

Les pare-brises ruisselant de lumière

Spectateur, quel spectateur ? Spectateur de quoi ? Et d'où ce privilège scopique exorbitant qui nous conduit sans qu'on y pense à limiter si souvent l'art à l'art visuel, bientôt à la peinture, sous l'égide d'un théâtre souverain, où les gradins de pierre, puis les fauteuils encapsulent, camisolent les spectatants dans une assise bien spécifiée ? Un simple aperçu pourtant de l'histoire du théâtre même européen, *commedia dell'arte*, théâtre élisabéthain ou théâtre royal français, bousculerait bien vite ces vues naïves, ces cartes postales de l'histoire de l'art. Il n'y a de spectateur que dans une machine d'art spécifique, qui s'établit dans l'espace configuré du musée, véhicule d'une histoire de l'art en marche, entre les rives desquelles il circule, appelé à vérifier la succession réglée des nations souveraines développant leur spatiotemporalité esthétique, sous le schème de la perspective (un urbanisme du point de vue).

Le spectateur n'est pas le vecteur enchanté d'une émotion esthétique, mais bien sa condition nullement *a priori*, ou alors d'un *apriori* tellement historique, tellement fictionné par la machine d'art occidentale qu'il s'agirait de l'analyser, alors que bien des discours esthétiques aujourd'hui – les plus nombreux – en font le privilège de la culture occidentale, son point de friction avec l'absolu, le silex où l'on gratte l'étincelle de l'émotion esthétique. Ce mythe déguise si peu son ambition coloniale, selon lequel l'art serait né en Grèce, un jour, épaulé par la naissance simultanée des mathématiques, de la philosophie et de la démocratie – le Bien, le Vrai, le Beau – sous un soleil torride, et la nuit tiède sur les terrasses regardant tourner le ciel, constituant ce Cosmos de l'universalité, que l'Europe aurait fait renaître.

Machine d'art, machine de vision

Définir l'art sous la mire du spectateur, cela s'est fait. Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'esprit* dit du miroir que « son œil préhumain » est « l'emblème » même des peintres¹. Foucault, qui va pourtant bientôt critiquer la notion d'auteur², écrit, au moment d'aborder sa célèbre analyse de la représentation à partir des *Ménines* de Vélasquez : « Le peintre s'est placé à côté de l'ouvrage auquel il travaille. C'est-à-dire que pour le spectateur qui actuellement le regarde, il est à droite...³ ». Cette mise en scène de visibilité que Foucault détaille minutieusement, qu'il scrute pour construire le diagramme de la représentation à l'âge classique, est bien entendu remarquable, mais je ne m'intéresse ici qu'au spectateur qui « actuellement » regarde le peintre portraituré, à ce circuit en miroir : « nous regardons un tableau où un peintre à son tour nous regarde »⁴. Où se tient Foucault ? où nous tenons-nous, nous-mêmes, lorsque, derrière Foucault, nous regardons *Les Ménines* ? Ce tableau de 1656, lui-même, nous savons, par expérience ou par oui-dire, qu'il se tient au Prado, un édifice construit en 1785 pour servir de musée, commandé à Juan de Villanueva sur les ordres de Charles III pour abriter le Cabinet d'histoire naturelle. Foucault l'a peut-être vu, mais très probablement, il ne le regarde pas en écrivant, il consulte un ouvrage d'art, une photographie. De même, nous, lecteurs, nous nous reportons à la reproduction que l'éditeur a glissé à la fin de l'ouvrage, nous déplaçons le papier glacé pour considérer cette petite vignette noir et blanc, en lévitation sur le bord supérieur de la page.

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 32.

2. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, repris dans Foucault, *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Denfert et François Ewald, 4 vol., Paris, Gallimard, 1994, p. 789 *et suiv.*

3. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19.

4. *Ibid.*

L'analyse de Foucault ne tient pas compte de cet appareil de mise en visibilité, la machine d'art : il les néglige pour considérer directement la scène qui lui permet de monter le diagramme de la représentation. Maintenant, nous, sommes-nous spectateurs ou lecteurs ? S'agit-il d'ailleurs d'identifier spectateurs et lecteurs sous le titre unifié de la réception ? Il semble bien que c'est ainsi que procèdent la plupart des discours sur l'art, depuis la constitution de l'esthétique comme branche de la philosophie, et celle de l'histoire de l'art, qui offre à la philosophie la ressource d'un atlas d'images. Car spectateur ne renvoie pas à théâtre, mais à ce face-à-face immobile, cette mise en miroir du regardant et du regardé, où ce que nous privilégions, c'est un spectateur abstrait, devant une vue elle-même abstraite de son espace de visibilité, exactement comme Foucault lorsqu'il note « pour le spectateur qui *actuellement* le regarde ». Attitude de réception ? et qui concernerait la peinture ? Allons ! Le spectateur est toujours au second degré.

Il n'y a de spectateur qu'instruit par un dispositif de vision très spécifique, qui met en forme et apprête, non pas même un spectacle (car tout spectacle conserve sa densité propre et son aléatoire, forme un bloc qu'un spectateur isolé ne peut imaginer digérer à lui seul), mais bien une émotion spécifique : la grande torsion du beau sur le goût. La posture du spectateur participe de cette aventure de l'idéalisation de l'art, c'est-à-dire de son individuation dans la culture, grâce à son éviction de la technique, l'apparition d'un public, la marchandisation et l'intrusion du marché de l'art naissant dans la sphère domestique cultivée, l'apparition d'une presse spécialisée (*The Spectator*¹...), des lieux de culte (les musées), des organes de production spécialisés (les écoles d'art), une politique de la culture. L'art, individué dans le continuum de la production, est devenu ce personnage important de la culture, que nous révérons sans y penser, qui réclame ses guides, ses lieux de réunions, ses circuits d'achats. Enfin, avec le noble retard qui caractérise l'apparition des vieilles personnes à un banquet, l'esthétique

comme branche distincte de la philosophie fait son entrée à l'université (pas avant 1921 en France²). L'art, récemment individué dans le social comme secteur exquis de la production, réclame son terminal individuel, son point d'accès et d'actualisation : le spectateur, souvent décliné au neutre du masculin, ni badaud, ni expert, *middle class* en somme, mais propre et bien élevé, ni vaucien, ni femme savante.

