

ESTHÉTIQUE ET EFFECTIVITÉ DE LA PENSÉE

À PROPOS DU SPECTATEUR D'ART CHEZ RANCIÈRE

Pendant un certain temps, le critique d'art étasunien Michael Fried, dont il sera question pour une part importante dans les pages qui suivent, définissait le critère de la qualité artistique en référence à une certaine efficacité ou fécondité de l'œuvre¹. Au fond, cela voulait dire qu'une pièce singulière ne peut acquérir une valeur qu'en regard des transformations qu'elle induit dans d'autres œuvres d'art, dans les principes de composition qui guident la création d'autres auteurs ou dans le champ symbolique qui organise les protocoles de réception des spectateurs. Cependant, ce critère ne survivra pas longtemps dans le vocabulaire de Fried. Un fait pour le moins évident y faisait obstacle : un art trop fécond accouchait de bâtards. Autrement dit, pour des œuvres dont la qualité artistique lui semblait indiscutable, l'on trouvait des successeurs illégitimes, des œuvres qui semblaient subvertir les codes à travers lesquels ses prédécesseurs se définissaient. Pour éviter cet écueil, il fallait donc déplacer la notion de valeur artistique vers un champ de détermination plus aisé à borner, comme celui des qualités, intrinsèques ou historiques, propres aux médiums spécifiques de chaque art. Le modernisme, au moins comme attitude critique, n'a peut-être pas été autre chose qu'une manière de cerner cet excès productif des œuvres par le biais d'un récit dialectique : la narration des relais formels d'un art vers les propriétés essentielles du médium qui le supporte.

Il semblerait donc que pour penser cet étrange générativité de l'art il faudrait simplement rompre la clôture téléologique du récit moderne, déclasser ou déconstruire les grands « mythes » de l'autonomie esthétique. Or, le contre-récit postmoderne, celui qui fait du discours ou du texte le concept clé pour définir l'art et qui fait de l'œuvre un symptôme des rapports culturels qui la déter-

minent et la dépassent, ne parvient pas non plus à se défaire de cet apaisement de la force effective de l'œuvre d'art. Que ce soit sous la forme du simulacre ou de l'anesthésie, de l'imprésentable ou du sublime, la puissance constructive de l'art est rendue incertaine ou illusoire, voire accusée de complicité avec les formes de domination sociales et politiques.

On voudrait garder, en guise d'hypothèse de travail, l'orientation du bref délire de jeunesse de Fried. S'il est question, dans ces pages, d'évaluer la pertinence actuelle du concept d'esthétique, il faut cependant que cela soit fait sous la condition d'une pensée de l'art comme activité constructive, comme activité dont la valeur dépend des transformations effectivement repérables qu'elle provoque dans d'autres activités (artistiques, discursives ou perceptives). Tel est le sens de l'étude qui suit des peintures à bandes de Frank Stella et des discours et des pratiques artistiques qui les ont entourées au cours des années soixante et soixante-dix. Cette hypothèse de départ doit nous permettre de penser le terme d'esthétique en deçà de sa glorification moderne ou de sa récusation postmoderne. Enfin le recours à la philosophie de Rancière montrera, peut-être, comment cette effectivité de l'art modifie le dispositif philosophique lui-même, comment elle impose des contraintes stratégiques en privilégiant le choix de certains concepts plutôt que d'autres.

1. Cf. Michael FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007, p. 154.

Décider de la nature d'un geste formel : les patrons à bandes de Frank Stella

Entre 1959 et 1960, Frank Stella, un jeune peintre de 22 ans, expose dans des galeries new-yorkaises une série de toiles qui présentent des bandes noires parallèles séparées par de fins traits de blanc. Ces bandes d'émail noir, peintes à la main avec une large brosse, sont conçues comme des unités formelles basiques, des sortes de principes picturaux, dont la répétition, jusqu'aux limites de la toile, compose les œuvres. On peut déceler, à deux exceptions près¹, deux formes de bandes différentes parmi les vingt-trois peintures monochromes. Il y a d'un côté les bandes qui présentent la forme d'un segment avec un seul angle (donc des bandes qui ressembleraient à la lettre V) ; il y a de l'autre côté, les bandes qui sont construites avec deux angles droits et deux segments parallèles (des bandes qui auraient la forme de la lettre U²). Des changements d'orientation, des rotations, des duplications « en miroir », des réductions en moitiés, entre autres procédures, peuvent suffire à expliquer la production des différences entre les toiles³. Mais ces opérations « algébriques » dépendent en dernière instance d'un nombre réduit de principes qui gouvernent l'ensemble de la série. On peut les tirer de la transcription de la conférence que Stella a donnée au Pratt Institut en 1960 :

1. Il s'agit des peintures qui portent les noms de *Turkish Mambo* et de *Gavotte*. Alfred Pacquement avance l'hypothèse selon laquelle, dans *Turkish Mambo*, il y aurait une association des deux systèmes de formes. Cette hypothèse est plausible à propos de *Turkish Mambo* mais inopérante pour expliquer *Gavotte*. Cf. Alfred PACQUEMENT, *Frank Stella*, Flammarion, Paris, 1988, p. 21.

