets. Genette, dans ses analyses, multiplie les catégories, les di-

stinctions, les clauses et les amendements en vue de sauver sa thèse: selon lui, la relation esthétique que nous entretenons avec un objet, qu'il soit ou non artistique, débouche nécessairement sur un verdict subjectif, fût-il neutre. Il se sépare donc de Goodman, qui, à la fin de *Langages de l'art*, écarte la question du «mérite» des œuvres – comparée à une compétition hippique –, au motif que la relation que nous entretenons avec elles s'établit sur le plaisir d'ordre cognitif que nous prenons à leur fonctionnement sémiotique (ou «symbolique», dans la terminologie goodmanienne): «Loin que les jugements portant sur les caractéristiques particulières soient de simples moyens en vue d'une appréciation ultime, ce sont plutôt les jugements de valeur esthétique qui sont souvent les moyens pour découvrir de telles caractéristiques» (Goodman [1976]: 304). Sans minorer le moins du monde ce type de plaisir, Genette (1997: 137-141) se refuse à en faire la fin de la relation esthétique. De cette dimension cognitive immanente à la perception des œuvres il distingue celle qui consiste en un ensemble de connaissances «latérales» qui peuvent être mobilisées par le sujet esthétique (Genette [1997]: 189) – ensemble que, pour éviter toute confusion, je désignerai sous le nom d'«épistémique». La question se pose donc de savoir si la prise en considération de l'épistémique permet de maintenir le caractère intégralement subjectif de l'appréciation. La thèse qui sera défendue ici s'articule en deux points: d'une part, l'appréciation des œuvres n'est pas seulement *déterminée*, comme Genette le concède, par un ensemble très diversifié de facteurs², mais elle est *informée* par un ensemble d'indications, de modèles, voire de propositions, qui configurent une instance tierce ou médiatrice entre le sujet et l'objet; d'autre part, l'appréciation (qu'elle s'exprime ou non par un verdict verbal) ne rend compte que d'un aspect de notre relation aux œuvres, aspect qui n'est sans doute pas le plus important. La démonstration suppose que l'on revienne sur un type de discours particulier, le discours critique, que Genette a vite fait d'évacuer.

2. Esthétique et critique

Dans *La Relation esthétique*, Genette souscrit au jugement de Goodman selon lequel l'esthétique se fourvoie lorsqu'elle prend exclusivement appui sur la pratique et le di-

² «Les jugements de goût sont, de toute évidence, physiologiquement, psychologiquement, sociologiquement, culturellement, historiquement déterminés, et ces déterminations méritent d'être étudiées, entre autres, par l'esthétique; mais ce qui ne saurait être déterminé, ni par conséquent étudié, c'est leur "validité esthétique" – expression que je persiste à juger contradictoire» (Genette [1997]: 221).

