

Jugement esthétique, jugement politique : une discussion

Auteur : Clarisse Michaux
Promoteur : Danielle Lories
Lecteur(s) :
Année académique 2018-2019
Master en philosophie finalité approfondie

« Une anecdote de la Rome impériale rapportée par Sénèque peut montrer à quel point on jugeait dangereuse la simple apparence publique. On avait proposé au Sénat de décréter le port d'un uniforme pour les esclaves, pour que dans la rue on puisse immédiatement les distinguer des citoyens. La proposition fut repoussée comme dangereuse, les esclaves en se reconnaissant pouvant prendre conscience de leur puissance virtuelle. Les commentateurs modernes ont penché naturellement à conclure de cet incident que le nombre des esclaves devait être énorme à l'époque ; or cette conclusion est fausse. Ce que le sûr instinct politique des Romains jugeait dangereux, c'était l'apparence en tant que telle, indépendamment du nombre de gens »¹.

William L. WESTERMANN cité par Hannah ARENDT in *Condition de l'homme moderne*

« Seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître »².

Hannah ARENDT in « La crise de la culture »

¹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. de Georges Fradier, Paris, Pocket-Agora, 2012, p. 280.

² Hannah ARENDT, « La crise de la culture », in *La crise de la culture*, trad. de Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard folio essais, 2017, p. 269.

Introduction

Ce mémoire a pour domaine d'étude le jugement esthétique tel qu'il a été problématisé par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*³. Son objectif est de traiter une question spécifique, à savoir la portée politique qui s'attache à certaines caractéristiques du jugement esthétique tel qu'il est conçu par Kant.

La pertinence de cette question résulte de la nature même des caractéristiques de ce jugement dès lors que celles-ci, et en particulier le désintéressement, l'universalité et l'autonomie, présentent en elles-mêmes une dimension politique. C'est du moins ce qu'il s'agira de montrer dans ce mémoire.

Les travaux d'Hannah Arendt occupent une place privilégiée à cet égard, car ils constituent des contributions essentielles et mobilisatrices à l'analyse kantienne. Mais par-dessus tout, ils invitent d'autant plus à un examen critique dans le cadre de ce mémoire qu'ils proposent des thèses esthétiques, et qui s'inscrivent dans le cadre d'une archéologie de la philosophie *politique* kantienne. Même si Kant n'a consacré aucun ouvrage en propre à la philosophie politique, Arendt considère que l'on peut reconstruire ce qu'aurait été la pensée politique de Kant et ce, principalement à partir de ses considérations esthétiques sur le jugement⁴.

L'approche générale adoptée par Arendt permet rapidement d'apercevoir que dans sa pensée, la problématique du jugement esthétique entretient des liens étroits avec l'activité politique – au sens où il faut comprendre cette dernière expression dans le contexte de son œuvre, ce qui sera précisé dans le présent travail. Plusieurs notions fondamentales utilisées par cette auteure laissent peu de place au doute à ce propos. Il suffit à ce sujet de souligner la récurrence et le poids des notions suivantes : l'action, l'espace ou le

³ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000.

⁴ À ce titre, l'ouvrage suivant constituera une référence essentielle pour ce mémoire : Hannah ARENDT, *Juger. Sur La philosophie politique de Kant*, trad. de Myriam Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991. L'esthétique kantienne n'est évidemment pas le seul objet pertinent pour rendre compte de ce qu'aurait été une philosophie politique kantienne ; pour cette raison, Arendt elle-même signale et étudie aussi des textes kantien appartenant, entre autres, à sa philosophie de l'histoire et à sa philosophie du droit. Pour une reconstruction de la philosophie politique kantienne ne prenant pas appui sur des considérations esthétiques, voir par exemple : Christian FERRIÉ, *La politique de Kant. Un réformisme révolutionnaire*, Paris, Payot, 2016.

domaine public, le monde (commun), l'apparence, la mentalité élargie, etc.

Au-delà des affinités profondes entre ce type de notions et la politique, le raisonnement d'Arendt, pris dans son ensemble, présente des enjeux dont la nature éminemment politique ne peut échapper. Il faut noter que certains de ces enjeux étaient déjà explicitement présents dans les écrits de Kant – on peut songer à cet égard à la pensée cosmopolitique de ce dernier⁵, notamment.

Ce mémoire se concentre ainsi sur un objet bien défini : il étudie la dimension politique du jugement esthétique kantien principalement à partir de sa lecture arendtienne ; c'est-à-dire qu'il ne prétend pas aborder les autres aspects de ce jugement⁶ ; ni mettre en perspective les conditions d'exercice du jugement kantien avec l'art contemporain⁷ ; pas plus qu'il n'entendrait couvrir l'ensemble des questions interrogeant les divers rapports pouvant exister entre art et politique – et qui dépassent largement le cadre du jugement⁸. Ce mémoire ne vise pas non plus à revisiter l'élaboration de l'analyse kantienne du jugement⁹. En revanche, il rappelle les principales caractéristiques dégagées par Kant dans le cadre de son analyse menée dans la *Critique de la faculté de juger*, car c'est en s'appuyant sur ces caractéristiques et sur leur interprétation par des auteurs ultérieurs, en particulier Arendt, qu'il s'efforcera d'en identifier la portée politique.

Le choix du titre a été guidé par la volonté de refléter l'objet du mémoire, d'une manière sobre, directe et explicite.

La méthode suivie pour traiter de la question suit un mouvement dialectique. Dans un premier moment¹⁰, après avoir mis en évidence les caractéristiques à étudier, ce mémoire se livre à une

⁵ À ce sujet, voir par exemple : Yves Charles ZARKA et Caroline GUIBET LAFAYE, *Kant cosmopolitique*, Paris, Éditions de l'éclat, 2008.

⁶ On peut penser par exemple à un traitement logique du jugement esthétique : Caroline GUIBET LAFAYE, *Logique du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁷ Sur ce point, voir notamment Marc JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

⁸ Voir par exemple : Mikel DUFRENNE, *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974 ; ou encore : Jean-Jacques GLEIZAL, *L'art et le politique*, Paris, PUF, 1994.

⁹ Pour une critique de l'analyse kantienne du jugement esthétique, voir notamment : Jean-Pierre COMETTI, *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009.

¹⁰ Au sens non strictement chronologique du terme.

étude des thèses soutenues par Arendt dans le sillage de Kant. Dans un deuxième moment, ce mémoire met les positions d'Arendt à l'épreuve de celles de Benjamin, ainsi que de la critique de Bourdieu – qu'il envisage en tant qu'antithèses des premières. Dans un troisième moment, il mobilise les écrits de Rancière dans le but de jeter un regard nouveau sur ceux d'Arendt et de prendre la pleine mesure de sa pensée sur le terrain politique.

L'objectif est, d'une part, d'instaurer un dialogue entre Arendt et de potentiels contradicteurs afin de parvenir à une lecture aussi nuancée que possible de sa pensée. Le recours à Rancière, d'autre part, s'inscrit cependant dans une autre démarche : il ne s'agit plus de renforcer la position d'Arendt en faisant appel à des pensées antagonistes – telles qu'on peut les trouver chez Benjamin ou Bourdieu, mais bien de donner cette fois un éclairage différent à partir de propos connexes¹¹.

La méthode suivie revêt également, dans une certaine mesure, un aspect comparatiste en ce qu'elle s'efforce de confronter les spécificités des différentes pensées étudiées ou évoquées. Dans le droit fil de cet effort, elle s'attache à mettre en correspondance d'une manière claire, d'une part, la pensée originale d'un auteur et, d'autre part, l'interprétation qui en est faite par d'autres auteurs.

Sur le plan de la structure formelle, ce mémoire comporte trois parties. La première est consacrée à une explication synthétique des principales caractéristiques du jugement esthétique kantien ainsi qu'à l'étude critique d'une de ces caractéristiques – celle du désintéressement – pour en faire ressortir la portée politique. La deuxième et la troisième partie sont consacrées chacune à la discussion de deux autres caractéristiques essentielles de ce jugement, respectivement, celle de l'universalité et celle de l'autonomie ; et ce, toujours dans la même optique : saisir leur portée politique.

Plus précisément, les huit chapitres qui composent le mémoire ont été conçus de la manière suivante.

¹¹ Pour anticiper quelque peu : la rencontre d'Arendt et de Rancière est proposée au cours du mémoire et jusqu'à la conclusion. Elle concernera leur traitement de l'égalité des sujets mais aussi de l'entre-deux : le « monde » chez Arendt, la « chose commune » chez Rancière. Ces concepts seront clarifiés dans le cours du développement.

Le premier chapitre est un préalable indispensable à l'identification de la portée politique des caractéristiques essentielles du jugement esthétique kantien. Il revient sur ses traits principaux : subjectivité, désintéressement, universalité, liberté et autonomie. Même si ces cinq caractéristiques méritent chacune dans le premier chapitre une explication – aussi brève soit-elle, les chapitres suivants ne se consacreront cependant pas de manière spécifique à la liberté de ce jugement, ni à la subjectivité qui le caractérise. Il convient d'en exposer ici les raisons.