Définir l'art sous la mire du spectateur, donc, cela se pratique. Mais ce qui m'intéresse, c'est de dénouer les conditions de cette machine de vision, très spécifique, dans laquelle un apparemment quelconque est appelé à jouer le rôle de vecteur spécifique pour cette oraison profane, l'instauration de l'art dans le sensible, la messe de la culture de masse ! Comment en est-on venu à isoler cette contemplation raréfiée à un seul binôme, le spectateur, en transe devant la vitrine de son goût pur ?

Musées et spect-acteurs

Les musées pourraient remplir ce rôle. Le spectateur prendrait naissance au moment où, l'art cessant d'être réservé à l'élite royale ou aristocratique, les palais princiers ouvrent leurs galeries et leurs décors au plus grand nombre et se reconvertissent en monuments pour l'éducation populaire. Il semble qu'il y manque les prêtres et leurs insignes sacerdotaux, l'appareil somptueux de visibilité mis en forme selon une sorte de restriction protestante, où ce sont les humains que l'on place sous la douche des chefs-d'œuvres, selon un bain hygiénique savamment gradué. Les dispositifs muséographiques marquent cette déclinaison de la cacophonie d'image XVIII^e à sa version actuelle lentement protestante. Les murs bariolés d'image, iconostase étouffante des tableaux empilés dans un charivari visuel proche de l'étourdissement, font lentement place aux murs nus, rares spots lumineux fixant le regard du muséographe isolant chaque œuvre dans sa dramaturgie individualisée.

1. Le quotidien *The Spectator*, fondé par Joseph Addison, paraît de 1711 à 1712. Hume et Diderot livraient leurs *Essais* ou leurs *Salons* à la presse.

2. En 1921, c'est Victor Basch, qui, le premier, occupe une Chaire d'esthétique, créée pour lui à la Sorbonne. Voir Fabienne BRUGÈRE et Anne SAUVAGNARGUES, « Préface », *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau, Paris, PUF, 1990 (rééd. 2010), p. XIII-XXII.

En réalité, l'apparat des musées n'est pas si différent des lieux sacrés, gardiens en casquette, cartel sous les tableaux, muséographie savante ou populaire des vitrines, aires de circulation aussi réglementées que dans les temples ou à un carrefour : un tourisme de l'âme. On est si souvent tenté d'abstraire les conditions de l'installation, queue et ticket d'entrée, vestiaires prophylactiques, station rituelle où on se débarrasse de ses instruments contondants usuels, du parapluie au sac-audos, un déchirement pour ceux qui trimbalent crayons multiples et carnets, ceux qui ne se sentent pas spectateurs, mais tiennent au contraire à danser du pied et du poignet, à se laisser entraîner à tracer, à accompagner la vision du geste, moins spectateur que spect-acteurs, en connivence de pratique et non satisfaits d'une contemplation pure. Rencontrer la peinture dans les musées n'est jamais une affaire d'yeux solitaires, mais de muscles et de gestualité, de pare-feu auditif pour se protéger des guides hurlants, du zonzonnement des audioguides, des conversations intrépides, et pour se frayer chemin à coup d'épaule, vers un minuscule terrain dégagé devant l'œuvre. Comme si chacun de nous se trouvait en face de la Montagne Sainte Victoire ! Autant dire que les musées requièrent les reproductions pour que nous puissions fictionner le détachement et l'immersion du spectateur, impossible à mettre en œuvre dans la grande messe de l'art, mais pourtant produite à partir d'elle, comme son corrélat sensible et désintéressé, son vecteur d'actualisation.

On dira qu'il a fallu la photographie, dont le rôle me semble crucial pour l'établissement de l'histoire de l'art : sans doute, Vasari et Winckelmann se servaient de gravures, les dessins circulaient, des copies de plâtres aussi. Mais il n'y pas de spectateurs en art visuel avant la photographie, et son utilisation dans l'imprimerie des livres d'art, parce que la photographie configure ses planches et les recadre au même format, de sorte que toutes les productions visuelles s'insèrent dans un musée de papier, selon une uniformité de facture qui marque la condition matérielle d'une histoire universelle de l'art. La photographie n'a rien d'une technique auxiliaire de reproduction. En histoire de l'art, elle est au contraire le dispositif nécessaire pour que se développe le comparatisme (Wölfflin inaugure cette pratique de la double dia-

positive dans ses cours), et que nous puissions abstraire la vision de l'œuvre de ses conditions réelles de présentation, pour nous la représenter comme ce face-à-face immobile d'un corps spectatant et d'une œuvre clouée sur son mur.

La question du rapport spectateur-œuvre est d'autant plus intrigante qu'elle ne s'applique qu'à un nombre très restreint d'œuvres et à des traditions visuelles ou d'art vivant presque dérisoires. La division entre producteurs et consommateurs d'art qu'elle suppose n'est acquise que dans certaines civilisations (à histoire) et pour des périodes plutôt récentes, chinoise, grecque, renaissance, mais non pour l'Europe médiévale, l'art byzantin, l'art appliqué, non pour des secteurs entiers d'art contemporain. Bref, le spectateur ne s'actualise que dans un secteur très limitatif de l'art dont les conditions au sens foucauldien sont bien restrictives et méritent d'être prises en compte. C'est le point perspectif, vu dans l'enceinte du musée. Dirait-on par exemple que les érudits chinois qui déroulent un précieux rouleau lors d'une soirée et font vibrer l'arc cinétique d'une peinture sur soie dans son déroulé cinématographique sont des spectateurs ? D'autant moins qu'ils doivent se déplacer pour la prendre sous le regard, et que la vue n'a aucune stabilité pas plus que le rouleau qui, dans son format horizontal ou vertical, excède le champ visuel. L'art européen avant la renaissance, mais aussi de larges portions depuis lors ne produisent aucunement des spectateurs, que l'on songe aux grands ensembles décoratifs somptueux, à l'art urbain, – sans parler des vastes productions non occidentales que nous rangeons désormais sous le label art, mais qui n'étaient pas faites pour être vues, de l'art funéraire égyptien à la danse rituelle.