2. Cette analogie entre la forme des bandes et celle des lettres V et U est manifestement imprécise. Cependant, elle est usuelle dans la littérature critique sur Stella. Cf. *The MoMA highlights*, Harriet Schoenholtz BEE et Cassandra HELICZER (éd.), Museum of Modern Art, 2004, p. 233.

3. Cette combinatoire des patrons réglés est aisément lisible dans la reproduction lithographique que Stella a faite de sa série de « Black paintings ». Cette clarté diagrammatique vient, cependant, avec une perte d'autres qualités qui caractérisaient les toiles originales – par exemple, la texture et la taille. Pour une description de ces procédures, cf. Brenda RICHARDSON, *The Black Paintings*, The Baltimore Museum of Arts, Baltimore, 1977, p. 15-16.

Il y avait deux problèmes à résoudre. L'un était spatial, l'autre méthodologique. Dans le premier cas, il me fallait faire quelque chose à propos de la peinture relationnelle, c'est-à-dire le fait d'équilibrer les différentes parties du tableau entre elles. La réponse évidente était la symétrie – faire de telle sorte que tout soit le même partout. Mais la question de savoir comment faire cela dans la profondeur restait ouverte. Une image symétrique ou une configuration placée symétriquement dans un espace ouvert n'est pas équilibrée si elle se situe dans un espace illusionniste. La solution à laquelle je suis arrivé – il y en a probablement d'autres, mais la seule autre solution que je connaisse est la densité de couleur – fait sortir l'espace illusionniste à des intervalles constants par l'usage d'un patron réglé. Le problème qui restait était juste de trouver une méthode d'application qui suive et complète la solution de la structure. Cela fut obtenu en utilisant la technique et les outils du peintre en bâtiments.⁴

Quels sont donc ces principes de composition qui structurent les peintures à bandes et qui leur permettent, aux yeux de Stella, de résoudre le problème de l'illusionnisme spatial – ce vieux *schibboleth* qui hante la peinture moderniste et qui la contraint à l'invention permanente de nouvelles méthodes pour attirer l'attention sur la planéité de la surface picturale ?

Il y a d'abord ce que l'on pourrait nommer le « principe de symétrie ». En termes strictement formels, cela veut dire que dans chaque tableau on doit pouvoir tracer au moins une droite qui serve comme axe de symétrie. Ce principe est respecté sans exception dans la totalité des œuvres de la série.

Ensuite, il y a ce que Stella nomme le « patron réglé » (*regulated pattern*). La production de ce patron suit trois principes différents. Appelons le premier, « principe d'unicité de la figure ». Selon ce principe, la forme de la bande doit rester la même partout dans la surface du tableau. Cela n'empêche pas que, suite à la combinaison des patrons, d'autres figures se génèrent, comme c'est évidemment le cas dans la plupart de toiles⁵. Le

4. Frank STELLA, « The Pratt Lecture », dans Brenda RICHARDSON, *The Black Paintings*, *op. cit.*, p. 78. (C'est nous qui traduisons.)

5. Des infractions ponctuelles à ce principe sont repérables dans la plupart des peintures de la série, notamment dans les bords ou les centres des œuvres où l'on trouve des rectangles ou des triangles noirs. Mais la pertinence du principe nous semble incontestable. En fait, la série suivante

deuxième principe qui règle la production du patron est celui de la « saturation » de la surface picturale. Le geste de la bande doit se répéter jusqu'à ce que la totalité de la superficie de coton soit pleine, à l'exception évidente des intervalles de toile non peinte. La saturation explique aussi la « minceur » de ces intervalles, que Stella juge indispensable pour maintenir les éléments du tableau dans la surface et éviter l'illusion de la profondeur. Finalement, bien qu'il n'apparaisse pas dans le texte cité, il faut ajouter un dernier principe, celui de la monochromie. Peindre avec une seule couleur était la solution de Stella pour empêcher que la différence de tonalités ne crée un effet de profondeur, tel que le « Push and Pull » de Hans Hofmann ou encore ce que Donald Judd appelait le « naturalisme résiduel » de l'expressionnisme abstrait. Le reste des déterminations des peintures à bandes – le type de peinture, la qualité du trait, le choix des matériaux, etc. – ne fait pas partie de cette batterie de principes de composition et se voit rétrogradé au rang de « problèmes pratiques ». Cette séparation entre la « solution de la structure » et la « méthode d'application », entre le problème spatial et le problème méthodologique, n'a pas été sans conséquences dans les interprétations de l'œuvre de Stella ainsi que dans le développement de l'art dans les décennies qui ont suivi.