Parce que la totalité du mémoire s'attache à étudier la formulation, par un sujet, d'un jugement esthétique, la liberté qui l'intéresse en priorité est d'abord celle du sujet jugeant avant de concerner celle de l'objet suscitant le jugement esthétique. Or la liberté du sujet jugeant trouve à se traduire, à la fois, à travers le désintéressement – une attitude *libérant* le sujet de toute contrainte exercée sur lui par le désir, et à travers l'autonomie – la faculté de juger *librement* sans être dirigé par autre que soi-même. Puisque la définition de la liberté esthétique du sujet jugeant peut se faire par le biais d'une définition du désintéressement et de l'autonomie, et que c'est cette liberté – la liberté du sujet jugeant plutôt que la liberté de la chose jugée – qui occupe de façon prioritaire la recherche de ce mémoire, il n'est pas de partie qui soit consacrée à la « liberté » en tant que telle mais au lieu de cela, une première partie traitant du désintéressement et une troisième et dernière partie traitant de l'autonomie.

Aussi la subjectivité, qui relève bien entendu des caractéristiques majeures du jugement esthétique kantien, n'est cependant pas étudiée pour elle-même dans ce mémoire : elle est plutôt le point de vue à partir duquel la portée politique du jugement esthétique – nécessairement formulé par un *sujet* – est étudiée.

Ainsi, le développement du mémoire est jalonné avant tout par ces trois notions restantes : désintéressement, universalité et autonomie. On pourrait bien entendu ajouter des caractéristiques à cette liste, qui ne prétend nullement à l'exhaustivité. Cela est d'autant plus manifeste que le premier chapitre aborde une série de notions sur lesquelles il ne s'est pas avéré nécessaire d'insister par la suite. La subjectivité, la liberté, mais aussi la nécessité et la

dimension ludique de l'interaction des facultés de représentation, en font partie. D'autres ne sont même pas évoquées par le premier chapitre bien qu'elles soient indispensables à une compréhension juste du jugement esthétique kantien ; la « finalité sans fin »¹² en est un exemple. Le choix qui a guidé la sélection des trois caractéristiques étudiées tient à la possibilité d'explicitier, pour ces caractéristiques-là plus que pour d'autres, de manière évidente et directe, la portée politique du jugement esthétique, dans les limites de ce mémoire.

Le chapitre deux présente la manière dont Hannah Arendt interprète le désintéressement kantien en faisant appel à l'expression de « lib[erté] pour le monde », figurant dans *La crise de la culture*¹³, mais aussi, en recourant à des notions à portée foncièrement politique – et en particulier celles de « publicité » et de « permanence ». Le commentaire de ces notions – parce qu'elles appartiennent au contexte plus large de l'œuvre d'Arendt – nécessitera de les resituer dans ce contexte, en particulier dans la description tripartite qu'Arendt fait de l'activité humaine dans la *Condition de l'homme moderne*¹⁴.

Le chapitre trois fait intervenir les réflexions de Walter Benjamin pour mettre en question l'interaction qu'Arendt conçoit entre les notions de désintéressement, de publicité et de permanence – l'objectif demeurant d'interroger le caractère politique du jugement esthétique kantien. À cette occasion, ce sur quoi il est insisté est la proposition par Benjamin d'une alternative à la voie du désintéressement kantien, à savoir la voie de l'appropriation de l'art par les masses, par le biais de la reproductibilité technique des œuvres et de la destruction de l'aura. Cette alternative se présente comme une prise en considération plus efficace de la publicité de l'art que ne le permettrait le modèle kantien de la réception

¹² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 198-216 ; Ak. V, 219-237. Pour des explications sur la « finalité sans fin », voir notamment Louis GUILLERMIT, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant*, Paris, Pédagogie moderne, 1981.

¹³ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », in *La crise de la culture*, trad. de Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard folio essais, 2017, p. 270.

¹⁴ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. de Georges Fradier, Paris, Pocket-Agora, 2012.

esthétique, celui que l'on a vu défendre par Arendt au chapitre précédent.

Le chapitre quatre s'attache à contrer le reproche susceptible d'être adressé à la pensée d'Arendt à partir des écrits de Benjamin, et selon lequel la conception arendtienne du jugement ferait du jugement une activité réservée à quelques-uns. Pour cela, il précise l'importance de la prise en compte de la pluralité dans le jugement esthétique arendtien – à travers l'idée kantienne de « mentalité élargie ». À cette occasion, ce chapitre discute du caractère fondamental de l'universalité pour le jugement esthétique kantien, et à sa suite, arendtien.

À partir de la critique sociologique du jugement esthétique émise par Bourdieu, le chapitre cinq envisage certaines restrictions qui pourraient affecter l'universalité du jugement esthétique kantien. De ce fait, ce chapitre fait directement écho à la critique benjaminienne énoncée au chapitre trois ; le rôle du chapitre cinq – autant que celui du chapitre trois, étant d'affiner la compréhension de certaines caractéristiques du jugement esthétique kantien et arendtien, dans la perspective méthodologique annoncée plus haut : il s'agit de tester, à partir de contradicteurs de Kant, l'authenticité de la portée politique de ces caractéristiques que sont la prétention à l'universalité et la dimension publique. Plus spécifiquement, le chapitre trois s'intéresse à la critique de Bourdieu considérant que l'élaboration des conditions du jugement esthétique prend source dans des inégalités sociales et par là même, empêche ce jugement d'être réellement universel.

Le chapitre six tâche de construire une réponse à la critique de Bourdieu. Il tente de montrer en quel sens la formulation du jugement esthétique kantien, telle qu'elle est lue par Arendt, plutôt que de prendre appui sur des inégalités sociales, tend à les neutraliser. Cette démonstration puise son argumentation entre autres dans la pensée de l'égalité formulée par Jacques Rancière, et surtout, telle qu'elle est élaborée dans *Le maître ignorant*¹⁵. En réponse à la critique sociologique mentionnée, le chapitre invoque l'esprit égalitaire du jugement esthétique arendtien.

¹⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

Le chapitre sept joue un rôle d'articulation entre la deuxième et la troisième partie de ce mémoire. À partir de la lecture arendtienne du jugement esthétique kantien, il met en rapport les notions d'universalité et d'égalité avec celle de l'autonomie esthétique. Il insiste sur la compatibilité de ces notions et propose une définition de l'autonomie du sujet jugeant, principalement axée sur la distance propre à la situation du spectateur comme tel.

Enfin, le chapitre huit, à travers les écrits de Rancière – principalement cette fois le texte du *Spectateur émancipé*¹⁶ – explicite davantage la notion d'autonomie. Il revient sur l'idée de distance évoquée lors du chapitre précédent – et dont la préservation se présente comme une condition de possibilité de l'autonomie du spectateur. Il met au jour une nouvelle sorte de distance non envisagée encore dans le chapitre sept mais non moins indispensable à l'autonomie du sujet jugeant : la distance séparant un créateur de la réception esthétique de son œuvre.

¹⁶ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

PARTIE I :

Le jugement esthétique kantien et le désintéressement

CHAPITRE PREMIER :

Les principales caractéristiques du jugement esthétique kantien

À partir du jugement kantien, il sera question tout au long de ce mémoire, ainsi qu'il vient d'être annoncé, de saisir la portée politique des caractéristiques essentielles du jugement esthétique que sont le désintéressement, l'universalité et l'autonomie. Afin de faciliter l'accès à la lecture plus directement et proprement politique de ces caractéristiques esthétiques, ce premier chapitre entend proposer une analyse de chacune d'elles, dans leur sens proprement kantien – tel qu'il apparaît à même le texte de la *Critique de la faculté de juger*.

Le jugement de goût kantien, énoncé dans sa pureté, est subjectif, désintéressé, universel, libre et autonome.

Le jugement esthétique est dit « subjectif » en ce sens qu'il ne se rapporte pas à l'objet mais au sujet ; et plus précisément, au sentiment de plaisir ou de peine que celui-ci éprouve à l'occasion de la réflexion suscitée par l'objet ou sa représentation¹⁷. Selon Kant, il n'y a pas de beauté dans l'objet mais dans la relation que le sujet entretient avec l'objet : « la beauté, si on ne la met pas en relation avec le sentiment du sujet, n'est rien en soi »¹⁸. La subjectivité du jugement esthétique est la caractéristique propre à distinguer ce

¹⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 181 ; Ak. V, 203.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197 ; Ak. V, 218.

jugement du jugement de connaissance. Certes le plaisir ou la peine éprouvé à propos d'un objet implique bien l'intervention du pouvoir de représentation mais ni ce plaisir ni cette peine ne peuvent devenir une partie d'une connaissance dans la mesure où ils appartiennent nécessairement et seulement à la part *subjective* de la représentation¹⁹.

Le jugement esthétique est qualifié de « désintéressé »²⁰. Le désintéressement constitue une condition de possibilité d'un jugement esthétique pur. *A contrario*, il faut entendre qu'un intérêt pris à l'existence de la chose que l'on juge esthétiquement menace l'appréciation par un jugement esthétique pur²¹. Seul le jugement lors duquel on juge sans désir par rapport à la chose est désintéressé – car l'intérêt relié à l'existence de la chose « se rapporte (...) toujours en même temps au pouvoir de désirer »²². L'indifférence du sujet par rapport à l'existence de l'objet suppose que le sujet ait mis l'objet à distance dans une opération de réflexion²³. Le plaisir ou la peine esthétique²⁴ du sujet ne peut concerner que ce qui, dans l'objet, ne suscite pas de désir – la forme réfléchie de l'objet ; il ne concerne aucunement la matière sensible ni la saisie conceptuelle de l'objet²⁵. La forme esthétique, à laquelle on accède par le désintéressement ne peut pas non plus être confondue avec la forme de l'intuition sensible²⁶.