On dira que spectateur est le résultat d'une machine de vision, empruntant au théâtre, au musée et à la photographie. Mais en peinture, à l'évidence, la chorégraphie posturale du corps, sa déambulation, mystérieusement réduite à rien par le schème du spectateur, instaure entre tableau et regardant un rapport qui n'a rien du spectacle, mais implique une participation motrice. Il en va de même de l'art des tapis, dont Oleg Grabar rappelle qu'ils comportent des signaux, des points de stations et de halte et se comportent à la manière des signalisations routières : signes moteurs,

meubles prescriptifs¹. Toute une sensori-motricité de la participation dont le schème du spectateur ne peut aucunement rendre compte : ces œuvres nous apprennent comment nous tenir, produisent leur mode de réceptivité, leurs spect-acteurs.

Il en allait de même avec les musées. La perspective-fenêtre qui est le corrélat de la position du spectateur vaut à la rigueur pour les allées de musées, où on déambule dans un jardin zoologique de styles, classées, identifiées selon des critères de l'attribution, de la spatiotemporalité du génie, à condition bien sûr que l'on fasse abstraction de toute leur machinerie puissamment distractive. Toute une géopolitique de l'art ! Les musées quadrillent non pas d'abord le regard, mais une sociomotricité de la dégustation – des spécialités locales que l'on se force à apprécier en groupe, exactement comme lorsqu'on goûte des crickets grillés à Oaxaca ou une soupe froide à Saint Petersburg l'été, on plisse des yeux devant la *Joconde* au Louvre. Belting a bien montré la solidarité entre l'histoire de l'art, discipline naissante et l'architecture des musées : la succession des écoles nationales (ou protonationales) : la Florentine, la Siennoise, la Vénitienne comme on dirait de pizzas ou de spécialités régionales. Une architecture de visibilité, qui met en scène l'art lui-même pour un spectateur idéal, mais décliné selon le nuancier imprévisible de ses terroirs.

Cette machine d'art commande la reconstruction de la perspective depuis sa préhistoire florentine, sous l'angle du spectateur dans les travaux de Panofsky². Indépendamment du fait que le texte princeps d'Alberti n'a guère été lu, on aurait tort de sous-estimer le fait qu'il était architecte et sculpteur, non seulement peintre, exactement comme Vasari, et que son œuvre écrite constituait une aventure scripturaire bien différente de l'introduction du point de vue spectatant par un peintre perspectif. Cette ouverture à l'univers convoité des érudits, des humanistes et du latin, s'effectue la plume à la main comme en témoigne éloquemment son style *more geometrico* et son pastiche d'Euclide. D'autres dispositifs construc-

tifs aussi ingénieux, nous n'avons pas retenu trace, parce que c'est préférentiellement du texte que nous mémorisons et n'avons guère de support pour les gestes opératifs, s'ils ne se mettent pas en forme dans le médium spirituel de l'écrit. L'invention de médium d'Alberti, c'est le texte, – ce qui ne diminue en rien son mérite d'artisan peintre, architecte et sculpteur. La fenêtre d'Alberti ne donne pas une fois pour toutes la matrice d'un espace rationnel opérant le transfert de la tridimensionnalité vers la vue bidimensionnelle, ouvrant sur le plan du support ce cube spatial dont Panofsky semble croire qu'il constitue une forme symbolique unitaire. Panofsky lui-même hésite entre plusieurs options, reconnaissant au byzantin une capacité aussi vigoureuse à se déles-ter des rudiments de perspective antique, lorsque les pieds en raccourci laissent place à ces pieds suspendus et que les arbres de Ravenne s'incurvent gracieusement pour accompagner l'orbe de la voûte. Il n'empêche qu'il considère la perspective « en arête de poisson » antique comme en défaut par rapport à l'espace unifié renaissant, et qu'il pense sa forme symbolique dans l'optique d'une rationalité unifiée et pour tout dire européenne. Le spectateur idéal n'est pas défini par l'angle optique chaque fois légèrement distinct de ces constructions disparates, mais bien par l'œil unique de l'historien, cadrant sous la forme symbolique unitaire de sa propre conception de l'art ces productions hétérogènes.

La perspective renaissante n'avait pourtant rien d'unitaire, ne délivrait pas la formule unique d'une *perspectiva legitima* identique, universelle et rationnelle : Lucien Vinciguerra a montré que Piero della Francesca, Léonard ou Dürer assignent des espaces distinctifs, liés à des géométries empiriques légèrement discordantes, et marquent, par le choix de leurs matériaux et de leurs principes empiriques, d'importantes divergences. Svetlana Alpers, de son côté, avait multiplié les différences : l'espace tactile de Robert Campin, ses aiguères cubistes aux plis cassants, les intérieurs obliques et infinitésimaux de Rogier van der Welden, n'ont rien à voir avec les perspectives aériennes, vaporeuses des Italiens³.

1. Oleg GRABAR, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

2. Erwin PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique* (1927), trad. fr. sous la dir. de G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975.

3. Lucien VINCIGUERRA, *Archéologie de la perspective*, PUF, 2007. Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre. La peinture*