Or, quelles conséquences peut-on tirer de cette analyse, certes un peu fantasmagique, mais néanmoins fidèle aux contraintes internes de la série de peintures à bandes ? Et quel rapport y a-t-il entre cet épisode de l'histoire de la peinture moderne, notre description formelle et la question de la place de l'esthétique dans la philosophie de l'art ? Peut-être quelques éléments de la réponse proviennent-ils des croisements des discours et des pratiques artistiques des années soixante et soixante-dix. Au début des années soixante, les peintures de Stella – tout comme les œuvres de Reinhardt, Noland ou Louis – sont perçues comme une réponse à la standardisation des gestes et des procédures caractéristique de la deuxième génération d'expressionnistes abstraits.

des peintures de Stella, les « Aluminum paintings » de 1960, radicalise ce principe au point d'altérer la forme du châssis, en découpant les parties excédentaires.

Les acteurs de l'époque devinent dans cette constellation d'œuvres une inflexion incertaine dans le cours du modernisme, dont les effets déterminés restent encore suspendus. La vraie question n'est donc pas celle de constater l'irruption d'une nouvelle école ou d'un nouveau style, mais celle de décider la *nature* de cette inflexion et la *portée* de ses conséquences.

À cet égard, le chef de file des critiques modernistes, Clement Greenberg, entreprend à plusieurs reprises de redéfinir ce que Stella nomme « problème spatial » comme une transformation supplémentaire du projet moderne d'instauration d'un mode pictural véritablement optique. Dans l'essai qui accompagne l'exposition de 1963 *Post-painterly Abstraction* présentant trois œuvres de Stella, Greenberg explique la nouveauté de cette peinture sur le plan d'une variation des qualités esthétiques dominantes dans la production des œuvres. Les nouveaux artistes troqueraient ainsi la saturation et la densité des œuvres des années quarante et cinquante contre une forme différente d'examen des conventions essentielles de la peinture. Ils préféreraient accomplir cette démarche autocritique, cette « logique souterraine de l'art moderniste », par différentes procédures, privilégiant la « clarté optique » et l'« ouverture de la surface ». Mais ces procédés sont, en plus, des tendances inhérentes à l'abstraction américaine depuis Newman, Rothko ou Motherwell. Il en résulte que, pour les tenants du modernisme formaliste, la nature du changement pictural dont font partie les tableaux à bandes ne modifie en rien la détermination essentielle de la peinture, et les conséquences qu'ils sont prêts à lui accorder sont comprises comme le déploiement naturel des puissances propres d'une tradition qui naquit avec Monet. La position de l'un des autres grands critiques formalistes de l'époque, Michael Fried, est plus subtile et elle a l'avantage de prendre en compte une dimension qui nous semble indispensable pour penser la singularité de l'œuvre de Stella. Car si, selon nous, Greenberg interprète correctement l'aspect géométrique de ces peintures comme une tentative d'atténuer la subjectivité de l'artiste, il laisse de côté le caractère proprement *constructif* du schéma des bandes. Fried, au contraire, reconnaît très tôt que, dans la détermination de ce caractère, il y va de la survie de la tradition moderniste :

Dès 1958-1959, à la fois en réaction à l'expressionnisme abstrait d'un Klein ou d'un De Kooning – deux peintres qu'il admirait beaucoup – et en réponse directe au travail de Barnett Newman, Stella se mit à peindre des tableaux dans lesquels des bandes noires parallèles, d'environ 6,5 cm de large, réitérent la rectangularité du support pictural jusqu'à complète saturation de la toile [...] Dans les séries ultérieures, où il utilise l'aluminium, le cuivre et une peinture métallique violette – soit les œuvres de 1960, 1961 et 1963 –, son emprise sur *la structure déductive* s'affermirait encore au point que les tableaux deviennent, pour ainsi dire, une émanation *in toto* des différentes formes du cadre, et que l'introduction d'une variation affecte l'ensemble de la série plutôt qu'une toile particulière.¹