scours critiques, comme c'est très souvent le cas dans sa version analytique (voir Genette [1997]: 39-40, 91-92) – en témoignent, entre autres, les ouvrages de Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, et de Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*³. De fait, Genette vise à construire une théorie qui rende compte des conduites esthétiques des amateurs aussi bien que de ces «professionnels» que sont les critiques et les artistes. C'est parmi d'autres types de discours, voire à côté de réactions non verbales (interjectives, mimiques, gestuelles...), que le discours critique est convoqué, et il l'est toujours comme ni plus ni moins légitime que d'autres. Il est vrai que l'inévitable sottisier qu'alimentent les bévues de la critique ne saurait qu'inciter à la prudence: le bon sens n'est assurément pas la qualité la mieux partagée parmi les Aristarques de service – même s'il est vrai que, depuis Proust, on a fait payer au pauvre Sainte-Beuve plus que sa part. En dehors de *La Relation esthétique*, Genette s'est beaucoup intéressé à la critique, en elle-même et pour elle-même, pourrait-on dire. Ainsi, dans *Ouverture métacritique*, le chapitre ou essai qui ouvre *Figures V*, après avoir rappelé la classification tout empirique de Thibaudet, qui distinguait la critique des écrivains, celle des journalistes et celle des professeurs, il propose une typologie structurale construite sur les trois paramètres de l'objet, de la fonction et du statut générique: l'objet peut être «de nature, selon les arts, et d'amplitude, selon que le critique s'attache à une œuvre singulière, à l'œuvre entier d'un artiste individuel», etc. (Genette [2002]: 8); les fonctions sont soit de description, soit d'interprétation, soit d'appréciation – distinction qu'il reprend, sans le mentionner, à Beardsley; quant aux genres, ils se ramènent à ceux du compte rendu et de l'essai. L'extension définitionnelle à laquelle le terme de «critique» est ainsi soumis soulève la question de savoir si un discours dont la visée principale n'est plus axiologique peut encore être considéré comme «critique». En relisant les textes antérieurs de Genette, y compris les plus anciens, antérieurs donc à son tournant esthétique, on s'aperçoit qu'il identifie régulièrement comme «critiques» toutes sortes de discours sur les œuvres: ainsi en va-t-il dans le grand article *Structuralisme et critique littéraire*, repris dans *Figures I*, où le *Port-Royal* de Sainte-Beuve est considéré comme un livre de critique au même titre que *L'Espace littéraire* de Blanchot (Genette [1966]: 146); ainsi en va-t-il encore dans les deux premiers textes de *Figures II*, intitulés respectivement *Raisons de la critique pure* (déjà Kant) et *Rhétorique et enseignement* (Genette [1969]: 7-22, [1969a]: 23-43), ou dans *Palimpsestes*, où la relation

³ Beardsley (1958); Stolnitz (1960).

métatextuelle dite couramment de «commentaire» est identifiée sans plus à la «relation critique» (Genette [1982]: 10).

Un tel élargissement est le fait d'une tradition bien implantée dans les études littéraires, et elles seules, et elle a notamment pour effet d'annexer à la critique d'art les écrits sur l'art des écrivains portant sur des œuvres du passé, par exemple le texte de Claudel sur la peinture hollandaise du XVIII^e siècle⁴. Même passé à l'esthétique, Genette reste donc fidèle à un tropisme des études littéraires. Il suffit de se tourner vers l'histoire de l'art pour trouver une définition plus conforme à la réalité historique des pratiques discursives. Dans un ouvrage publié il y a près de cent ans, Albert Dresdner donnait de la critique d'art la définition suivante: «[...] j'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain» (Dresdner [1915]: 31)⁵. Il n'y a donc de critique d'art que là où sont réunis les quatre critères impliqués dans cette définition: l'autonomie générique, qui, selon Dresdner et la plupart des auteurs qui ont travaillé sur la question, n'apparaît pas, en France, avant le milieu du XVIII^e siècle, un peu avant Diderot; l'examen, qui se traduit par la prégnance d'énoncés descriptifs, mais aussi interprétatifs; l'évaluation, qui se monnaie en énoncés axiologiques; et l'influence, qui recouvre tous les moyens de persuasion mis en œuvre aux fins d'influer sur le monde de l'art (les artistes, les intermédiaires et les différents publics), ce qui suppose que les textes critiques portent sur des œuvres contemporaines. Sans commenter plus avant cette définition, on remarquera seulement que la critique littéraire et la critique d'art proprement dites se sont constituées tardivement en *genres* autonomes (un peu plus tôt pour celle-là que pour celle-ci), mais que les *énoncés* critiques, qui évaluent ce qu'ils examinent en vue de modifier le cours des choses, ne sont pas absents des textes produits en amont de cette période et/ou dans le contexte de genres non-critiques: on en trouverait nombre d'exemples dans les dialogues de Platon, dans *l'Histoire naturelle* de Pline ou dans les textes de rhétoriciens comme Cicéron ou Quintilien. L'évaluation (ou l'appréciation) n'est donc pas absente, loin s'en faut, de textes qui relèvent de la narration historique (histoire littéraire, histoire de l'art) ou du commentaire interprétatif, y compris lorsqu'ils portent sur des œuvres du

⁴ En témoignage, tout à fait récemment, la journée d'études *La critique d'art comme genre littéraire français de Diderot à Claudel* (Paris, INHA, 4 décembre 2009), organisée sous la direction de Marc Fumaroli, avec la collaboration de Colette Nativel (voir Fumaroli [2011]), ou encore les Actes du LXI^e Congrès de l'Association internationale des études françaises (voir Hobson [2010]: 141-172).