Si elle n'est pas le corollaire de la perspective comme forme symbolique, la position du spectateur ne correspond en rien non plus à la gesticulation des peintres, à leurs calculs savants : Poussin aplatit ses figures pour les caser dans un sarcophage idéal, au deux tiers inférieurs du tableau, alors qu'au même moment Rubens tord ses puissantes spirales ascensionnelles. Et que dirait-on des ciels baroques ? Sont-ils destinés à être vus, ou plutôt comme des ascenseurs, ou des trous d'air à former des courants ascensionnels, des tourbillons pour aspirer l'âme des vivants ? De toute façon, la césure du spectateur, comme le remarque Marie Gautheron¹, se joue à propos du support, dans le passage des polyptyques médiévaux et prérenaissants, qui sont des meubles, et ne requièrent aucun angle de vue privilégié, à leur recadrage XIX^e qui s'appuie et popularise la mise en forme quadrangulaire, unitaire et séparée du tableau de chevalet à partir du XV^e siècle. La production d'art avant l'instauration du tableau ne comporte aucun spectateur, pas plus d'ailleurs qu'une différenciation de l'art d'avec le culte ou l'ostentation ornementale du pouvoir. Comme des installations vidéo, leur structure déceptive prévient toute fixation du regard. Les grands retables agitant leurs panneaux comme des armoires restent impossibles à contempler, ils brouillent plutôt le regard indéfiniment contrarié, qui saute de cadre en cadre et d'image en image. Sans compter qu'ils s'ouvrent et se ferment, alternent les grisailles et la couleur, les trompe-l'œil, la menuiserie, les rappels de l'architecture des églises dans lesquelles ils battent. L'histoire de l'art au XIX^e siècle et le marché des musées ont retaillés les retables et les prédelles en cadres inoffensifs, leur assignant à chacun cette forme quadrangulaire dont Malraux notait à juste titre qu'elle marque la mise en forme préférentielle des Modernes. Il s'agit bien en l'occurrence d'un recadrage, d'une mise-en-tableau comme on parle de mise en conformité, et qui a rendu la contemplation possible, mais au prix d'un démantèlement assorti de la requalification des retables religieux en valeurs marchandes de l'art.

Avant les musées, des monuments de papiers, des temples scripturaires désignèrent les artistes généalogiquement, zoologiquement par embranchement et mutation, par saut et postérité. Ces musées de papier comptent également pour l'invention du spectateur. Pline et son encyclopédie de l'art y figureraient en bonne place, mais il leur manque, ingrédient nécessaire à la machine d'art, l'extraction des œuvres de leur domaine d'agissement matériel. Ses *Histoire naturelles* restent une encyclopédie des matériaux : les pierres, les métaux, les bronzes portent leurs bourgeons créatifs. Ce sont les matériaux qui, par génération spontanée, se couvrent de bourgeons germinatifs, le marbre produisant son Phidias, la peinture à l'encaustique son Zeuxis. Vasari et son chauvinisme patriotique, les Florentins, peu de Vénitiens, et déjà la belle hiérarchie du visible : dans ces textes se déploient des musées de papier, et ce n'est pas pour rien que les Offices à Florence eurent comme architecte précisément Vasari, l'auteur des *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florence, 1550). Cette histoire de l'art normée par la vue, scopocentrique, pour reprendre le beau terme proposé par Peter Szendy², n'a certainement pas été le résultat d'une mise en forme par la vision, dépliant naturellement sa contemplation désintéressée au contact du beau.

Pourtant si l'on peut à la rigueur se penser spectateur d'une histoire de l'art en papier, l'architecture prévient toute bêtise, puisqu'elle récusé par avance toute séparation entre le fonctionnel et le technique, entre l'appliqué et l'artistique, entre la vue, l'oreille et la motricité : on y parle, elle porte le son, elle soulève notre front ou écrase nos épaules comme le remarque Wölfflin dans *Psychologie de l'architecture*. Déjà la sculpture porte le tact avec pondération et déjoue la vue ou l'étrange distanciation élégante du spectateur. Son grain fait appel à la main, son aplomb à un terroir de matières, et elle se miniaturise dangereusement du côté de l'ornemental, des arts appliquées : une statue oui, peut-être peut-on la contempler, mais une fontaine ? Un centre de table ? Un angelot en applique ? de là à passer au mobilier, il n'y a qu'un

hollandaise au XVII^e siècle, 1983, J. Chavy (trad.), Paris, Gallimard, 1990.

1. Marie GAUTHERON, *Séminaires*, ENS Lyon, 2003-2005.

2. Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minit, 2001.

pas que le spectateur ne franchit pas, frileusement replié autour d'un goût de l'art que rien d'utilitaire ne doit corrompre. Or, dans tous ces exemples, du musée réel au musée de papier, de la déambulation dans les galeries au rapport avec les œuvres, il ne s'agit jamais de spectateur abstrait, mais d'une implication sensori-motrice bien pragmatiquement concernée, résultant de modes de sensorialité socialement percutants.

Cette mise en forme, qui fait du mobilier d'objets d'une époque bien autre chose qu'un art-pour-un-spectateur, le film de Tati *Playtime* la montre au mieux : des escalators, lampadaires, avenues, la ponctuation féérique des feux de signalisation, les globules de voitures incroyablement stéréotypées circulant dans les tuyaux des autoroutes comme des coques vernissées, chacune encapsulant un humain sous sa carapace lustrée : il ne s'agit pas d'un spectacle pour un spectateur, mais d'un mode de subjectivation complexe, multisensoriel, en prise avec des organes mutants. Savoir appeler un ascenseur peut se révéler plus compliqué que de se familiariser avec un ordinateur. Ce film ne nous donne pas à voir le spectacle hilarant de la modernité, mais l'implication sensori-motrice de modes de sensorialité toujours diversement mis en forme par un mode social de subjectivation. Le spectateur correspond à un tel mode de subjectivation, répondant à la construction d'un spectateur au second degré : l'érudit distingué qui déguste l'art universel à l'abri dans sa chambre, compulsant des albums et des reproductions.

Quelques pieux, décorés ou pas

Qui dit spectateur alors prétend que l'art n'est pas technique mais contemplation. Qu'il délivre une vérité de la perception (ou mieux, une archi-perception). Que cette contemplation implique une réception esthétique, disons-le tout net, kantienne, et qui est loin d'être réservée aux élèves de Terminale, comme on le voit dans l'argumentation de Marcel Mauss pour son *Manuel d'ethnographie*. Dans ce traité passionnant de 1926, où Mauss récapitule ses consignes d'observation et de collecte à l'intention des ethnographes, la séparation entre art et technique est déjà révolue. Mauss s'intéresse aux sociétés extra-européennes,

pour lesquelles l'art n'est pas individué comme un acteur spécifique de la culture, et borne même son analyse aux sociétés qui « peuplent les colonies françaises et aux sociétés de même stade », ce qui élimine de son champ les Australiens et les Fuégiens. Son élève Marcel Griaule organisera la première grande mission ethnographique et scientifique financée par l'État français, la mission Dakar-Djibouti (1931-1933), centrée sur la collecte d'objets qui constitueront l'essentiel du fonds Afrique du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, futur Musée de l'homme, puis de l'actuel Musée du Quai Branly. Griaule, et avant lui Mauss, sont donc bien loin de restreindre l'art à sa version occidentale, et leur approche sociologique de la culture matérielle, en phase avec l'art de leur temps, affaiblit au maximum la distinction entre art et technique. L'art africain, au moment où Mauss écrit, est déjà entré dans le panthéon de la culture mondiale.