La structure déductive dont parle Fried assume ouvertement la puissance générative du schéma de Stella, la façon dont la répétition d'un même geste ordonne l'ensemble des éléments du tableau, y compris la forme spécifique de sa surface. Mais il importe de savoir, encore une fois, quelle est la nature de ce geste. Tel est l'intérêt principal des textes que Fried a écrits entre 1966 et 1967, particulièrement « Frank Stella : forme et conviction » et le célèbre plaidoyer contre la théâtralité minimaliste « Art et objectivité ». Pour décrire l'importance de l'entreprise de Stella, qu'il qualifie de « thérapeutique », Fried affirme : « L'enjeu de ce conflit est de savoir si les œuvres en question sont perçues comme des tableaux ou bien comme des objets ; et ce qui détermine leur identité *picturale*, c'est la manière dont elles se confrontent à la nécessité d'être convaincantes en tant que formes² ». Être convaincant en tant que forme veut dire, pour Fried, être capable de produire, par les moyens propres d'un médium déterminé, un effet d'autonomie esthétique. Il est donc évident que, malgré les différences entre les deux critiques et malgré les réserves que Fried a pu exprimer à l'égard de l'« essentialisme anhistorique » de Greenberg³, la défense du modernisme passe par l'indexation des modes de production, de perception ou d'évaluation des œuvres d'art aux protocoles d'expérience des *médiums* spécifiques.

Or, cette interprétation formaliste n'a pas été la seule à escorter les tableaux du peintre italo-américain. De jeunes artistes contemporains ont été vivement marqués par ces travaux, notamment Carl Andre et Donald Judd. Ils y voyaient, eux aussi, une épuration radicale de la procédure artistique, mais en tiraient des conséquences radicalement différentes. Ainsi Judd décrit-il les tableaux de Stella :

[Ils] présentent plusieurs caractéristiques essentielles des œuvres en trois dimensions. Les contours de l'œuvre et les lignes qu'on y voit sont en accord. Nulle part les rayures ne sont des éléments distincts. La surface, quoiqu'elle reste parallèle au plan du mur, s'en écarte plus qu'à l'habitude. Dans la mesure où la surface est exceptionnellement unifiée, et n'implique que peu ou pas d'espace, le plan parallèle devient inhabituellement distinct. Une peinture n'est pas une image. Les formes, l'unité, la projection, l'ordre et la couleur sont spécifiques, agressifs, puissants.⁴

La dernière phrase constitue une claire somme des caractéristiques que les auteurs minimalistes attribuent à leur propre production. Les formes intérieures (« les lignes qu'on y voit ») et extérieures (« les contours de l'œuvre ») s'accordent de telle façon que leur différence s'atténue. Le résultat de cet agencement donne à la pièce son « unité ». La surface du tableau est projetée tant physiquement que comme l'effet de l'organisation stricte des éléments contenus. Tous ces traits rendent l'œuvre « spécifique », ce qui dans le langage de Judd veut dire « identique » à son propre espace littéral, mais aussi doué de la capacité à s'imposer par lui-même comme objet de perception (« agressif » et « puissant »). Ainsi, les bandes de Stella poussaient la peinture au-delà de l'image, et ce faisant la logeaient dans la sphère de circulation des *objets* en général, c'est-à-dire des objets qui possèdent leur propre spatialité. Plus que le brouillage des limites entre la peinture et la sculpture, la dissociation de l'espace pictural, produite par la mise en avant de son support matériel, ruinait l'économie de la désuète distribution des arts en supports individuels.

1. Michael FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, op. cit., p. 161.

2. Michael FRIED, « Art et objectivité », dans *ibid.*, p. 117.

3. Cf. Michael, FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *ibid.*, p. 171-179.

4. Donald JUDD, *Écrits 1963-1990*, Annie Perez (trad.), Galerie Lelong, 1991, p. 15.

La séparation d'avec les déterminations dites esthétiques que le formalisme avait héritées de l'art classique européen semblait ouvrir d'autres formes d'évaluation du fait artistique. Lors de la conférence au Pratt Institute, ces critères émergents allaient pousser encore plus loin la séparation entre, d'un côté, « le problème spatial » et « la solution de la structure », et de l'autre « le problème méthodologique » et « la méthode d'application ». Pour quelqu'un comme Joseph Kosuth, par exemple, l'affranchissement de l'héritage moderniste restait incomplet tant qu'on laissait encore subsister, même sous la forme de la littéralité minimaliste, le critère morphologique de l'art traditionnel et les vieilles catégories de la philosophie du XIXe siècle¹. Il n'était pas suffisant de libérer le « problème spatial » de sa clôture picturale, il fallait aussi bien le débarrasser des restes esthétiques qui se cachaient encore sous l'ombre des objets spécifiques. L'art devait devenir, en conséquence, une affaire de significations pures. On peut bien imaginer que, sous les yeux de Kosuth, les motifs réglés de Stella apparaissent comme des signes presque immatériels. Tout se passe comme si les bandes particulières – c'est-à-dire les bandes réellement peintes dans chaque toile – étaient des variantes libres, des réalisations qui touchaient la consistance symbolique du trait d'émail noir et non ses propriétés imaginaires ou plastiques. Cette radicalisation conceptuelle engage, de toute évidence, une réinterprétation des propriétés définitoires de l'art. Ainsi, à la question sur la nature et la portée de cette nouvelle forme d'art, un critique contemporain peut répondre :