Car les formes de l'intuition se rapportent encore à des objets existants qui constituent en elles une matière sensible ; et elles font elles-mêmes partie de la connaissance de ces objets²⁷.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 181-182 ; Ak. V, 203-204.

²⁰ *Ibid.*, p. 182 ; Ak. V, 204.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Gilles DELEUZE, « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, pp. 83-84.

²⁴ « Esthétique » est à entendre ici dans un usage restreint au sentiment exprimé (ou à la représentation qui en est l'occasion) par un jugement de goût chargé d'apprécier le beau et non l'agréable. L'usage par Kant de l'adjectif est plus large.

²⁵ Gilles DELEUZE, « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », *op. cit.*, pp. 83-84.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ *Ibid.*

La forme esthétique de l'objet, contrairement à la forme de l'intuition sensible, est atteinte par une opération de réflexion de l'objet dans l'imagination²⁸ et n'a pas trait à l'existence de l'objet. C'est la raison pour laquelle le jugement esthétique – comme le plaisir qui en procède²⁹ – est désintéressé : il ne concerne pas l'objet dans son existence. Le désintéressement du jugement esthétique revient à « simplement considér(er) »³⁰ la chose que l'on juge – indépendamment de son existence.

Le jugement esthétique est, en outre, universel³¹. Cette universalité est expliquée par deux niveaux d'analyse complémentaires chez Kant : un niveau phénoménal et un niveau transcendantal.

D'un point de vue phénoménal, l'universalité de ce jugement est « déduite » de son désintéressement³². Ainsi procède le raisonnement kantien : hors idiosyncrasie, le jugement esthétique subjectif devrait valoir pour tout sujet qui juge³³. Car

à partir du moment où l'on exclut tout intérêt, c'est-à-dire tout désir, (...) la satisfaction – ou l'insatisfaction – que l'on dit dans son jugement n'implique en rien la sensualité singulière de qui juge (...). Dès lors, si cette satisfaction s'impose à lui, c'est à lui ni plus ni moins qu'à n'importe quel autre humain³⁴.

Néanmoins, la question peut se poser de savoir s'il suffit qu'un jugement soit désintéressé pour qu'il soit également universel : il se pourrait encore que ce jugement, même s'il n'est nullement fondé sur un intérêt, ne soit pas pour autant fondé sur une base de partage

²⁸ On peut même dire qu'elle est « réflexion d'un objet singulier dans l'imagination » in Gilles DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963, p. 68.

²⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 195 ; Ak. V, 217.

³⁰ *Ibid.*, p. 182 ; Ak. V, 204.

³¹ *Ibid.*, p. 189 ; Ak. V, 211.

³² *Ibid.* Il ne s'agit pas ici d'une déduction au sens de la *Critique de la raison pure*. Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. de André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, 2012.

³³ Thierry LENAIN et Danielle LORIES (s.l.d.), *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 166.

³⁴ *Ibid.*

intersubjectif³⁵. Sans affirmer qu'une telle base existe, ce que suggère la déduction logique rappelée ci-dessus est d'écarter son impossibilité. Cette déduction est relativement modeste en ce qu'elle se limite à une argumentation de type « analytique et hypothétique »³⁶. Elle ne consiste à dire que ceci : si mon jugement esthétique ne consiste qu'en une pure réflexion sur la représentation de l'objet, sans l'intervention d'aucun de mes intérêts, alors cette réflexion qui le constitue et me plaît peut être attribuée à tout autre sujet qui en jugerait en dehors de tous ses intérêts propres. Ce jugement relève d'un niveau commun à tous les sujets qui jugent.

Un autre niveau d'analyse permet de rendre compte de cette universalité subjective : le niveau transcendantal. En plus donc d'apparaître comme une conséquence logique et générale du désintéressement esthétique, l'universalité peut s'expliquer à partir des conditions générales de possibilité de la connaissance.

Ce niveau d'analyse commence par nous inviter à admettre que le sentiment de plaisir pris au beau suit le jugement esthétique³⁷. Dans l'hypothèse inverse – hypothèse selon laquelle le plaisir éprouvé à propos du beau précède son jugement³⁸, le plaisir n'est pas généré par un jugement. Et si ce plaisir ne découle pas d'un jugement, c'est qu'il découle d'une pure sensation dont dépend le jugement porté³⁹. Mais, dans les termes du premier moment de l'Analytique kantienne, un plaisir se fondant sur une pure sensation n'est autre qu'un plaisir d'agrément⁴⁰. Or la satisfaction propre à l'agréable ne peut être qu'individuelle : elle n'est pas partageable⁴¹. Il est donc clair que si un jugement esthétique à portée universelle doit être possible – si le plaisir qu'il dit doit pouvoir être universellement partagé, il faut penser le jugement comme *précédant* le plaisir esthétique et considérer ce jugement comme la source de l'universalité du plaisir esthétique.

³⁵ Henry E. ALLISON, *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 101.

³⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

³⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 195-196 ; Ak. V, 216-217.

³⁸ *Ibid.*, p. 195 ; Ak. V, 217.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 182 ; Ak. V, 204.

⁴¹ *Ibid.*, p. 190 ; Ak. V, 212.

L'universalité ayant trait d'une manière ou d'une autre à la connaissance — « parce que la connaissance (...) est le seul mode de représentation qui vaut pour tous »⁴², l'exigence d'universalité ne peut être satisfaite que si le jugement esthétique a lui-même un rapport suffisant au processus de connaissance.

Or le rapport à la communicabilité du processus de connaissance ne se présente que sous deux formes possibles : ce qui est communicable l'est soit parce qu'il est lui-même une connaissance, soit parce qu'il est une représentation relevant de la connaissance⁴³.

Rien ne peut être universellement communiqué, si ce n'est la connaissance et la représentation dans la mesure où elle relève de la connaissance⁴⁴.

À suivre l'analyse kantienne, la contrainte est pourtant la suivante : le jugement esthétique est différent du jugement de connaissance⁴⁵. Sa communicabilité ne peut donc être celle qui est propre au jugement de connaissance ; elle ne peut se fonder sur la connaissance en tant que telle. En dehors de la connaissance en tant que telle, la seule chose qui puisse encore être communiquée universellement est « la représentation dans la mesure où elle relève de la connaissance »⁴⁶. Cela revient à dire que la communicabilité universelle du jugement esthétique ne peut se fonder sur le caractère objectif du processus de connaissance⁴⁷. L'universalité dont il est ici question ne peut donc reposer que sur les conditions subjectives de la connaissance, à l'exclusion de ses conditions objectives⁴⁸.

L'universalité subjective du jugement esthétique fait que ce jugement élève « une prétention à être capable de valoir pour tous »⁴⁹ les sujets – ou plutôt pour tous ceux qui appartiennent à « la sphère

⁴² *Ibid.*, p. 196 ; Ak. V, 217.

⁴³ *Ibid.*, p. 195 ; Ak. V, 217.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 181 ; Ak. V, 203.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 195 ; Ak. V, 217.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 195-196 ; Ak. V, 217-218.

⁴⁸ Henry E. ALLISON, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 190 ; Ak. V, 212.

de ceux qui jugent »⁵⁰. Cette universalité esthétique constituerait une valeur commune à tous les sujets jugeant, « la valeur du rapport d'une représentation, non pas au pouvoir de connaître, mais au sentiment de plaisir (...) pour chaque sujet »⁵¹.

Cet aspect subjectif du processus de connaissance, qui a trait au jugement esthétique, n'est autre que « l'état d'esprit qui se rencontre dans le rapport réciproque qu'entretiennent les facultés représentatives » que sont l'imagination et l'entendement⁵².

L'état d'esprit constitué par la relation qu'entretiennent l'une avec l'autre l'imagination et l'entendement doit donc être compris comme le fondement de la communicabilité universelle du jugement esthétique. Tout en étant subjective – c'est-à-dire non objective, dépourvue de concept – l'interaction entre ces facultés représentatives n'en est pas moins universellement partageable⁵³ :

ce rapport subjectif qui convient à la connaissance en général devrait valoir pour chacun (...) au même titre et au même degré que chaque connaissance déterminée⁵⁴.

Le fait qu'aucun concept ne vienne limiter l'interaction des facultés transforme leur rapport en un jeu se déroulant sur le mode de la liberté⁵⁵. Cette interaction entre les facultés se retrouve autant dans la formation d'un jugement esthétique que dans celle d'un jugement de connaissance. Mais seul le jugement esthétique fait se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193 ; Ak. V, 215.

⁵¹ *Ibid.*, p. 193 ; Ak. V, 214.

⁵² *Ibid.*, p. 196 ; Ak. V, 217-218.