Pourtant, si Mauss commence par affirmer que le moindre objet relève de la culture matérielle et que technique et esthétique sont indiscernables, dans le cas où l'œuvre consiste en un objet, la pierre de touche de sa distinction reste kantienne : si l'objet est fabriqué et pensé par rapport à son but physique, il est technique ; il ne l'est pas s'il est « fabriqué et pensé » « par rapport à la recherche d'une sensation esthétique ».

Or cette distinction elle-même n'est pas une propriété des objets et s'avère donc indiscernable, à moins de faire appel à la psychologie collective. C'est donc la réception de l'objet qui prime. Précisément parce que l'activité esthétique est créatrice au même titre que l'activité technique, il est « impossible d'établir aucune distinction autre que celle qui existe dans la mentalité de l'auteur¹ ». L'étranger ethnographe consultera donc le groupe, en interrogeant l'acteur ou l'auteur sur le statut de cet objet, c'est-à-dire sur les critères qui garantissent la distinction qui l'extrait du domaine technique ordinaire : un pieu décoré, une pipe décorée, relèvent d'après Mauss de la statuaire en ronde-bosse. Pour savoir néanmoins s'ils restent pieu ou pipe, ou s'ils se métamorphosent en

1. Marcel MAUSS, *Manuel d'Ethnographie*, 1926, Payot, Paris, 1967 : Partie 4, « Technologie » et 5 « Esthétique ».

objets d'art, il faut sonder les intéressés. Le goût est dit par l'homme de goût, ici, le producteur. On salue au passage la référence à Hume et à son essai de 1757 *Of the Standard of Taste* (*Sur la norme du goût*) : le « standard », la règle ou la norme du goût est sociale, sans pour autant être purement statistique, mais fait appel au critique autorisé.

Ce détour culturaliste est pourtant bien vite ramené dans le droit chemin de la pureté kantienne : la technique se caractérise par la notion d'utilité, tandis qu'une relative absence d'utilité définit l'esthétique, « toujours représentée dans la pensée des gens sous une forme de jeu, de surajouté, de luxe¹ ». Ce qui est fascinant dans cette définition, où Mauss, retrouvant des accents rousseauistes, tout ensemble, délivre l'art du besoin (un jeu) et tend vers une théorie de l'ornement, du supplément (« surajouté ») gratuit, c'est qu'il achève sa gradation par un appel au « luxe », qui joint le superflu au faste, le jeu ou l'apparente inutilité du gratuit à une démarcation sociale. L'objet esthétique peut-être utilitaire, mais il vaut comme sa propre fin, pas seulement comme moyen comme dans le cas technique, et il exerce une fonction de distinction sociale, qui est celle de l'apparat, de l'étalage du faste. L'art ne serait-il au fond qu'une technique de luxe ? Ce serait bien trop triste ! Alors non, il s'agit plutôt de désintéressement kantien ! « L'un des meilleurs critères pour distinguer la part d'esthétique dans un objet, dans un acte » définit ainsi précisément la forme-spectateur : « *l'objet* esthétique est un objet qu'on peut contempler, il y a dans le fait esthétique un élément de contemplation, de satisfaction en dehors du besoin immédiat, une joie sensuelle mais désintéressée. On trouve dans toutes ces sociétés une faculté de désintéressement, de sensibilité pure² »...

Ce qui m'amuse dans ce passage, c'est l'introduction de la contemplation, qui fixe une consommation, voire une consommation, sans conteste sacralisée³, et permet à Mauss de dégager

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. Mauss se réfère à PREUSS, *Religionen der Naturvölker* (Leipzig, 1904) ; *Der Ursprung der Religion und Kunst*, n° 22, 23, 24 de *Globus*; - *Der Unterbau des Dramas*, (Leipzig, 1927).

la catégorie du beau en même temps que celle de plaisir esthétique, sous la neutralité du spectateur. Sans doute ce plaisir s'avère un peu mâtiné de plaisir profane – la joie quoique désintéressée reste sensuelle –, mais dans un esprit tout kantien, la valeur esthétique n'est pas liée à une propriété fonctionnelle de l'objet, elle tient à la qualité du plaisir qu'il procure, vu du côté du récepteur. Que ce plaisir ne soit pas toutefois à la discrétion de celui qui l'éprouve, mais isolé d'autres types de plaisirs, trop individuellement arbitraires ou trop collectivement prescrits, autrement dit qu'il s'agisse d'un goût qui n'est pas tout bonnement l'expression d'une préférence empirique ou d'une obligation sociale, voilà ce qui nous permet en retour de faire l'ethnographie de Mauss et de le prendre, une fois n'est pas coutume, en flagrant délit d'eurocentrisme.

Le beau se détache de l'agréable (du besoin) comme il se distingue du bien (du culte). Mauss se montre ici tout imprégné des § 2-5 de la *Critique de la faculté de juger* (1790). La place de l'art entre désir physique et respect religieux est assurée par cette faculté de désintéressement, opportunément élargie à tous les humains, ce qui semble certes louable, mais éclaire aussi d'un jour déplaisant ce motif de l'universalité de l'art. Ramené à une catégorie de l'appréciation, sans doute étendue à toutes les sociétés, il n'empêche que seule cette forme-spectateur, individuée en Europe comme résultat de la machine d'art occidentale, permet à l'ethnologue en retour de la discerner comme le propre de toutes les sociétés.