Ce n'est qu'avec le minimalisme qu'une telle « investigation normative » – selon mon point de vue, l'approche catégorique du formalisme à la Greenberg – se révèle préjudiciable. Et cette révélation s'accompagne des deux déplacements que j'avais déjà soulignés : le critère *normatif* de la *qualité* est délogé au profit de la valeur *expérimentale* de l'*intérêt*, et l'art évolue dès lors moins par le raffinement des formes artistiques données (la recherche d'une plus grande pureté, la suppression de tout élément étranger) que par la redéfinition de ces catégories esthétiques. De la sorte, l'objet de l'investigation critique devient plus « l'effet social (la fonction)

d'une œuvre » que l'essence d'un médium et, surtout, le propos de l'intervention artistique vise moins à renforcer la conviction transcendantale dans l'art qu'à mettre à l'épreuve, de manière immanente, ses règles discursives et ses règlements institutionnels. Ce dernier point peut nous permettre d'opérer une distinction provisoire entre l'art moderniste, formaliste, d'un côté, et le post-Art novateur, avant-gardiste, de l'autre ; il s'agit dans l'un, d'imposer la conviction et, dans l'autre, de susciter le doute ; de chercher l'essence, dans l'un, ou de révéler la contingence, dans l'autre.²

Il semblerait donc que pour déterminer ce qu'est l'art depuis la deuxième moitié du XXe siècle et pour penser la place de l'esthétique dans ce contexte, on soit contraint de choisir entre deux types de récusations : l'une, moderniste, qui nie la possibilité d'un changement de nature du fait artistique et de la pensée philosophique sur l'art ; et l'autre, postmoderniste, qui nie tout type de continuité entre les formes, les problèmes et les enjeux de la pensée esthétique et la production artistique contemporaine.

Variations et limites de la notion de spectateur

Une caractéristique particulière de cette opposition entre la posture moderniste et la postmoderniste vient, cependant, relâcher la contrainte du choix. Il s'agit de ce que le philosophe Jacques Rancière appelle le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art »³. Tant l'interprétation « esthétique » de Fried que la position « discursive » de Kosuth, par exemple, partagent un ensemble irrégulier de présupposés sur les positions qu'occupent les sujets qui interviennent dans la création ou la perception d'une œuvre d'art, sur la façon dont une œuvre fait sens, ou encore sur la forme de transmission des sens du fait artistique. Si différentes qu'elles se veulent, ces interprétations peuvent être lues sur un terrain commun. Ainsi, dans son étude historique sur l'évolution de la peinture française au XVIIIe siècle, *La place du spectateur*, Fried affirme que les diverses tenta-

2. Hal FOSTER, « L'enjeu du minimalisme », dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 86.

3. Cf. Jacques RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008.

1. Cf. Joseph KOSUTH, « Art after philosophy I », dans *Art Press*, No 1, décembre – janvier 1973.

tives de déthéâtralisation du rapport entre le tableau et le spectateur ont un objectif commun : « Selon ces [...] conceptions, l'aliénation du spectateur par rapport à l'objet de son regard doit être maîtrisée ; l'état de spectateur transformé et par là racheté ; et le spectateur arrêté et retenu en face d'un tableau des heures durant, si l'on en croit le témoignage des contemporains¹ ». Il est clair que cette description de la déthéâtralisation au XVIII^e siècle est, au moins, analogue à l'analyse de la catégorie de « conviction » dans ses textes sur l'art moderne. Il s'ensuit qu'une caractéristique générale de son idée de la peinture est « la maîtrise de l'aliénation » intrinsèque à la position de spectateur. La qualité d'une œuvre d'art ainsi marquée, son autonomie esthétique, dépend de sa capacité à « racheter » le sujet d'expérience du malheur de sa position.