⁵³ Pour le dire de manière très synthétique, les conditions subjectives de la connaissance suffisent à établir l'universalité. Il n'est nul besoin des conditions objectives de la connaissance pour assurer l'universalité dans la mesure où Kant a déjà démontré dans la *Critique de la raison pure* que les conditions de possibilité de l'expérience sont aussi les conditions de possibilité de l'objet de l'expérience. Ce qui veut dire que l'objectivité elle-même dépend des conditions subjectives. L'universalité peut donc se présenter au niveau des conditions *seulement subjectives* de la connaissance.

⁵⁴ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., 196 ; Ak. V, 217-218. Par « accord entre les facultés qui convient à *connaissance en général* », on entend un accord qui respecte les facultés dans leur exigence de connaissance même si l'entendement travaille sans concept. Un accord entre les facultés qui poursuit une connaissance déterminée, en plus de respecter cette exigence *générale* de connaissance, la satisfait en particulier : faisant intervenir un concept plutôt qu'un autre, il permet d'aboutir à la connaissance d'un objet déterminé.

⁵⁵ *Ibid.*

déployer cette interaction entre les facultés à la manière d'un *jeu* harmonieux⁵⁶.

Une autre différence du jugement esthétique pur avec le jugement de connaissance réside en ceci que cet état d'esprit propre au jugement esthétique, au lieu qu'il puisse être l'objet d'une prise de conscience intellectuelle – comme ce serait le cas dans le cadre d'un processus de connaissance devant s'achever dans la formulation d'un jugement de connaissance proprement dit – est *senti* plutôt qu'il n'est pensé ou cognitivement saisi⁵⁷. Cet état d'esprit – étant voué à demeurer toujours en deçà du concept – ne peut être conceptuellement appréhendé. On ne peut le saisir que par la sensibilité même – étant entendu que cette sensibilité correspond à la part purement *subjective* de la sensibilité, celle qui, à l'inverse des données sensorielles, ne peut pas devenir une part de la connaissance : le plaisir ou la peine.

Parce que l'épreuve de l'état d'esprit caractérisé par le jeu libre des facultés au travers du sentiment est ce qui assure la possibilité du partage universel du jugement esthétique – et partant, du plaisir esthétique, elle peut être qualifiée de « *sens commun* »⁵⁸.

Notre supposition d'une « communicabilité du sentiment » (sans l'intervention d'un concept) se fonde (...) sur l'idée d'un accord subjectif des facultés, en tant que cet accord forme lui-même un sens commun⁵⁹.

En fait, c'est le quatrième moment de l'Analytique du beau qui parvient à cette supposition d'un sens commun : ce moment de la modalité vient en effet prolonger le raisonnement mené quant à l'universalité, quantité du jugement esthétique, lequel est alors décrit comme *nécessaire*⁶⁰. Alors que l'universalité suggérerait au sujet qu'il pouvait, à condition que son jugement soit désintéressé, raisonnablement prétendre que celui-ci était valable pour les autres sujets, la nécessité indique cette fois que le sujet peut formuler vis-

⁵⁶ Henry E. ALLISON, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 197 ; Ak. V, 218-219. Cette notion de « sens commun » fera l'objet d'un développement au chapitre quatre.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 218 ; Ak. V, 238.

⁵⁹ Gilles DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 216 ; Ak. V, 236.

à-vis des autres une *exigence* de se rallier à son jugement esthétique. En plus d'être potentiellement universel, valable pour tous, le jugement esthétique peut aussi apparaître comme nécessaire et impliquer une sorte de *devoir* d'accord.

Mais la nécessité du jugement esthétique n'est pas davantage objective que son universalité, et elle est « conditionnée » et « exemplaire »⁶¹. L'idée d'une nécessité conditionnée correspond à la voie médiane résolvant l'antinomie tendant à renvoyer le jugement esthétique tantôt à la sensation idiosyncrasique tantôt à des concepts déterminés⁶². Il s'agit de dire, contre un rationalisme strict, qu'il n'existe aucun principe objectif déterminé fondant la nécessité du jugement esthétique ; et contre un empirisme sceptique, que le jugement esthétique n'est pas dépourvu à sa base de tout principe pour autant – ce qui l'empêcherait d'être nécessaire en quelque sens que ce soit⁶³. La voie médiane de la nécessité conditionnée équivaut à un *principe* – qui garantisse la nécessité du jugement, mais *subjectif* – qui relève du sentiment, de manière à éviter la confusion avec un jugement de connaissance. Ce principe subjectif doit être entendu comme un « sens commun », une faculté de sentir que tous les sujets ont en commun. La condition de la nécessité du jugement esthétique apparaît dès lors comme l'usage correct de ce sens commun évoqué : le jugement esthétique ne peut être nécessaire qu'à condition que celui-ci découle d'un usage effectif du sens commun. Le jugement esthétique ne sera nécessaire qu'à condition que le sujet ait porté un jugement esthétique réellement pur, qui ne porte que sur le sentiment de l'animation réciproque de l'entendement et de l'imagination – sans faire intervenir aucun intérêt particulier. Ceci ne peut être démontré car aucune règle explicite ne permet de le faire. Le devoir de se rallier au jugement esthétique doit donc rester un devoir au conditionnel pour les autres sujets : les sujets *devraient* s'y rallier sous condition qu'ils acceptent de considérer ce jugement comme exemplaire dans l'application d'une règle non dicible, celle dudit « sens commun ». Plus fondamentalement, le jugement

⁶¹ *Ibid.*, p. 217 ; Ak. V, 237.

⁶² *Ibid.*, p. 329 ; Ak. V, 340-341 : l'antinomie dont il est question ici est énoncée dans sa deuxième version, plus radicale, dont les deux propositions antithétiques sont fausses.

⁶³ *Ibid.*, pp. 217-218 ; Ak. V, 236-238.

esthétique, dans sa nécessité, n'est pas seulement conditionné par l'usage effectif de ce sens commun, mais par l'*existence* de ce sens commun : « ce n'est donc qu'à travers la supposition qu'il existe un sens commun (...) que le jugement de goût peut être porté »⁶⁴.

La nécessité du jugement esthétique étant conditionnée par l'existence d'un sens commun – et par le recours à celui-ci lors de la formation du jugement esthétique, il faut *établir* avant tout la possibilité de l'existence de ce sens commun. Le fait qu'un jugement esthétique ne soit nécessaire qu'à condition qu'un sens commun existe et qu'il en soit fait usage de manière effective, ne prouve pas encore que ce sens commun existe. Le paragraphe vingt-et-un de l'Analytique fait la démonstration de son existence. Son argumentation prend pour base une épistémologie non sceptique – un des acquis de la *Critique de la raison pure* – et plus particulièrement l'idée selon laquelle des « connaissances et des jugements (...) doivent pouvoir être communiqués universellement ». Elle procède de la manière suivante.

Nous reconnaissons qu'il existe des connaissances objectives – des connaissances à propos desquelles les sujets cherchant à connaître peuvent et doivent tomber d'accord. Or si nous tombons d'accord à propos de connaissances objectives, c'est que nous avons pu communiquer ces connaissances entre nous : c'est que nous les partageons.

Pour partager des connaissances il est requis que nous puissions partager « l'état d'esprit » leur correspondant⁶⁵. En effet, accepter une connaissance objective, tomber d'accord sur une connaissance objective, c'est rejouer par soi-même le processus d'acquisition de cette connaissance afin de la reconnaître comme objective et non pas comme un pur dogme ; c'est comprendre cette connaissance⁶⁶. Toute production de connaissance déterminée d'objets du monde supposant une interaction des facultés de l'imagination et de l'entendement – où l'imagination « compose le

⁶⁴ *Ibid.*, p. 218 ; Ak. V, 238.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.* : Le rejet du scepticisme ne correspond pas à un accord conventionnel sur des connaissances désignées comme telles ; il suppose aussi que les sujets partageant ces connaissances partagent en même temps « la conviction qui (...) accompagne (ces connaissances) ». « Sans cet accord en tant que condition subjective du fait de connaître, la connaissance ne saurait en résulter comme son effet ».

divers » sensible et l'entendement « l'unifie » par des concepts⁶⁷, il faut supposer ceci : le partage des connaissances implique que les sujets partageant ces connaissances partagent également l'état d'esprit défini par cette interaction des facultés relative à cette connaissance-là.

Un tel état d'esprit consiste avant tout en un « accord »⁶⁸ entre les facultés. Dans le processus de recherche d'une connaissance déterminée, cet état d'accord existe dans des proportions particulières – proportions adéquates à l'objet qu'il s'agit de connaître⁶⁹. Dans un processus de connaissance *en général*, tel qu'il est évoqué à propos du jugement esthétique pur, l'objet à juger est appréhendé dans une interaction des facultés qui n'est pas celle de la connaissance déterminée et dont l'harmonie est celle des proportions qui conviennent à la connaissance en général⁷⁰.

Cet accord – propre à la connaissance *en général* – correspond à une interaction des facultés cognitives dépourvue de concept et ne peut donc être saisi que par le sentiment⁷¹. Comme cette prise de conscience de l'état d'esprit propre à la connaissance en général doit être partageable, étant donné que doit l'être cet état d'esprit lui-même parce qu'il est la condition de toute connaissance en général, il faut supposer que le sentiment suscité par l'harmonie des facultés disposées l'une par rapport à l'autre en vue d'une connaissance en général est communicable.