Lignes de rêves et itinéraires

Or, la manière dont l'art opère dans les sociétés différentes des nôtres n'entre pas dans ce label de la contemplation. Barbara Glowczewski le confirme à l'occasion d'une exposition sur l'art australien contemporain, qui a le double intérêt de penser la production aborigène actuelle, bien en place dans le marché contemporain de l'art, sans réserver le qualificatif d'art aux productions traditionnelles, marquées pour nous ethnographiquement, et de présenter une très belle analyse de la société et de l'art australien une conception toute différente. Elle explique tout d'abord que « les aborigènes sont encore souvent identifiés à un

prototype supposé préhistorique, une survivance de l'âge de pierre, car ils ne fabriquaient pas de fer lors de la colonisation il y a deux siècles¹ ». Or, lorsqu'elle-même est allée vivre dans le désert australien en 1979, en compagnie d'anciens qui avaient vécu le choc de la rencontre avec la colonisation, passant d'une vie de chasseurs semi-nomades à la sédentarisation forcée, elle a surtout été frappée par

quelque chose de très moderne dans leur rapport à l'image, au corps et au rêve. Cet effet de modernité – certains diraient de postmodernité – peut s'expliquer : l'Occident a changé de paradigme en entrant dans l'univers de l'audiovisuel puis de l'internet. Or le connexionnisme généralisé qui caractérise l'usage des nouvelles technologies est aussi – selon moi – le propre de la manipulation créatrice des mythes et des rites par les Aborigènes. En effet, ces Aborigènes utilisent eux-mêmes l'image du rêve comme mémoire associative, matrice articulant virtuel et actuel pour expliquer la dynamique de leurs combinaisons et connexions à la fois sémantiques, analogiques et performatives².

Voilà un autre modèle, tout à fait passionnant, et qui ne fait aucun appel à la notion de spectateur, ni d'ailleurs à celui de l'art, mais à une corrélation participative, qu'il vaudrait mieux nommer performance, parce que le chant s'y mêle à la danse, la peinture à l'exploration géographique et mythique d'un territoire, et que cet art, fait social total, vaut politiquement et même juridiquement comme revendication de propriété par les Aborigènes. Créativité artistique et résistance politique, expression appropriative qui fixe les ancêtres et les points remarquables d'un paysage : ce qui nous semble relever de l'art forme ici un complexe multisensoriel, intermédial et politique, qui assure les relations de parenté et la communication entre les groupes, de même que le lien avec les autorités

actuelles qui gouvernent l'Australie. Le point de rencontre avec le marché mondial de l'art s'effectue de manière délibérée, et même s'il transforme les conditions de production, ce n'est pas lui qui menace en premier lieu d'acculturation ces peuples, mais l'ensemble des facteurs pathogènes liés à la sédentarisation et au choc de l'assimilation avec la culture dominante.

Or le degré de séduction de cet art des traces, qu'on a traduit en anglais par rêve, mais qui implique des lignes de chant, de danses, des revendications de toponymes, d'alliances et d'itinéraires éthologiques et sociétaux, concernant des traversées et des habitations autant qu'une typologie des alliances et des savoirs, n'aurait pas pu être aperçu avant l'ère audiomédiatique et informatique contemporaine, dont le schème technologique est moins ostéologique et musculaire que nerveux et perceptif. D'une part, le degré de civilisation est corrélé à l'état de la technologie de pointe à l'œuvre dans la société colonisatrice : l'universel de l'art s'indexe sur l'état technique des sociétés occidentales prescriptrices, passées de l'âge du capitalisme industriel (primauté de la métallurgie et de la sidérurgie) au capitalisme cognitif (primat des technologies de l'information). Si les explorateurs européens avaient découvert la culture aborigène à partir d'une technologie numérique, si cette rencontre s'était effectuée à l'âge de l'internet et non à celui de l'industrie – ce qui bien sûr est impossible par hypothèse, le numérique s'appuyant sur une mondialisation qui s'est effectuée sous le régime du machinisme industriel – ils auraient pu l'envisager moins comme un fossile de l'évolution technique (absence du fer) que comme un précurseur de l'âge numérique. D'autre part, notre connivence avec les connexions de réseau nous font percuter sur un régime d'art différent, qui n'implique plus la relative immobilité du spectateur, terminal ponctuel qui foment la mise en scène d'une expérience solitaire de l'œuvre. Notre régime actuel d'art connectique et relié, électronique et en réseau, y compris dans nos vieux musées, les écrans de nos téléviseurs déjà archaïques, ou nos consoles, tablettes et écrans portables actuels, nous rend disponibles pour percevoir dans ces performances aborigènes, grâce à Barbara Glowczewski, un tout autre spectacle que celui que percevaient les ethnologues du siècle précédent, férus

1. Barbara GLOWCZEWSKI, « Le paradigme des aborigènes d'Australie : fantasmes anthropologiques, créativité artistiques et résistances politiques », in *Catalogue de l'exposition : La revanche des genres. The Revenge of Genres*, 13 octobre-10 novembre 2007, G. Le Roux et L. Strivay (dir.), Espace d'art contemporain Les Brasseurs, Liège, Belgique, 2007, p. 84-105. La citation se trouve au début de l'article, p. 84.

2. *Ibid.*

sans doute de désintéressement, et capables de commenter les objets ornés plus que les événements... Ces récits mythiques « ancrés dans le paysage » « se déroulent de lieu en lieu à travers tout le continent comme des feuillets narratifs et chantés, pris en relais de groupe en groupe¹ ». Aucun désintéressement ne les spécialise en les détachant pas plus qu'ils ne s'incarnent préférentiellement sur un support : au contraire, connectifs et opératoires, ils mettent en forme une socialité émouvante, pragmatique et sensori-motrice, cartographient un territoire géographique et mental en même temps qu'ils l'explorent. Ce lien d'une expérience esthétique à la spatio-temporalité, à la sensori-motricité socialisée indique un régime de l'art qui n'est plus lié à la position de l'observateur, spectateur d'une dramaturgie de l'art pur, mais implique l'art dans sa sensorialité motrice d'emblée sociale et écologique.