⁵ Pour mesurer la différence entre l'approche littéraire et celle qui a cours en histoire de l'art, on peut comparer Bailbe (1983) et Frangne, Poinot (2002). Voir Vouilloux (2011).

du passé et qu'ils doivent renoncer à exercer une influence sur des évolutions en cours (la seule qu'ils soient à même d'exercer portant sur la réception posthume, après coup, et donc sur la compréhension et l'interprétation d'évolutions révolues): dans ces deux cas, elle peut soit être expressément formulée, soit intervenir de manière sous-jacente, au titre de présupposé, sur le mode «Je n'en écris que parce que cela le vaut bien». Pour en rester au domaine des écrits sur l'art, et plus particulièrement à celui de la critique d'art, c'est un fait que la plupart des descriptions d'œuvres sont axiologiquement orientées de manière implicite – ainsi qu'en témoignent non seulement les choix lexicaux, mais aussi le mouvement énonciatif du texte: comme le soulignait Michael Baxandall, «ce dont il s'agit dans une description, c'est plus d'une représentation de ce qu'on pense à propos d'un tableau que d'une représentation de ce tableau» (Baxandall [1985]: 27). Il est non moins certain que la description ne se construit pas seulement sur des valeurs: elle mobilise également des savoirs et en propose une hiérarchisation, l'épistémique étant mis en action dans une herméneutique. À côté de la description et de l'évaluation, intervient donc l'interprétation. Mais c'est peu dire, et mal dire, que de simplement énumérer les trois types d'attitude propositionnelle (descriptif, axiologique, herméneutique) qui informent l'énonciation de la critique d'art, tant il devrait être clair que, loin de se juxtaposer, ils sont intriqués les uns dans les autres⁶, au gré d'un système de présuppositions réciproques, explicites (on ne peut communiquer un jugement si l'on n'a pas au préalable décrit son objet) ou implicites (l'interprétation comme la description sont imprégnées d'évaluations).

Mon propos n'est pas de faire ici une «physiologie de la critique», mais d'attirer l'attention sur la manière dont Genette dilue la critique proprement dite dans la littérature secondaire. S'il est vrai que «la grande critique du xxe siècle se garde [...] assez ostensiblement d'une attitude [*i.e.* l'appréciation] aujourd'hui tenue pour naïve, voire vulgaire, et qu'elle abandonne volontiers à la critique de compte rendu – sachant d'ailleurs que le seul fait de consacrer quelques pages ou dizaines de pages à une œuvre est un hommage implicite à son mérite, ou pour le moins à son intérêt» (Genette [2002]: 11), il y a néanmoins une différence sensible de visée, et pas seulement ou pas toujours de genre (essai ou compte rendu), entre les études thématiques de Jean-Pierre Richard, même lorsqu'elles portent sur des œuvres contemporaines, et les articles de Robert Kanters, de Mathieu Galey ou d'Angelo Rinaldi, recueillis ou non en volumes, qui seuls relèvent de la critique proprement dite⁷. Mais là n'est pas le plus important. Pour le dire

⁶ Sur l'intrication de ces trois dimensions, voir Cometti, Morizot, Pouivet (2000): 168-170.