Or pour qu'un sentiment soit partageable entre sujets, il faut que les sujets disposent en commun d'un sens, d'une même manière de sentir. Puisqu'on a supposé dans un cadre épistémologique non sceptique qu'un partage des connaissances – « en même temps qu'[un partage de] la conviction qui les accompagne »⁷² – était possible, il faut bien que ce niveau de partage qui concerne l'interaction infra-conceptuelle des facultés cognitives le soit également et il faut donc disposer pour ce faire d'un « sens

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 219 ; Ak. V, 239.

⁷² *Ibid.*, p. 218 ; Ak. V, 238.

commun »⁷³. Ainsi, admettre la partageabilité universelle des connaissances nous enjoint d'accepter l'idée de ce sens commun⁷⁴. Car toute théorie de la connaissance qui ne met pas en doute le partage des connaissances est forcée d'admettre que les mêmes conditions subjectives de la connaissance en général sont ressenties de la même façon par tous les sujets.

Étant partageable avec tous, le jugement esthétique revêt l'apparence de l'objectivité dans sa nécessité : c'est comme si à sa base se trouvait une règle qui le justifiait. Sans concept cependant, cette règle n'est qu'en « idée »⁷⁵ et elle est indicible, sentie. Ainsi, le jugement esthétique correct nous rallie *comme s'il* découlait d'un principe objectif non exprimable mais duquel il est cependant un exemple. De la règle esthétique indicible nous ne disposerons jamais que d'exemples dont le caractère contraignant nous suggère l'*idée* d'un principe objectif. Cette idée nous permet à bon droit de qualifier « d'exemplaire » le jugement esthétique qui vaut pour tous – un jugement à suivre comme s'il consistait en un exemple d'application de cette règle muette dictée par le sens commun⁷⁶. L'exigence adressée aux autres sujets de se rallier à notre jugement esthétique repose sur le respect d'une norme indicible dont nous ne pouvons cependant prouver que nous en avons fait correctement usage mais dont l'usage correct doit être supposé toutefois pour qu'un jugement puisse revendiquer sa validité nécessaire pour tout sujet jugeant.

La nécessité du jugement esthétique ne compromet cependant pas la liberté de ce jugement. Celle-ci peut, au même titre que l'universalité, être déduite du désintéressement. Le jugement désintéressé est libre en ce qu'il n'est pas soumis à l'intérêt.

Le jugement esthétique est libre, Kant l'affirme expressément⁷⁷. Sa liberté ne peut être confondue avec celle du jugement moral qui consiste en l'autonomie : la liberté de se donner une loi catégorique à soi-même⁷⁸. Par opposition à la liberté morale,

⁷³ *Ibid.*, p. 219 ; Ak. V, 239.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 210 et 220 ; Ak. V, 230 et 240.

⁷⁸ *Id.*, *Critique de la raison pratique*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1944, p. 46.

la liberté esthétique ne connaît pas la contrainte légale⁷⁹. La liberté esthétique se décline sous deux aspects qui s'impliquent mutuellement⁸⁰. Elle est en effet à la fois la liberté du sujet jugeant et celle de « l'objet » jugé⁸¹.

Le jugement esthétique requiert du sujet jugeant qu'il soit *libre* pour pouvoir formuler un tel jugement ; et le jugement procède par ailleurs d'un *libre* apparaitre de l'objet considéré pour lui-même⁸². Ces deux libertés sont solidaires l'une de l'autre dans la mesure où seul un sujet libre – libéré de la contrainte que peut constituer l'agrément ou le concept (ou la loi morale) – est disposé à prononcer un jugement de manière désintéressée, c'est-à-dire un jugement qui maintienne une distance entre le sujet jugeant et l'objet jugé et dans lequel n'est contenu aucun intérêt de la part du sujet pour l'existence de la chose⁸³.

S'assurer que le jugement se fasse en dehors de la considération de tout intérêt revient à s'assurer que la « faveur » – ou « défaveur » – exprimée vis-à-vis de l'objet ne soit nullement orientée par une question d'agrément, d'utilité ou de perfection⁸⁴. En effet, étant donné que la satisfaction intéressée ne peut être rapportée qu'à trois types d'intérêt seulement – l'intérêt lié à l'agrément, à l'utilité ou à la perfection, exclure ces trois types de satisfaction revient à garantir le caractère désintéressé du plaisir pris par le sujet⁸⁵. Le jugement d'agrément fait dépendre le plaisir éprouvé à la chose dans son existence dans la mesure où il porte moins attention à la chose elle-même qu'à ce qu'elle peut procurer au sujet : plaisir ou peine d'ordre sensoriel⁸⁶. D'une façon bien différente, le jugement d'utilité et celui de perfection tiennent également leur principe déterminant de la faculté de désirer. Le désir, cette fois, ne

⁷⁹ ID., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 153 ; Ak. V, 174. La faculté de juger ne légifère pas objectivement : Kant dit qu'elle n'a pas de « domaine ».

⁸⁰ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », in *Revue Philosophique de Louvain*, t. 79, 1981, p. 485.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, pp. 484-490.

⁸³ *Ibid.* À y bien regarder, l'interdépendance est « *réiproque* » : la liberté du sujet jugeant dépend elle aussi de la « liberté de la chose jugée ». Cette réciprocité ne relevant pas prioritairement de notre objet de recherche, nous nous permettons de renvoyer à *ibid.*, pp. 492-493.

⁸⁴ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 185-187 ; Ak. V, 207.

⁸⁵ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », op. cit., p. 486.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 487.

cherche pas à atteindre une satisfaction sensorielle par le biais de l'objet mais il concerne encore l'existence de la chose en ceci qu'il attend de la chose qu'elle réalise sa conformité au concept auquel le sujet la soumet⁸⁷. Appréhender un objet sous l'angle de son utilité ou de sa perfection consiste à désirer que la fin que l'on prête à cet objet s'accomplisse – que celle-ci soit extrinsèque ou intrinsèque à l'objet, que l'objet soit considéré comme un moyen en vue d'une fin qui lui est extérieure ainsi que cela se produit dans le jugement d'utilité, ou comme une fin en soi ainsi que cela se produit dans le jugement de perfection⁸⁸. Il s'agit dans les deux cas de « vouloir quelque chose et trouver une satisfaction à son existence, c'est-à-dire y prendre quelque intérêt »⁸⁹.

Par contraste, le jugement esthétique qui exprime une satisfaction désintéressée, laisse libre le sujet jugeant. Le plaisir de ce dernier demeurant indépendant de l'existence de la chose et de la contrainte que le désir peut exercer sur lui, le sujet peut véritablement exercer un choix au sens propre du terme – puisqu'un choix émis sous la contrainte n'est pas un choix⁹⁰.

Le jugement esthétique laisse également libre par là même la chose jugée ; en ne s'attachant nullement à son existence, c'est-à-dire en étant simplement « contemplatif »⁹¹, il lui offre de se donner dans « sa manière d'être propre »⁹². Libre, le jugement soustrait la chose au désir de s'en emparer – sensiblement comme cognitivement à travers un concept – et accueille désormais la « forme » de l'objet. La forme peut être définie négativement comme absence de matière – tant sensorielle que cognitive⁹³. Et si elle « désigne ce qui échappe à des déterminations par des concepts ou des inclinations sensibles », elle ne peut être, positivement, « que la chose dans sa manifestation, l'apparaître même de la chose dans tout son éclat »⁹⁴. Décrite ainsi, la forme paraît aux antipodes d'une

⁸⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 185-187 ; Ak. V, 207.

⁸⁸ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », op. cit., p. 488.

⁸⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 187 ; Ak. V, 208.

⁹⁰ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », op. cit., p. 490.

⁹¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 187 ; Ak. V, 208.

⁹² Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », op. cit., p. 489 : expression qui rend compte du terme « *Beschaffenheit* » au § 5 de l'Analytique du beau.

⁹³ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 202-203 et 206 ; Ak. V, 224 et 227.

⁹⁴ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », op. cit., p. 497.

notion que l'on pourrait qualifier de structurante, à la manière d'un contour ou d'une limite⁹⁵. Étant non définie par un concept ni circonscrite par un matériau sensible, elle doit bien plutôt être envisagée comme « englobant l'intégralité de la chose »⁹⁶.

On peut caractériser plus avant la liberté du jugement esthétique en se penchant sur la dimension ludique de celui-ci⁹⁷.

La liberté esthétique trouve en effet à s'exprimer en un jeu – libre – des facultés représentatives que sont l'entendement et l'imagination⁹⁸. L'occurrence d'un tel jeu entre les facultés tient notamment à la liberté exceptionnelle dont l'imagination jouit par rapport à sa soumission vis-à-vis de l'entendement dans le jugement de connaissance.

L'imagination est libérée dans le jugement esthétique dans la mesure où aucun concept ne la limite – où la limitation de l'imagination par un concept doit être comprise comme un confinement de cette faculté à « une règle particulière de connaissance »⁹⁹. Les facultés dans le jugement esthétique sont dans un rapport pur de faculté à faculté : il s'y produit une articulation au sein de la subjectivité sans qu'y soit mêlé aucune objectivité. « Il s'agit (...) d'un accord subjectif de l'imagination avec l'entendement sans accord objectif »¹⁰⁰. Imagination et entendement interagissent seuls en relation à une représentation donnée, c'est-à-dire sans le concept de l'objet sur lequel est porté le jugement esthétique.