Ce continuum technico-social, sensori-moteur défait, en même temps que la soi-disant universalité de la posture du spectateur, la consistance d'une certaine définition de l'art. Barbara Glowczewski parle de « manipulations créatrice² », et il est clair que selon nos critères, il s'agit certainement d'art, mais d'une modalité de l'art, fête et rite collectif, bien présente d'ailleurs également en Occident, mais qu'on ne peut totaliser sous le régime du spectateur, puisqu'il implique performance participative. C'est la distance et avec elle le régime de la contemplation qui se défont avec le schème sensori-moteur d'une transformation réelle. Or cette transformation est tout aussi opératoire chez nous : dans des conditions bien sûr différentes, nos pare-brises ruisselant de couleur, la nuit, dans nos villes tressautant de lumières, clignotant d'enseignes et de néons bariolés, le pinceau des phares colorés rouges et blancs de nos voitures, tout cela forme un univers signalétique, somptueux et quotidien, qui marque la transformation sensori-motrice de l'image dans nos sociétés post-industrielles.

Cette débauche de photons fait de nos villes, de nos banlieues et de leurs abords des murs mouvant d'images, comme l'a montré Venturi³, modernes iconostases *in situ*, non des livres d'images, en dépit de l'omniprésence de l'écriture, mais des surfaces d'appel et de capture, d'images mobiles et motrices avant d'être sensorielles. Les écrans géants, affiches déroulantes, en phase avec notre expérience motrice du paysage, notre perspective en mouvement accéléré de la voiture au train, à l'avion nous ont fait entrer dans une écologie de l'image où les dispositifs sont moteurs avant d'être sensoriels. Des écrans d'ordinateur, de smartphone, au pare-brise de nos moteurs, une connectique généralisée a remplacé la construction contemplative d'un spectateur distancié. La position du spectateur s'y transforme en opérateur-relais. Nos villes signalisent ainsi sur un mode qui n'est pas seulement locomoteur, mais bien perceptif, esthétique et sensoriel en terme de participation, où production de consommation et de communication sont intégralement poreuses. Nos pieux et nos pipes ne ressemblent plus à de la ronde-bosse, comme le disait Mauss, ou plutôt la sage-ronde bosse elle aussi entre dans une danse technologique, qui se répercute d'ailleurs aussitôt sur les arts anciens. Ce que nous tenions au début du xx^e siècle pour les arts éternels ne nous semblent plus que l'éclairage fixiste, commode et réducteur hérités des systèmes des beaux-arts du xviii^e siècle, et qui nous ont permis d'isoler commodément l'art en le séparant des techniques.

Kant et les poivriers de Sumatra

Que pour Kant lui-même, la position du spectateur n'allait pas de soi, est un motif supplémentaire pour s'en détacher allègrement. Non seulement Kant entend les beaux-arts dans le cadre de la conversation et de l'agrément de la vie sociale, mêlant un doigt de vin des Canaries aux rires et aux froufrous, aux beaux ameublements, tapis, parterres de fleurs, riches garnitures, charme du badinage galant, montrant par là qu'il élargit le

1. *Ibid.*

2. Voir Barbara GLOWCZEWSKI et Félix GUATTARI, « Les Warlpiri », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 1, printemps 1987, p. 5-37.

3. Robert VENTURI, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge Mass., (1972) 1977. Je dois à Anne Querrien de m'avoir signalé cette référence.

spectre des beaux-arts aux arts appliqués, au cadre plaisant d'une fête de l'esprit – un esprit civilisé, cela va de soi¹. Même si néanmoins, le jeu du goût reste plaisir désintéressé pris à la forme et à l'effet qu'elle exerce sur l'imagination, Kant est très loin de limiter l'art à cette puritaine contemplation à laquelle ses commentateurs l'ont restreint.

D'autre part, le terme « spectateur » n'intervient à ma connaissance que trois fois dans la *Critique de la faculté de juger*. Une première fois lorsque Kant discute avec Marsden des mérites respectifs des plantations de poivriers et de la luxuriance de la jungle à Sumatra, dans la « Remarque générale sur la première section de l'analytique », à la fin de l'Analytique du beau. Une autre fois, dans l'Analytique du sublime, au § 26 : la stupeur qui, « dit-on » précise bien Kant, saisit le spectateur lorsqu'il découvre la Basilique Saint Pierre à Rome, proche de l'émouvante impuissance sublime, tient au dépassement délicieux de l'imagination. Une troisième fois enfin, toujours dans le cadre du sublime, dans la Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants, Kant mentionne « l'étonnement qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur à la vue de masses montagneuses montant jusqu'au ciel, de gorges profondes où se déchaînent les eaux, de solitudes qui invitent à la méditation mélancolique » : en précisant « et qui ne peuvent donner naissance à une peur véritable puisque qu'il [le spectateur] se sait en sécurité ».

Inutile de préciser que ces trois exemples relèvent du genre de la littérature de voyage, que le spectateur dont il s'agit est d'abord un lecteur, précipité par l'imagination dans le monde enchanté des poivriers de Sumatra, ou dans celui plus inquiétant de la capitale du christianisme romain, la basilique Saint Pierre, lieu saint par excellence du papisme honni, que Kant compare mine de rien aux Pyramides d'Égypte, monumentales vésicules du paganisme. Sans compter les voyages en montagnes, qui viennent à peine de faire leur apparition dans l'esthétique du paysage, et nous prodiguent un frémissement sublime devant la puissance de la

nature. Indépendamment même du fait que le sublime, chez Kant, ne concerne pas les beaux-arts mais la moralité, ces trois exemples anticipent pour notre œil contemporain de manière déconcertante et prophétique le devenir pictural du romantisme : ruines prométhéennes, exotisme et frissons naturalistes devant les éléments (Caspar David Friedrich, Füssli, Turner), faisant glisser la peinture du figuratif vers l'informel. Même si la position du sublime est explicitement rapportée par Kant à la sécurité de celui qui, du rivage, observe un naufrage en haute mer, mêlant l'effroi sublime à l'innocuité d'un voyeurisme candide, aucune de ces trois postures ne relève directement de l'expérience esthétique. Elle participent plutôt d'une ivresse de lecteur, découvrant par l'imagination un tohu-bohu d'expériences auxquelles il ne lui est donné de participer que par le biais d'une lecture euphorisante et propiciatoire. Ce fameux spectateur était donc issu de la flamme livresque d'un philosophe sédentaire. Il s'agissait plutôt de la mise en scène programmée d'un spectateur s'observant spectatant, d'un spectateur au carré.