Cette méfiance vis-à-vis de la position du spectateur apparaît aussi bien dans la détermination conceptuelle que Kosuth propose de l'art. Dans *Art after philosophy*, il soutient :

Le fait que les langages dans lesquels l'artiste exprime ses propositions soient souvent des codes ou des langages « privés » est une conséquence inévitable de la liberté artistique par rapport aux contraintes formalistes ; il s'ensuit que l'on doit être familier avec l'art contemporain pour l'apprécier et le comprendre. De même, on comprend l'intolérance de « l'homme de la rue » envers un art véritable et pourquoi il réclame toujours un art au « langage » traditionnel.²

Cette idée de l'intolérance de « l'homme de la rue » est exemplaire. Elle affirme ouvertement la prétention que Kosuth a pu entretenir, vers la fin des années soixante, d'établir l'art comme un langage autoréférentiel, comme une suite de propositions analytiques sur l'art lui-même. Cette orientation de l'art conceptuel ne durera pas très longtemps. Si Kosuth maintient bien toujours l'idée de définir l'art comme un langage, vers 1975 sa position prend une tournure radicale. Tandis qu'il était pensé comme le déploiement analytique de sa propre définition, le langage de l'art est désormais

conçu comme une re-signification du langage culturel dans son ensemble. L'artiste n'est plus un logicien, il est devenu un « anthropologue³ ». Et sa tâche est devenue celle de démystifier les relations qui soutiennent subrepticement la communication entre les artistes et le public.

À partir de là, il est possible d'évaluer le modèle d'efficacité pédagogique que les deux positions partagent. Il faut comprendre le mot « pédagogique » sous la lumière des analyses que Rancière fait de la pensée de Joseph Jacotot dans *Le Maître ignorant*. Dans ce contexte, la pédagogie est assimilée à ce qu'il nomme « l'ordre explicateur du monde ». Il s'agit de la présupposition fondamentale de toute démarche pédagogique, même les plus progressistes, selon laquelle le savoir du maître consisterait à « savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la distance aussi entre apprendre et comprendre. L'explicateur est celui qui pose et abolit la distance, qui la déploie et la résorbe au sein de sa parole⁴. Le maître n'est pas seulement celui qui connaît ce que l'ignorant ignore, il est celui qui est en position de décider de la distance qui sépare son savoir de l'ignorance. En ce sens, « l'ordre explicateur » n'est pas seulement un phénomène isolé de la pensée éducative, il est un type déterminé de distribution des positions et des capacités qui définissent ce qui se donne comme expérience commune, qui fixent les propriétés des espaces et les possibilités des temps. Ce partage de l'expérience impliqué dans la relation pédagogique est précisément ce que les deux positions, celles de Fried et de Kosuth, ont en commun. Le spectateur est censé être racheté de sa position d'ignorance par la force close de l'œuvre picturale ou par l'anticipation des effets critiques que le discours artistique met en évidence. À cette conception du rapport entre l'auteur, l'œuvre et le public, Rancière oppose les leçons de l'émancipation intellectuelle. Il faut, d'abord, partir de la supposition de l'égalité des intelligences. Cela veut dire prendre comme point de départ, et non comme

1. Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, éditions Gallimard, 1990, p. 132.

2. Joseph KOSUTH, « Art after philosophy I », dans *op.cit.*, p. 27.

3. Cf., Joseph KOSUTH, « The artist as an anthropologist », dans *Art after philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Gabriele GUERCIO (éd.), The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 210.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1997, p. 13.

point d'arrivée, la capacité de n'importe qui à « tracer son propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent ». Tout être intelligent peut, par un « jeu imprévisible » d'associations et de dissociations, produire du sens à partir du monde qui l'entoure. Mais ce pouvoir doit être constamment mis en examen. Il ne suffit pas de poser, une fois pour toutes, l'axiome de l'égalité des intelligences. L'émancipation intellectuelle, comme à son image l'émancipation du spectateur, requiert la production continue de scènes de vérification de ce principe. Toute chose, et à l'évidence toute œuvre d'art, peut être investie comme lieu de démonstration de la présupposition égalitaire. Pour que la démonstration soit effective, il faut, cependant, briser ce que l'on a appelé avec Rancière, le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'œuvre d'art ». Ce modèle prétend que le sens et l'effet d'une œuvre peuvent être complètement anticipés, qu'il y a une « identité de la cause et de l'effet² », et, en conséquence, que ce « que le spectateur *doit voir* est ce que [l'artiste] lui *fait voir*³ ». C'est précisément la dissociation de cette identité que Rancière appelle l'émancipation du spectateur. Cela fait de l'art un lieu de création d'espaces où « des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres »⁴. Le spectateur n'aurait donc nul besoin d'être racheté de sa position, ni par la qualité esthétique de l'œuvre ni par l'effet démystifiant du discours. Pas plus que les artistes, dont l'autonomie relative de leur pratique n'est ni une contrainte à dépasser ni une valeur à préserver :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire.⁵

1. Jacques RANCIÈRE, « Le spectateur émancipé », dans *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 23.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 28.