L'imagination ne pouvant être limitée par le concept dans le jugement esthétique, il semble que les figures géométriques ne soient pas de bons exemples de beauté¹⁰¹. Car si ce qui nous plait dans la figure géométrique n'est autre que la régularité, c'est qu'on s'attache alors au *concept* de l'objet plutôt qu'à la *forme* de celui-

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 498-500.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 500.

⁹⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 196 et pp. 220-224 ; Ak. V, 218 et 240-244.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 196 ; Ak. V, 217.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 221 ; Ak. V, 241.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 223 ; Ak. V, 242-243.

ci¹⁰². Une beauté dominée par la régularité géométrique sera conçue comme une « beauté adhérente » bien plus aisément que comme une « beauté pure » ; c'est-à-dire comme une beauté qui *adhère* au concept, qui n'en est pas *purifiée*, ou libérée¹⁰³.

Dans cette notion de beauté pure qui exclut le concept du jugement esthétique, il faut souligner le fonctionnement tout à fait différent de l'imagination par rapport à celui qui est à l'œuvre dans le jugement de connaissance. L'imagination agit en toute « spontané[ité] »¹⁰⁴ au sens où elle n'est pas guidée par la contrainte que lui imposerait l'entendement dans la poursuite d'une connaissance déterminée : ce qu'elle présente comme formes à l'entendement est en quelque sorte gratuit car ne servant à l'élaboration d'aucune connaissance.

La liberté de l'imagination dans le jugement esthétique est réelle et l'admettre suppose de ne pas interpréter l'expression de « libre légalité de l'imagination » en termes d'autonomie¹⁰⁵. Alors que le terme d'autonomie (au sens du terme de la morale kantienne) impliquerait que l'imagination se soumette librement à une loi *déterminée*, l'expression « libre légalité de l'imagination » exclut la notion même de loi entendue comme une loi déterminée¹⁰⁶. La faculté de juger n'ayant pas de domaine, elle ne légifère sur aucun objet, pas même un objet particulier¹⁰⁷. Elle ne peut légiférer que sur soi, mais sans recourir à aucune loi déterminée. Parce qu'elle

n'exprime pas des conditions auxquelles un genre d'objets doit être soumis, mais uniquement des conditions subjectives pour l'exercice des facultés¹⁰⁸,

elle est dite « héautonom[e] »¹⁰⁹. L'héautonomie de la faculté de juger signifie que le principe qu'elle se donne – et uniquement le

¹⁰² Ce dont on aura tendance à juger dans la figure géométrique n'est autre que son écart par rapport à la norme. Or la perfection comme critère esthétique a été récusée plus haut par Kant. Voir *Ibid.*, § 15, pp. 205-208 ; Ak. V, 226-229.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 208 ; Ak. V, 229.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 220 ; Ak. V, 240.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 220-221 ; Ak. V, 240-241.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 221 ; Ak. V, 241.

¹⁰⁷ Gilles DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, op. cit., pp. 69-70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 165 ; Ak. V, 185.

principe puisqu'elle ne peut pas se donner de loi – est un principe sans objectivité : il s'agit d'un principe qui n'atteint aucun objet. Si elle était autonome, certes elle édicterait sa loi par et pour elle-même, mais, au lieu de légiférer sur soi uniquement, elle légiférerait sur un objet par l'intermédiaire du concept de l'objet¹¹⁰. Soumise elle-même à la contrainte du concept, elle serait moins libre.

La liberté de l'imagination – une fois celle-ci soustraite au joug du concept – renverse la hiérarchie existant entre les facultés cognitives dans la formation du jugement de connaissance. Au lieu que l'imagination soit soumise, comme dans le jugement de connaissance, à l'entendement, c'est l'inverse qui semble se produire. Dans

l'occupation libre des facultés de l'esprit (...) à ce que nous appelons beau, (...) l'entendement est au service de l'imagination et non pas l'imagination au service de celui-ci¹¹¹.

Cependant, après avoir insisté sur la liberté caractérisant l'imagination dans le jugement esthétique, il convient de nuancer le propos en montrant que cette liberté ne peut être interprétée comme une liberté complètement débridée.

Tout d'abord, la forme livrée par l'imagination à l'entendement, si elle est librement livrée, n'en demeure pas moins la forme d'un objet en particulier¹¹². L'imagination, tout en étant libre dans le jeu qui l'occupe à propos de la forme d'un objet, reste liée à la forme de cet objet donnée à la perception¹¹³. Le jeu qu'elle développe à propos de cette forme concerne toujours *cette* forme. L'imagination n'est pas libre au point d'en être détachée – comme elle le serait par exemple dans une « rêverie »¹¹⁴ dans laquelle n'est donné aucun objet dont il faille apprécier de la beauté. Mais cette nuance ne limite pas la portée de la liberté esthétique de manière significative : dans le jugement esthétique pur, l'imagination a

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 221; Ak. V, 241. La raison pratique est « autonome » mais la loi qu'elle se donne à elle-même a son objectivité propre dans le domaine de l'action humaine ; tel acte est objectivement bon ou mauvais selon Kant.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 222 ; Ak. V, 242.

¹¹² *Ibid.*, p. 221 ; Ak. V, 240.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

affaire à une forme donnée certes, mais où elle reconnaît une forme qu'elle-même aurait pu produire en toute liberté¹¹⁵.

Enfin, bien que Kant parle d'un certain renversement de la hiérarchie entre les facultés, il ne s'agit pas de dire que l'imagination soit dans un rapport de toute-puissance vis-à-vis de l'entendement. Après avoir indiqué que l'imagination prenait le pas sur l'entendement dans l'opération du jugement esthétique, Kant précise aussitôt : « toutefois, sous la condition que l'entendement n'en souffre nulle atteinte »¹¹⁶. La liberté de l'imagination n'est donc que relative et ce, pour deux raisons.

La première raison est que l'entendement doit être respecté dans son exigence de légalité en général sans satisfaire à l'exigence d'une loi particulière ; cette dernière exigence, si elle était satisfaite, reviendrait à basculer dans un jugement de connaissance. Respecter cette exigence de légalité en général de l'entendement signifie que le mouvement naturel de l'entendement qui est de chercher des règles n'est pas complètement muselé. Pour satisfaire cette exigence de légalité de l'entendement dans sa généralité – donc sans que soit déterminée aucune règle particulière, l'imagination ne peut donc pas se laisser aller à une résistance totale au sens.

La deuxième raison est que l'imagination met l'entendement à son service dans un sens absolument différent de celui qui détermine l'expression inverse de « l'imagination mise au service de l'entendement ». Alors que dans le jugement cognitif, l'imagination était au service de l'entendement par l'intermédiaire d'une *loi*, l'imagination ne met l'entendement à son service que par l'intermédiaire du *jeu*. Ainsi, l'on comprend bien que l'imagination ne *soumet* pas à proprement parler l'entendement. Tout au plus, elle l'entraîne à entrer dans son jeu. Mais une fois entré dans ce jeu « libre »¹¹⁷, on voit difficilement comment l'entendement pourrait « jouer » avec l'imagination si lui-même n'était pas aussi libre qu'elle, si les facultés n'étaient pas sur un pied d'égalité. La mise au service de l'entendement par rapport à l'imagination doit donc se cantonner à *l'entrée* dans un jeu libre ; elle ne peut pas se poursuivre

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 220-221 ; Ak. V, 240-241.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 222 ; Ak. V, 242.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 196 ; Ak. V, 218.

une fois que les facultés interagissent dans ce jeu. Au-delà du jeu il n'est d'ailleurs pas de loi : la légalité de l'imagination est dite « sans loi »¹¹⁸.

Ces deux raisons – tenant l'une au respect de l'exigence de légalité en général de l'entendement et l'autre à l'absence de loi dans la faculté de juger¹¹⁹ – sont subordonnées à une raison plus fondamentale : la communicabilité universelle du jugement esthétique. Une imagination complètement débridée ferait fi non pas seulement de toute loi – puisqu'il n'en est pas question dans un jugement esthétique – mais de tout principe¹²⁰. Or un principe – même s'il n'est pas exprimable – doit pouvoir exister si l'on veut éviter que le jugement esthétique ne devienne idiosyncrasique et perde toute possibilité d'universalité et de nécessité. À propos du beau, les sujets doivent pouvoir se comprendre : leur accord à propos d'une chose belle ne survient pas comme une convention mais comme la reconnaissance commune d'un principe non dicible auquel il a été recouru¹²¹.

Ce principe n'est pas imposé par une instance extérieure au sujet, raison pour laquelle le jugement de goût est le fruit d'une activité autonome – en un sens plus lâche cette fois du terme. Le jugement esthétique pur est décrit comme autonome dans la mesure où il ne peut être formulé que par un sujet autonome dans l'exercice de sa faculté de juger¹²². L'autonomie du jugement est d'abord l'autonomie du sujet formulant le jugement.