⁷ Sur les rapports entre «critique littéraire et métalittérarité», voir Vouilloux (2004): 199-253.

très vite, il me semble que le discours critique *stricto sensu* participe, au même titre que les autres types de discours portant sur les œuvres, à la construction d'un espace de raisons qui fait office pour chacun d'entre nous de médiation verbale avec ce qui est proposé à notre attention; et cet espace tiers, c'est en réduire la fonction, véritablement formatrice, que de le considérer seulement comme l'un des facteurs conditionnants de nos appréciations ou comme une réserve dans laquelle nous allons chercher après-coup des raisons propres à faire passer nos motifs pour des critères objectifs, à objectiver notre appréciation et à fonder illusoirement sa prétention à être partagée. Bref, dans son approche de la place que la relation esthétique ménage à ce qu'il nomme la «critique», non seulement Genette minimise la spécificité des discours à visée expressément axiologique et prescriptive, mais il neutralise une dimension cruciale de la sphère discursive: la façon dont chaque sujet *construit* sa relation aux œuvres, contemporaines ou non, avec ou contre le discours qui les escorte. Il n'y a pas que les œuvres qui exercent des effets sur nous: les discours sur les œuvres en exercent également et peuvent même non seulement infléchir, mais déterminer les premiers, selon des modalités qui ne sont pas uniquement celles du snobisme et de toutes les formes plus ou moins élitistes d'entraînement par suggestion.

3. *La médiation interprétante*

En fait, c'est la notion même de *sujet* esthétique qui est problématique – et ce second argument concerne tout discours sur les œuvres, et à terme toute relation aux œuvres. Genette insiste, et à juste titre selon moi, sur le fait que le subjectif ne se confond pas avec l'individuel (Genette [1997]: 126). Il affirme aussi que si plusieurs appréciations individuelles peuvent converger, on ne saurait déduire du «sujet collectif» ainsi constitué, qui est nécessairement empirique, l'existence en droit d'un quelconque principe universel, comme le veut la théorie objectiviste (Genette [1997]: 90-91, 120, 127) – et là encore, je rejoins sa position. Cependant, il me semble qu'à la théorie subjectiviste qu'il défend la seule alternative possible n'est pas, comme il s'arrange pour le faire croire, de type objectiviste. Contrairement à ce qu'il soutient, il est permis de penser que ledit sujet collectif ne résulte pas de la simple sommation de sujets individuels, dans la mesure où l'intégration dans un collectif a pour effet de modifier qualitativement les entités intégrantes: si sujet collectif il y a, il ne peut donc être, selon moi, qu'*intersubjectif*, les positions discursives des uns et des autres interagissant les unes sur les autres.

Ces interactions sont on ne peut plus nettes dans le cas de la relation à l'art contemporain, pour lequel le sujet esthétique dispose de moins de points de repère que pour les œuvres canoniques. Je me permettrai d'en donner un exemple précis, fondé sur ma propre expérience. Lorsque j'ai vu pour la première fois une œuvre de la plasticienne catalane Alicia Framis, ma réaction ne s'est pas modulée d'emblée dans le registre «J'aime»/«Je n'aime pas». Cette œuvre était le film *Secret Strike* tourné à la Rabobank: investissant le siège de cette grande banque néerlandaise, Framis filmait toutes les personnes de l'entreprise dans la pose où les avait figées le signal d'immobilisation qu'elle avait lancé. Si j'ai été intrigué et séduit, c'était indéniablement compte tenu de mon intérêt ancien pour le tableau vivant et plus généralement pour les rapports entre l'image et le mouvement. Soit dit en passant, la catégorie de l'«intéressant» rend certainement mieux compte que celle de plaisir du sentiment d'alerte ou d'éveil que déclenche le premier contact que nous avons avec bien des œuvres, notamment avec celles qui nous sont contemporaines, et plus particulièrement encore avec celles qui relèvent de l'art dit «contemporain». J'ai donc désiré aussitôt en savoir plus long et décidé de répondre favorablement à la demande qui m'avait été faite de produire un texte destiné à accompagner une exposition rétrospective du travail de cette artiste (Vouilloux [2006]). Comme ses premières réalisations remontaient à 1993 (l'exposition eut lieu en 2006), je disposais d'une base documentaire somme toute réduite: catalogues d'expositions, entretiens, comptes rendus critiques. Après une conversation à bâtons rompus avec l'artiste, tout mon effort a consisté à dégager les problématiques impliquées dans ses travaux, à en établir une sorte de cartographie et à produire donc un discours à la fois descriptif et interprétatif. À aucun moment, je n'ai thématiqué la «valeur» du travail de Framis: d'une part, il était clair que le fait de produire cinquante pages sur une artiste relativement peu connue témoignait de l'intérêt, et donc de la valeur que j'attribuais à son travail, et là je fais écho volontiers à la remarque de Genette déjà citée; d'autre part, et surtout, si le mouvement interprétatif que j'élaborais entraînait des engagements axiologiques explicites, ils étaient de second degré: il me fallait à la fois prendre position par rapport à la notion d'esthétique relationnelle proposée par le critique Nicolas Bourriaud, et invoquée par certains commentateurs, et par rapport à la critique qu'en avait faite Jacques Rancière. En définitive, et pour autant que je puisse reconstituer de manière neutre l'ensemble de cette expérience, rien en elle ne me paraît répondre au souci de motiver après coup une adhésion de type affectif, ni de construire une argumentation visant à établir déductivement la valeur de cette œuvre. Mon dessein aura seulement été de proposer de celle-ci une lecture qui en permette une meilleure compréhension. À cela,