Parler de spectateur en art, c'est ainsi confondre spectateur et prise de vue sur un spectateur. Ruyer est sans doute celui qui a le mieux montré que ce privilège exorbitant du scopique repose sur un malentendu. On se duplique se voyant vu, comme dans ces tableaux romantiques où le peintre se figure au premier plan du paysage. On se figure la perception comme si un sujet idéal était placé en face de la vision qu'il contemple. On confond ce faisant la sensation et sa mise en scène : or le cerveau, note Ruyer, ne dispose pas d'un œil supplémentaire pour se voir regarder. Il faut bien que la sensation soit immédiatement saisie à même le tissu sensible (aire corticale de la vision) sans prendre elle-même la forme d'une peinture ou d'une image au sens ordinaire, réclamant un troisième œil qui la contemple.

Autrement dit, il faut penser la sensation non sur le mode du vécu, comme si un petit sujet nous observait voir, mais sur le mode du vital social et technique, un tissu sensible sensori-moteur produisant une image du monde qui n'est pas elle-même mise en scène. La perspective est une machine de vision au pouvoir limité : ce qui voit, c'est la plage sensible de l'œil. Ruyer en tirait une vision hallucinée de la forme vraie, et une philosophie de la conscience axée sur la biologie et

1. Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, 1790, § 52.

l'embryologie, où l'atome, l'amibe ou l'embryon, également dotés de conscience s'avéraient capables de travailler à réaliser leur forme par auto-survol, mais sans se représenter eux-mêmes en train d'effectuer cette tâche¹. Giotto comme une ventouse collée par son échafaudage à la partie de fresque fraîche qu'il est en train d'exécuter dirait-il qu'il voit les vies de Saint François se détacher des murs de la basilique d'Assise, qu'il secrète pourtant comme une limace aveugle ? Et nous qui, prenant un pas de recul les regardons aujourd'hui, sommes-nous spectatants ou enclos dans une coque colorée, qui nous frictionne et nous regarde sans que nous sachions très bien sur quel panneau arrêter notre regard ? La notion de spectateur est une construction trop simple, bien qu'adéquate à certaines analyses, non pour autant valable pour les arts visuels ni le théâtre en général, seulement appropriées à certaines conditions de vision qui ne sont plus les nôtres.

Clivant dans la réflexivité cartésienne une réflexivité première, sans miroir, Ruyer me donne ici une piste nouvelle. pour faire entendre la position du spectateur sous une perspective entièrement différente, celle de l'action insoupçonnée que les facteurs d'art ont sur les dispositifs critiques. L'argument de Ruyer s'applique à merveille à Foucault, à son Vélasquez peintre peint, « pour le spectateur qui actuellement le regarde ». Le spectateur est plutôt mis en joue, par ce miroir nullement préhumain, mais extraordinairement machinique, socialement sensori-moteur et technique, qui projette sur l'avant-scène du tableau le spectre royal de son double destinataire, le couple de souverains, Philippe IV et Mariana. Un miroir n'implique aucune immédiateté réflexive, c'est un circuit technologique, un terminal sensori-moteur, une surface d'inscription sociale. Et cette machinerie de la représentation, que Foucault construit avec tant de finesse, ne se contente pas de marquer l'installation de la représentation. Elle l'installe, mais sur la performance négligée du point de vue spectatant, produit par la machine d'art, au moment de sa courbe où l'individuation de l'art exsude, produit littéralement son récepteur individuel.

Spectateur implique ainsi premièrement, perspective et point de vue, point de mire, urbanisme baroque, recadré par l'histoire de l'art en marche, impliquant la dislocation et le recadrage des œuvres en tableaux, puis en photographie. Deuxièmement, l'entrée de l'art dans le marché de la culture, d'abord Académies étatiques, collections princières, collections d'amateurs, puis musée nationaux et galeries privées. Mais aujourd'hui, l'installation, l'art urbain, la vitalité de l'art s'établit dans la rue. Hier aussi, d'ailleurs, la créativité ne se limitait pas aux lieux institutionnels du faire, comme la séparation hâtive de l'art et du monde de la production ordinaire l'a laissé croire à ceux pour qui l'autonomie de l'art semblait un gage de réussite. Troisièmement, en retard de quelques siècles sur l'actualité de l'art vivant, les discours sur l'art se tiennent cramponnés à cette reconstruction tardive : la position du spectateur, en réalité enkystée dans cette construction de l'art xvii^e, prise sous la mire du xx^e siècle, servie par la photographie et la facilité de reproduction, c'est-à-dire par l'introduction des œuvres dans un musée moins imaginaire qu'idéal, mental peut-être mais adéquat à la transformation de chacun en individu consommateur du capitalisme contemporain.

Voilà ce que j'appelle machine d'art. Fixant la place du spectateur dans le sublime, Kant lui-même était tributaire d'une histoire des dispositifs de visibilité et d'une individuation de l'art dont il n'était guère conscient. De même Foucault, installant la représentation sur le diagramme de la performance d'un spectateur produit par une machine d'art qu'il persiste, comme tant d'autres, à penser comme naturelle. En lieu et place du face-à-face entre l'œuvre et le spectateur, le dispositif épais et savoureux de mise en visibilité doit être conçu comme la face matérielle d'un agencement dont le spectateur n'est que la résultante. Tandis que les discours en forment la condition d'énonciation collective, condition elle-même suspendue à la mise en forme des tournants sensori-moteurs, des formes d'art pratiques, de leur conservation, mise à disposition, de leur entrée numérique dans notre quotidien. Saisir le nouage entre ces deux aspects revient à construire la machine d'art occidentale, aujourd'hui mondialisée. Le spectateur en est la dérivée, support d'expérience non valide *a priori* mais témoin dia-

1. Raymond RUYER, *Le Néo-finalisme*, Paris, PUF, 1952, rééd. PUF, 2012, chap. IX.

gnostic, personnage conceptuel d'un certain moment de l'art du XVIII^e tel qu'il est repris et consommé après le tournant du XIX^e siècle, et tel qu'il définit l'art d'hier.

Anne SAUVAGNARGUES