Cette autonomie esthétique dont il est question ici ne relève pas – il faut y insister – du même ordre que l'autonomie morale chez Kant : elle ne consiste pas, pour le sujet, à se reconnaître comme l'auteur de la loi morale¹²³. Elle consiste simplement en l'exercice « personnel » de sa faculté de juger, c'est-à-dire l'exercice de cette

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 221 ; Ak. V, 241.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 155 ; Ak. V, 177 : déjà dans l'introduction, Kant nous avertissait de ce que la faculté de juger ne contenait aucune « législation qui lui soit propre ».

¹²⁰ Alors que le terme 'loi' supposerait à tort un « domaine » sur lequel la faculté de juger légiférerait, le terme 'principe' renvoie plutôt à un « territoire » sur lequel il n'est pas question pour la faculté de juger de légiférer, Cf. *Ibid.*, p. 152 ; Ak. V, 174.

¹²¹ Ce principe non dicible renvoie à la notion de « sens commun » déjà rencontrée p. 21 et dont il sera encore question au chapitre quatre.

¹²² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 267 ; Ak. V, 282.

¹²³ ID., *Critique de la raison pratique*, op. cit., p. 46.

faculté de juger en toute indépendance – sans recourir à l’opinion des autres, et, à plus forte raison, sans lire en cette opinion aucune loi objective¹²⁴. Par comparaison avec l’autonomie morale, l’autonomie esthétique ne fait intervenir aucune loi. Voilà pourquoi il s’agit dans l’autonomie esthétique d’une autonomie au sens lâche du terme : elle concerne l’indépendance réflexive du sujet et non sa capacité à se donner des lois objectives, des lois légiférant sur des objets. Définie en ces termes, l’autonomie esthétique du sujet jugeant ne contrevient pas à l’idée « d’héautonomie » de la faculté de juger – idée selon laquelle la faculté de juger ne légifère que sur elle-même et non sur des objets¹²⁵.

L’idée « d’exemplarité » du jugement esthétique ne doit pas nous égarer quant à l’autonomie du jugement esthétique : l’exemple du jugement formulé conformément au principe indicible auquel il a été recouru ne saurait constituer cependant un exemple à imiter :

Il est exigé de tout jugement devant prouver le goût du sujet que celui-ci juge par lui-même, sans qu’il lui soit nécessaire d’aller à tâtons, empiriquement, parmi les jugements des autres et de s’informer préalablement sur le plaisir ou le déplaisir qu’ils prennent au même objet : il doit par conséquent énoncer son jugement, non pas par imitation, parce qu’une chose plaît effectivement de manière universelle¹²⁶.

La règle à dégager dans la formulation du jugement esthétique doit être dégagée par le sujet lui-même, à partir de ses propres capacités réflexives. Parce que, entre autres, le jugement esthétique ne peut être formulé *in abstracto* mais suppose que le sujet se confronte d’abord à l’objet pour émettre un jugement à propos de sa représentation, la dimension *a posteriori* caractéristique de l’énonciation du jugement esthétique engage tout sujet à juger l’objet d’après la représentation empirique que lui en fournit sa propre expérience et non d’après des mœurs, des lois ou des ouï-dire¹²⁷.

¹²⁴ ID., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 267 ; Ak. V, 282 : « Le goût ne prétend qu’à l’autonomie ». Ou encore, p. 211 ; Ak. V, 232 : « le goût ne peut être qu’une capacité personnelle ».

¹²⁵ *Ibid.*, p. 165 ; Ak. V, 185.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 266 ; Ak. V, 281.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 181-182 ; Ak. V, 203-204.

En plus d'être stimulée par la nécessité de se confronter par soi-même à l'objet, l'autonomie du jugement esthétique est commandée par le caractère « réfléchissant[] »¹²⁸ du jugement. Contrairement au jugement de type « déterminant[] », lors duquel il est question de penser le particulier sous un universel donné, le jugement « réfléchissant[] » requiert du sujet qu'il pense le particulier sous un universel qui ne lui est nullement donné et qu'il lui faut chercher¹²⁹.

L'autonomie du sujet jugeant dans la formation de son jugement rencontre une autre confirmation encore dans l'exigence de partageabilité du jugement esthétique. De même que le partage des connaissances entre sujets suppose que les sujets puissent parcourir par eux-mêmes le processus d'acquisition des connaissances, tomber d'accord sur un jugement esthétique suppose de partager l'état d'esprit qui préside à ce jugement : le jeu des facultés et la manière commune de l'éprouver¹³⁰.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 158 ; Ak. V, 179.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 158-159 ; Ak. V, 179-180.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 218-219 ; Ak. V, 238-239.

CHAPITRE DEUX : Une liberté pour le monde

Ainsi que cela a été annoncé dans l'introduction, il convient à présent de se tourner vers une lecture arendtienne du jugement esthétique kantien.

« Les sujets abordés par la *Critique de la faculté de juger* », nous dit Arendt, sont « tous d'une *insigne portée politique* »¹³¹. Ainsi en va-t-il certainement du désintéressement propre au jugement esthétique.

Le désintéressement kantien, chez Arendt, est traduit, dans sa *Crise de la culture*, par l'expression de « lib[erté] pour le monde »¹³². Parce que cette dernière permet de mesurer la portée véritablement politique de l'attitude de désintéressement kantien, il importe, dans un premier temps, de se livrer à un travail d'analyse de cette expression de « liberté pour le monde ». Mais rendre compte du sens de la « liberté pour le monde » selon Arendt suppose de traiter de chacun de ces termes à la lumière du cadre philosophique plus général donné par Arendt dans la *Condition de l'homme moderne*. À partir de diverses notions explicitées dans cet ouvrage, pourront apparaître plus clairement les rapports et les articulations qu'entretiennent entre elles les notions de « liberté » et de « monde ». « Liberté » et « monde », pour peu qu'ils soient replacés dans un réseau conceptuel plus vaste – structuré par les concepts « d'apparence », de « réalité », de « publicité » et de « permanence », feront écho de manière limpide à l'activité politique. Le dévoilement de ce réseau devrait également contribuer à mettre en lumière l'étroite imbrication des conceptions arendtiennes de l'œuvre d'art et du monde : examiner l'expression de « liberté pour le monde » devrait faire apparaître en quoi l'œuvre d'art est emblématique du monde. Et parce que l'idée de « monde » au sens arendtien aura été saisie dans sa teneur politique, l'œuvre d'art, à sa suite, pourra être saisie de manière éminemment politique aussi.

¹³¹ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 32.

¹³² Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 270.

Dans un second temps, l'étude du phénomène historique de ce qu'Arendt a appelé la « crise de la culture » – liée au succès contemporain de l'industrie des loisirs, permettra d'affiner la compréhension du concept de « publicité » dont il aura été question lors de l'analyse de l'expression de « liberté pour le monde ». Affiner la compréhension du concept de « publicité » devrait clarifier la raison pour laquelle c'est l'attitude de désintéressement qui est la plus à même de faire apparaître le sens politique des œuvres d'art. Par la même occasion, l'étude de cette crise devrait souligner la connexité de l'activité politique et de la préservation de la publicité *et* de la permanence de l'œuvre d'art.

Il convient ici de commencer par rappeler brièvement la lecture que la philosophe propose du désintéressement kantien. Le désintéressement correspond à la juste attitude que le spectateur doit adopter vis-à-vis de l'œuvre d'art – juste en ce qu'elle rend justice au *sens* de l'œuvre d'art. Au-delà de sa définition kantienne négative – qui l'envisage comme une « non-prise en vue de l'existence effective de l'objet »¹³³, le désintéressement trouve à s'exprimer, chez Arendt, dans le prolongement de la dimension positive du désintéressement déjà identifiée chez Kant : celle de la liberté¹³⁴. Afin de la comprendre au mieux, il importe de resituer cette dimension dans l'anthropologie que nous livre la *Condition de l'homme moderne*.

Se comporter en spectateur désintéressé vis-à-vis d'une œuvre suppose, selon Arendt, d'être « libre pour le monde »¹³⁵. Pareille liberté, à son tour, est conditionnée : elle ne se réalise que dans certaines dispositions, nous dit Arendt dans *La crise de la culture* :

(l')attitude de joie désintéressée (pour reprendre les termes kantien, *uninteressiertes Wohlgefallen*), peut être expérimentée seulement après

¹³³ Danielle LORIES, « La nécessaire publicité de l'art selon Kant et Arendt », texte prononcé au VII^e Forum of the International Federation of Daseinanalyse (Brussels-9/10 October 2009), disponible en ligne : <http://www.daseinsanalyse.be/files/LORIES.pdf>, consulté le 16 mai 2019, p. 1.

¹³⁴ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », *op. cit.*, p. 490.

¹³⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 270.

que l'on a pourvu aux besoins de l'organisme vivant, quand, délivrés des nécessités de la vie, les hommes peuvent être libres pour le monde¹³⁶.

Autrement dit, cette liberté, pour se réaliser, exige du spectateur qu'il ait satisfait – au moins – aux contraintes d'une sphère particulière de l'existence pour s'adonner à l'activité d'une tout autre sphère. La distinction entre ces sphères d'activités tient dans la distinction qu'opère Arendt dans la *Condition de l'homme moderne* entre trois modes humains d'être-actif : le travail, le faire-œuvre et l'action¹³⁷.

Le travail est l'activité cyclique que l'homme – appelé aussi, à cet égard, *animal laborans* – doit constamment répéter pour se tenir en vie ; elle répond à ses besoins physiologiques¹³⁸. Le travail est la perpétuelle lutte pour la survie ; « la condition humaine du travail est la vie elle-même »¹³⁹.