Genette aurait beau jeu de m'objecter que je suis certainement le moins bien placé pour objectiver (mettre à distance et me représenter) le processus d'objectivation dont j'aurais été, à mon insu, l'agent illusionné, et qu'une chose est l'alibi rationnel (le dessein avoué), une autre l'expérience effective (le dessein caché). Toutes choses égales, l'objectivation joue un peu ici le même rôle que la fameuse «main cachée» dans l'analyse des marchés financiers. Sans méconnaître la force véritablement confondante, et même «sidérante» de cet argument – assez semblable, cela vaut d'être noté, à celui qui joue chez Bourdieu, pour qui seule la théorie sociologique (la sienne) est propre à objectiver les conduites sociales des individus⁸ –, je maintiens que c'est justement sur cette dimension subjective que porte mon interrogation, et mieux encore mon soupçon.

Toute l'histoire de la réception des œuvres fait apparaître à suffisance que les écarts (en synchronie) ou les variations (en diachronie) auxquels leur évaluation a pu donner lieu ne résultent pas de l'affrontement ou de la convergence d'appréciations individuelles, qui seraient étanches les unes aux autres ou qui n'entreraient en relation les unes avec les autres que sur le mode de la réaction ou de la contamination, mais qu'elles co-construisent un espace interactionnel de raisons, pour peu du moins que la critique ne procède pas exclusivement de l'humeur ou de la *doxa*: le jugement critique, dès lors qu'il ne se confond pas avec la simple déclaration d'une préférence, n'est pas la rationalisation après coup des causes qui l'auraient déclenché. Loin de n'être que la simple divulgation rhétorique d'un sentiment ineffable ou d'une opinion définitive, les raisons mises en circulation visent dès lors non pas à emporter l'adhésion des contradicteurs à ce sentiment ou à cette opinion idiosyncrasiques, mais à les convaincre de la validité d'une position qui est tout à la fois descriptive, interprétative et évaluative, comme le fit exemplairement apparaître la querelle autour du style de Flaubert, à laquelle prirent part notamment Proust et Thibaudet. Car ce qui importa, en l'espèce, ce ne fut pas tant de savoir si Flaubert écrivait «bien» ou «mal» – cette question fut le point de départ de la querelle –, encore moins de savoir si tel critique aimait ou n'aimait pas Flaubert, ce furent les observations de plus en plus fines que favorisèrent les raisons avancées par les uns et les autres: aussi biaisé qu'en fut l'enjeu premier, la querelle eut pour principal bénéfice que l'on s'avisait de lire de près les textes et d'en mettre au jour des aspects jusque-là inaperçus ou d'appréhender autrement leur configuration d'ensemble⁹. C'est en quoi précisément il existe bien quelque chose comme une *histoire* de la réception.