5. *Idem.*

Cette conception du spectateur apparaît donc comme une voie possible de dépassement de l'alternative entre la récusation moderniste et la stratégie critique postmoderne. Mais ce modèle tiré de la pensée de l'émancipation intellectuelle jacotiste est problématique à plus d'un égard. Notamment parce qu'il semble réduire l'expérience du sujet à un jeu herméneutique indéterminé. Le concept de « spectateur émancipé », par lui seul, n'explique pas dans quel sens les « expériences individuelles » constituent des « idiomes » déterminés. L'appel au concept de *traduction*, qui est essentiel dans le dispositif philosophique du *Maître ignorant*, ne fait que rendre les choses encore plus difficiles. Car, s'il est bien avancé comme solution pour expliquer en quoi consisterait le passage entre des expériences distinctes (« aventures intellectuelles » dans les termes jacotistes), aucune forme d'homologie n'est posée entre les langues particulières⁶. Autrement dit, n'ayant pas une idée claire de la consistance propre de chaque « expérience » *en tant qu'idiome*, sa traduction possible reste un fait mystérieux et inexplicable. Pour briser cette opacité, il faut qu'il y ait une garantie d'équivalence symbolique entre les constructions subjectives, faute de quoi la présupposition de l'émancipation du spectateur perd sa consistance.

Pensée en acte : quel instrument philosophique pour saisir l'effectivité de l'art

Pour sortir de cette impasse où nous mène le concept de traduction, il faudrait entamer un réexamen critique de l'ensemble de la pensée de Rancière, et tenter d'y déceler les concepts et les agencements qui autorisent une telle « garantie

6. Jacotot essaye de résoudre ce problème en posant une immanence radicale entre l'intelligence productrice de signes et les signes ainsi produits. Il s'agit de sa notion de « panécastique », selon laquelle *toute* l'intelligence humaine se trouve actualisée dans *chacune* des manifestations intellectuelles. Ainsi, ce qui garantit le passage de la traduction est l'intelligence elle-même, son identité à soi dans ses vérifications particulières. Or, cette solution mobilise un appareil théorique dont l'usage contemporain est incertain. Cf. Jacques RANCIÈRE, « L'actualité du *Maître ignorant* », dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009.

d'équivalence symbolique ». La portée de ce texte nous empêche de mener à terme cette démarche, mais on voudrait en tout cas proposer en quelques thèses l'esquisse de l'entreprise et formuler une hypothèse générale sur le rapport entre la philosophie de l'art et la notion d'esthétique.

la thèse du commun

Les pratiques artistiques individuelles, mais surtout les inventions politiques collectives, forcent la pensée, chez Rancière, à établir une position singulière que l'on peut qualifier de « thétique ». Ainsi, pour rendre compte de l'effectivité des transformations politiques et esthétiques, il faut maintenir, au moins, une thèse ontologique minimale. La thèse peut prendre deux formes différentes : « Il y a le commun », qui veut dire que l'on pose comme existant, pour toute situation, un partage déterminé « d'espaces, de temps et de formes d'activité ». Ou encore : « Ce qu'il y a est en commun », par quoi on exprime que ce qui apparaît est toujours marqué ou indexé par sa présence ou son exclusion d'un partage singulier. On touche, évidemment, au célèbre concept rancien de « partage du sensible » comme « système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir¹ ».

la contingence du partage

Or, l'ordre d'un partage particulier n'a rien de nécessaire. En fait, il est constitutivement l'objet d'un litige où se confrontent deux logiques contraires. Il y a la logique du consensus, qui naturalise l'ordre existant et interprète l'effectivité de la pensée comme reproduction de l'ordre existant. Et il y a la logique du dissensus, qui s'empresse de démontrer la contingence du cadre sensible au sein duquel se définissent des objets en commun, et qui affirme que l'effectivité de la pensée consiste dans la production de nouveaux régimes de sensorialité. Dans « Méthode de l'égalité », Rancière définit ces termes de la manière suivante :

Consensus signifie que le sens va avec le sens, qu'un régime de présentation sensible va avec un régime de signification, comme une manière d'être avec la raison

de cette manière d'être. *Dissensus* veut dire, à l'inverse, que le sens ne va pas avec le sens, que les mots se séparent des choses, que les corps en usent pour changer leur capacité, pour dissocier leur être-là de la « raison » de cet être-là.²

Notons en passant que la persistance d'une virtualité dissensuelle à l'intérieur du commun ouvre la possibilité d'agencements qui ne dépendent pas des propriétés préalables des objets. Cela signifie que le concept de dissensus permet l'apparition d'une organisation parataxique. Les objets cessent de s'accorder en fonction des ressemblances qu'ils auraient entre eux ; ils se tissent ensemble, sans interrompre leurs dissemblances, grâce à la consistance symbolique du milieu qui supporte leur rencontre. La prégnance de l'usage moderne et contemporain de ce montage d'éléments hétérogènes (dans le cinéma, les arts visuels, la musique ou la littérature) ne signifie qu'une intensification d'un schéma inhérent à l'efficacité dissensuelle.

l'historicité des données

Cette confrontation entre une logique conservatrice et une logique révolutionnaire marque une autre caractéristique essentielle de la pensée de Rancière, particulièrement de sa pensée sur l'art. Si l'art est impliqué dans cette reconfiguration permanente de l'expérience sensible, alors il s'ensuit que son sens spécifique ne peut pas être déterminé en amont de ses transformations historiques. Il devient donc nécessaire d'investir les catégories de la pensée sur l'art de valeurs historiques. Cela est la fonction philosophique des « régimes d'identification des arts ». Un régime des arts est « un type spécifique de lien entre des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et de modes de conceptualisation des unes et des autres »³. Or, penser en termes de régimes ne veut pas dire *faire* une histoire de l'art. Une erreur fréquente des interprétations de la philosophie de Rancière est, à notre avis, une grosse surestima-

1. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000, p. 13.

2. Jacques RANCIÈRE, « La méthode de l'égalité », dans Laurence CORNU et Patrice VERMEREN (éd.), *La philosophie déplacée, autour de Jacques Rancière*, Éditions Horlieu, Bourg-en-Bresse, 2006, p. 513.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 27.

tion de la *portée* historique des régimes ranciériens. Les régimes ont, fondamentalement, une fonction philosophique : ils indiquent pour une époque déterminée les conditions minimales de la pensabilité des arts, une sorte de seuil de détermination commune au-delà duquel *certain*s concepts que la philosophie emploie pour penser l'art perdent leur pertinence.

la positivité de la vérification

C'est pour cela qu'il importe non seulement de décrire le régime d'une configuration artistique, mais aussi de tracer son appartenance la plus immédiate, de prendre la pensée de l'œuvre *en acte*. Il faut construire des *scènes* où les éléments actifs trouvent leur consistance immanente. Ces scènes ne sont pas pour autant des illustrations des régimes d'identification. Pour Rancière, ce terme de « scène » est toujours lié aux formes de conceptualisation les plus proches du mouvement réel des éléments décrits. La scène n'est pas descriptive, elle est productive.

[Une scène] est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin.¹

Une scène est donc une machine de production de vérifications, un dispositif déductif qui « saisit » la pensée de l'art dans l'acte même de sa création. La scène est l'outil philosophique le plus proche de la singularité de l'art et son caractère exhibe, mieux que le concept de régime, l'inclination indéfectible de la pensée de Rancière pour commencer à opérer dans un point quelconque, dans la pleine positivité agissante de l'expérience sensible.

* * *

C'est dans ce cadre, et non dans celui du « régime esthétique des arts », qu'il faut chercher le rapport le plus essentiel entre la philosophie de l'art et le

concept d'esthétique. En effet, un autre nom que Rancière donne à ce système de production de signes, à ce partage fondamental qui préside aux relations de pouvoir ou aux chicanes du désir, est celui d'« esthétique première ». Il y va là, en quelque sorte, d'une relance du projet transcendantal kantien, au moins de ce qu'il contient de pensée radicale du sens de l'« espace-temps », de l'universalité de son partage, de sa centralité pour traiter le concept de sujet. S'il y a donc un intérêt à maintenir le terme d'esthétique dans la « philosophie de l'art » aujourd'hui, il n'est pas dû à une transformation quelconque des propriétés sensibles des objets d'art contemporain. Il n'est pas engendré non plus par le retour des valeurs modernes, ni par une réévaluation désenchantée de l'art de la fin du dernier siècle. Il s'agit d'une exigence interne de la philosophie elle-même, au moins quand elle est prête à commencer là où l'art avait déjà commencé, quand elle est prête à suivre et à relancer la dimension purement productive d'une œuvre d'art. Tant en art qu'en philosophie, il nous faut créer les plus pures contraintes. Et il nous faut suivre les bandes jusqu'à ce qu'elles s'épuisent sur les bords de la toile.

Nicolás ALVARADO

1. Jacques RANCIÈRE, « La méthode de l'égalité », *op. cit.*, p. 513.