⁸ Sur l'«effet de sidération» produit par la sociologie critique de Bourdieu, voir Heinich (2007): 159-165.

⁹ Les pièces du dossier sont accessibles dans Philippe (2004). Voir aussi Philippe (2002).

La réception, à son tour, requiert d'être pensée dans son rapport non tant au pôle de la production qu'à la *médiation* qui l'articule à l'objet. C'est en effet privilégier une conception étrangement solipsiste de la relation esthétique que de supposer qu'il s'établit entre le sujet et l'objet une relation directe, littéralement immédiate: face à une œuvre, en fussions-nous le premier récepteur, nous ne sommes jamais seuls. La théorie subjectiviste défendue par Genette entérine une posture consumériste à l'égard des œuvres et en appelle volontiers aux verdicts souverains et irréversibles du sujet isolé et multiconnecté qu'est le lecteur (ou l'auditeur ou le spectateur) dans son fauteuil, réduisant ainsi toute relation esthétique à la communication entre un sujet et un objet. Or, notre relation aux œuvres ne se ramène pas à ce schéma frontal et exclusif: elle emprunte les voies indirectes et fort complexes de la triangulation symbolique. Entre le sujet et l'objet, il y a toujours quelqu'un ou quelque chose: une tradition, une mémoire, des modèles, des prescripteurs, etc. Bref, cet «entre» n'est autre que l'espace tiers ou médian par rapport auquel sont définies les places du sujet et de l'objet, et qui est donc un espace «interprétant» (quasiment au sens de ce que Peirce entend par là). De ce qu'un accord ne puisse s'établir aisément sur les propriétés de l'œuvre qui pourraient «justifier» le jugement que l'on porte sur elle, on ne saurait déduire que le seul jugement possible est celui qu'émet une subjectivité souveraine: il y a justement entre ces deux positions, tout l'espace social des «formations discursives», dont ce que l'on appelle la critique, parmi tous les autres types de métadiscours, n'est que la partie la plus visible. Que le genre de la critique ne soit advenu que tardivement ne constitue assurément pas un argument à l'encontre de la théorie intersubjectiviste. L'ouverture d'un espace critique à l'époque des Lumières ne fait que consacrer l'autonomie générique de toute une famille d'énoncés dont il est aisé, on l'a vu, de trouver des formes homologues dans des époques antérieures.

La prise en considération de cet espace interprétant invite du même coup à réviser en profondeur la conception du sujet individuel sur laquelle repose la théorie subjectiviste défendue par Genette. Ce sujet, Genette accorde que ses goûts peuvent avoir été déterminés par de multiples facteurs, qui expliquent ses «dispositions». Mais cette conception est par trop fixiste, tout se passant comme si la «base» subjective ainsi constituée n'avait plus dès lors qu'à fournir ses réponses aux *stimuli* esthétiques: c'est ne pas tenir compte de ce qu'il entre d'activité, tout à la fois cognitive et affective, dans la relation du sujet aux objets esthétiques; c'est ne pas tenir compte de la nature processuelle de la relation esthétique, de la manière dont les œuvres nous informent autant que nous les informons; c'est ne pas tenir compte d'un aspect auquel le XVIII^e siècle, de

de Piles et de l'abbé Dubos jusqu'à Diderot et Schiller, a considéré comme essentiel, qui est l'éducation permanente du goût (le goût se cultive), idée reprise par Goodman jusque dans les prolongements pédagogiques de son travail théorique¹⁰. En chaque sujet esthétique, agent plutôt que patient, et acteur plutôt qu'agent, plusieurs voix résonnent (et même raisonnent), qui font de lui non le sujet dispositionnel multidéterminé voué par son histoire à réagir à telle excitation plutôt qu'à telle autre, mais un sujet *en procès*. En définitive, la relation que nous instaurons avec une œuvre est construite par la médiation de toutes les œuvres que nous connaissons et des discours qui parfois nous ont menés à elles, qui souvent nous ont accompagnés dans l'examen que nous en faisons. Les horizons d'attente, les représentations partagées, les savoirs d'arrière-plan, les connaissances latérales ne sont pas de simples décors peints sur le fond desquels se détacheraient, à son gré, les verdicts d'un sujet souverain ou conditionné, car c'est aussi bien *avec* les catégories que nous avons intériorisées que *contre* elles que nous parvenons à élaborer un jugement qui n'a pas d'intérêt en lui-même, mais uniquement par les raisons qu'il fait valoir et par la possibilité qu'il offre, à travers elles, d'être discuté. Car, pour paraphraser Kant, si je ne peux *disputer* à quiconque sa préférence, je peux *discuter* les raisons qu'il en donne (Kant [1790]: §56, 163). «Les causeries sur l'art sont presque inutiles», disait Cézanne¹¹; si elles ne le sont pas complètement, c'est parce qu'elles reposent sur une base qui, aussi étroite soit-elle, aura rendu possible qu'il (se) passe quelque chose *entre* deux sujets à *propos* d'une œuvre.

Une histoire de la réception culturelle – et en particulier des jugements portés sur les œuvres – conduit ainsi à remettre à sa juste place, somme toute modeste, la question du jugement de goût individuel et à confier son traitement à la seule psychologie: s'il importe à chacun d'être au clair sur ce qu'il aime ou n'aime pas, les préférences individuelles sont de peu de poids face aux paradigmes axiologiques qui s'imposent aux membres d'une communauté à un moment donné de son histoire et qui, pour être relatifs à ce moment, n'en sont pas moins fondés sur des accords temporairement stables. Irréductibles à des appréciations individuelles qui seraient accidentellement convergentes, ces paradigmes en appellent non à une histoire empirique du goût (celle, par exemple, de Francis Haskell, souvent mentionné par Genette), mais à une théorie des représentations et à une histoire des constructions collectives de la croyance, seules à même d'explicitier les mécanismes par lesquels les *valeurs* produisent de la *valeur* (voir Vouil-

¹⁰ Sur ce qu'il nomme son "Projet Zéro", voir Goodman (1984): 60-116.

¹¹ Cézanne (1978): 302 (à Émile Bernard, 26 mai 1904, à propos d'un article à lui consacré que Bernard allait publier).

loux [2006a]: 43-62). En vérité, Genette semble bien prêt d'admettre ce point, lorsque, discutant les propositions de Stanley Fish (1980), il en vient, à la faveur de la clause finale, à admettre la possibilité pour le sujet de *s'altérer*: «l'autonomie du jugement esthétique, qui tient à son caractère radicalement subjectif, n'exclut pas toute évolution, elle exclut seulement qu'une appréciation soit authentiquement modifiée par l'effet d'une argumentation ou d'une influence extérieure, sans que le nouvel «ensemble de normes et de valeurs» ait été *intériorisé*, et que ce nouvel ensemble ait été intégré à une personnalité, elle-même de ce fait modifiée en profondeur» (Genette [1997]: 126). Un sujet esthétique peut donc être modifié en profondeur par des raisons qu'autrui fait valoir. Qu'il faille à Genette postuler autant de sujets qu'il y a de «moments» appréciatifs dans l'évolution esthétique d'un individu n'est peut-être pas une solution ontologique très économique, mais c'est le prix qu'il est apparemment prêt à payer pour sauver sa théorie...

Bibliographie

- Bailbe, J.-M. (sous la direction de), 1983: *La Critique artistique, un genre littéraire*, Centre d'art, esthétique et littérature, Publications de l'université de Rouen, PUF, Paris.
- Baxandall, M., 1985: *Patterns of Intentions*, Yale University Press, New Haven et al. Trad. C. Fraixe, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991.
- Beardsley, M.C., 1958: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2^e éd., Hackett, Indianapolis, 1981.
- Cézanne, P., 1978: *Correspondance*, éd. J. Rewald, nouv. éd. révisée et augmentée, Grasset, Paris.
- Cometti, J.-P., J. Morizot, R. Pouivet, 2000: *Questions d'esthétique*, PUF, Paris.
- Cometti, J.-P., 2009: *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, Paris.
- Dresdner, A., 1915: *La Genèse de la critique d'art (1915)*, trad. Th. de Kayser, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 31.
- Fish, S., 1980: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Frangne, P.-H., J.M. Poinot (éds), 2002: *L'Invention de la critique d'art*, Actes du colloque international (Université de Haute-Bretagne-Rennes 2, 24-25 juin 1999), Presses universitaires de Rennes, Rennes.

- Fumaroli, M. (sous la direction de), 2011: *La critique d'art comme genre littéraire français de Diderot à Claudel* (Paris, INHA, 4 décembre 2009), avec la collaboration de Colette Nativel, "Revue d'histoire littéraire de la France", 2, 2011.
- Genette, G., 1966: *Structuralisme et critique littéraire, Figures I*, Éd. du Seuil, Paris.
- Genette, G., 1969: *Raisons de la critique pure, Figures II*, Éd. du Seuil, Paris, pp. 7-22.
- Genette, G., 1969a: *Rhétorique et enseignement, Figures II*, cit., pp. 23-43.
- Genette, G., 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, Paris.
- Genette, G., 2002: *Ouverture métacritique, Figures V*, Éd. du Seuil, Paris.
- Genette, G., 1997: *L'Œuvre de l'art*, vol. 2: *La relation esthétique*, Éd. du Seuil, Paris.
- Goodman, N., 1976²: *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis. Trad. G. Morizot, *Languages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- Goodman, N., 1984: *Of Mind and Other Matters*, chaps. 4-5: *Art in Theory, Art in Action*, pp. 108-188, Harvard University Press, Cambridge Mass. Trad. J.-P. Cometti, R. Pouivet, *L'Art en théorie et en action*, Éd. de l'Éclat, Paris, 1996, pp. 60-116.
- Heinich, N., 2007: *Pourquoi Bourdieu*, Gallimard, Paris.
- Hobson, M. (sous la direction de), 2010: *L'écrivain critique d'art*, Actes du LXI^e Congrès de l'Association internationale des études françaises, deuxième journée, "Cahiers de l'AIEF", 62, 2010, pp. 141-272.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*. Trad. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, 7^e tirage, Vrin, Paris, 1986, p. 163 (§ 56).
- Lories, D., 1996: *L'Art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck.
- Lories, D., 2002: *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Ed. L'Atelier d'esthétique, Bruxelles, De Boeck.
- Michaud, Y., 1999: *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Philippe, G., 2002: *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard, Paris.
- Philippe, G. (éd.), 2004: *Flaubert savait-il écrire? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, ELLUG, Grenoble, ELLUG.
- Rochlitz, R., 1998: *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Gallimard, Paris.
- Rochlitz, R., 2002: *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, La Lettre volée, Bruxelles.

Schaeffer, J.-M., 1996: *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris.

Stolnitz, J., 1960: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Houghton Mifflin, Boston.

Vouilloux, B., 2004: *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Belin, Paris.

Vouilloux, B., 2006: *Partages. Alicia Framis ou les pratiques de la relation*, texte en français et en anglais, in *Alicia Framis. Partages / Sharings*, catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPCMusée d'art contemporain; 12 mai-17 septembre 2006), CAPCMusée d'art contemporain et Un, Deux... Quatre Éditions, Bordeaux.

Vouilloux, B., 2006a: *Le jeu des valeurs. Au-delà de l'esthétique*, "Revue des sciences humaines", 283, pp.43-62.

Vouilloux, B., 2011: *Les trois âges de la critique d'art française*, "Revue d'histoire littéraire de la France", 2011, 2, pp. 387-403.