Le faire-œuvre est l'activité fabricante de l'homme, l'activité consistant à produire des objets¹⁴⁰. Sa temporalité est plus longue, elle vise la durabilité : alors que les biens que l'homme produit par le travail sont destinés à être consommés, ceux produits par le faire-œuvre sont destinés à son usage sans qu'il s'ensuive nécessairement de destruction¹⁴¹. La logique qui préside à cette activité de l'*homo faber* est celle de l'utilité, de la poursuite de moyens en vue d'une fin¹⁴². Cette logique veut que tout y soit jugé à l'aune d'une fin sans que cette fin ne constitue définitivement une fin en soi : au sein de cette logique, une fin réalisée est à son tour envisagée comme un moyen servant l'objectif défini par une nouvelle fin¹⁴³. Ainsi, bien que la temporalité du faire-œuvre soit celle de la durabilité, la mentalité animant cette même activité menace cette durabilité : « dans un monde strictement utilitaire, toutes les fins seront de courte durée et se transformeront en moyens

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., pp. 41-43.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 41 et 141-147.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 187-230.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 206-208.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 206-207.

en vue de nouvelles fins »¹⁴⁴. Parce que la fin n'est toujours que relative, l'activité la plus à même de préserver la durabilité des objets issus du faire-œuvre n'est pas le faire-œuvre lui-même. La seule manière de s'extraire d'une attitude menaçante pour la durabilité des objets fabriqués est donc de quitter l'ordre des moyens et des fins – articulé par « l'afin de » – pour intégrer celui du sens – structuré par « l'en raison de »¹⁴⁵.

C'est l'action qui prescrit le sens : elle est ce qui « exclut rigoureusement tout ce qui ne serait que nécessaire ou utile » – le nécessaire renvoyant aux besoins vitaux de *l'animal laborans* et l'utile, à la fonctionnalité identifiée par *l'homo faber*¹⁴⁶. Partant, l'action, parmi les trois types d'activités de la *vita activa*, est la seule activité marquée du sceau de la liberté : elle n'est contrainte ni par la nécessité vitale ni par la poursuite effrénée de l'utilité. L'action est une activité touchant à l'être-ensemble des hommes, les uns en rapport avec les autres, et non avec des objets ou des biens de consommation¹⁴⁷. Elle est faite de gestes et de paroles que les hommes considèrent comme signifiants pour leur être-ensemble. Relevant de l'être-ensemble des hommes, l'action est caractérisée par la pluralité – puisque « ce sont *des* hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde »¹⁴⁸. En tant qu'elle est donc une activité libre qui met les hommes en rapport les uns avec les autres comme être différents, l'action est l'activité politique par excellence¹⁴⁹.

Dans ce contexte, l'expression « être libre pour le monde » signifie tout d'abord : s'être acquitté des tâches urgentes émanant de la sphère du travail *et* abandonner l'enchaînement potentiellement infini des fins et des moyens, de manière à pouvoir porter *librement* son attention sur une tout autre sphère d'activité : l'action, abritée par le « monde ».

Le monde, cet ensemble d'objets fabriqués issus du faire-œuvre, est composé de choses durables. Il est fait d'objets d'usage,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 41. Mes italiques.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

par opposition aux biens de consommation que le cycle de la vie destine inévitablement à disparaître¹⁵⁰. De par leur temporalité longue, les objets de l'*homo faber* font que le monde existe :

Considérés comme partie du monde, les produits de l'œuvre – et non ceux du travail – garantissent la permanence, la durabilité, sans lesquelles il n'y aurait point de monde possible¹⁵¹.

Parmi ces objets fabriqués, se range un certain type d'objet dont le statut diffère de celui des objets d'usage ordinaires : les œuvres d'art. En effet, celles-ci possèdent les qualités de « durabilité » et de « permanence » à titre suprême : avec les œuvres d'art, « la stabilité (...) acquiert une représentation propre »¹⁵². Les œuvres d'art sont les objets les plus durables et les plus permanents du monde dans la mesure où, bien qu'elles soient des objets fabriqués, elles ne sont pas destinées à servir, à être utilisées¹⁵³. Leur caractère étranger à tout usage en fait « un défi à la mortalité »¹⁵⁴. Elles n'ont pas de fonction, si ce n'est celle d'apparaître¹⁵⁵. Cet apparaître n'est pourtant pas la spécificité des œuvres d'art car « toutes les choses dont nous nous entourons (...) ont une forme à travers laquelle elles apparaissent »¹⁵⁶. Leur spécificité tient plutôt à ce que leur finalité est *réduite* à l'apparaître : « seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître »¹⁵⁷. N'ayant donc pas à proprement parler d'utilité, les œuvres d'art, de par leur durabilité exceptionnelle, contribuent plus que tout autre genre d'objet à constituer un monde durable :

elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction (...) ; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde¹⁵⁸.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 223.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Michel DIAS, *Hannah Arendt. Culture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006., p. 18.

¹⁵⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 279.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

Et le « monde » désigne, chez Arendt, l'habitat proprement humain de l'homme, par opposition à la « terre », le lieu naturel qu'occupe son être biologique¹⁵⁹. « Il n'y a que les hommes qui aient un monde »¹⁶⁰. Ce monde, étant proprement humain, constitue l'espace des activités les plus proprement humaines : celles de l'action – au sens arendtien du terme¹⁶¹. Plus fondamentalement, même si le monde dépend *matériellement* du faire-œuvre pour ce qui est des éléments qui le composent – les objets, il n'existe que pour et qu'au travers de l'action – activité qui lui donne son *sens*¹⁶². Il n'existe que « par et pour »¹⁶³ une activité qui transcende le travail et le faire-œuvre :

Le monde d'objets fait de main d'homme, l'artifice humain érigé par l'*homo faber*, ne devient pour les mortels une patrie, dont la stabilité résiste et survit au mouvement (...) que dans la mesure où il transcende à la fois le pur fonctionnalisme des choses produites pour la consommation et la pure utilité des objets produits pour l'usage¹⁶⁴.

Dans ce contexte, l'expression de « liberté pour le monde » se précise un peu plus : être libre pour le monde revient à se libérer du travail et du faire-œuvre pour se consacrer au monde sur le mode de l'action, l'activité politique par excellence ; être libre pour le monde revient à se libérer pour se consacrer à la manière dont les choses du monde se manifestent, et plus particulièrement à l'apparence des œuvres d'art puisque celles-ci sont les choses les plus intensément du monde¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 185.

¹⁶⁰ Michel DIAS, op. cit., p. 14. Le leitmotiv : « seul l'homme a un monde » est emprunté à Heidegger, mais il est détourné pour prendre un sens bien différent chez Arendt. Ce n'est cependant pas notre propos d'entrer dans l'analyse de cette distance prise par Arendt par rapport à Heidegger. Sur cette question, voir Jacques TAMINIAUX, *La fille de Thrace et le penseur professionnel. Arendt et Heidegger*, Paris, Payot, 1992.

¹⁶¹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 278.

¹⁶² Danielle LORIES, « La nécessaire publicité de l'art selon Kant et Arendt », op. cit., p. 3.

¹⁶³ *Ibid.* : « le monde ainsi produit n'a de sens que par et pour l'homme d'action ».

¹⁶⁴ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., pp. 229-230.

¹⁶⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 268 : « comme elles durent plus longtemps au monde que n'importe quoi d'autre, elles sont les plus mondaines des choses ».

Or l'apparence, l'apparence partagée, chez Arendt, n'est autre que la réalité : « pour nous l'apparence – ce qui est vu et entendu par autrui comme par nous-mêmes – constitue la réalité »¹⁶⁶. Ce qui apparaît est le réel et le réel est ce qui apparaît. La réalité n'est garantie que si elle apparaît, en plein jour, à la vue de tous : car si elle est cachée à la pluralité des hommes, la pluralité perd la possibilité que ses membres puissent se référer sans ambiguïté à quelque chose qu'ils ont en commun¹⁶⁷. Voyant ensemble une chose, et depuis leur point de vue chaque fois propre et différent, les hommes peuvent s'accorder sur son existence voire sur ce qu'elle est ; la pluralité donne accès au réel et ôte à l'individu isolé le doute de l'illusion solipsiste¹⁶⁸.

Le maintien de la réalité, sa stabilité, « dépend » donc de « l'existence d'un domaine public »¹⁶⁹, d'un espace qui, parce qu'il ne relève de la sphère privée de personne, peut être accessible à la vue de tous. Car dès lors qu'une chose entre dans la sphère de vie privée de quelqu'un, elle entre dans l'obscurité¹⁷⁰ – à laquelle condamne toute vie privée – et cesse de contribuer à l'existence d'une réalité commune. Dans son lien à l'apparence et à la réalité, le domaine public révèle le caractère originellement « privatif » de la vie privée : « vivre une vie entièrement privée, c'est avant tout être privé (...) : être privé de la réalité »¹⁷¹.

Dès lors l'expression de « liberté pour le monde » qu'offre le désintéressement peut être lue de manière moins approximative encore : elle peut être lue comme une soustraction aux soucis du travail et de la vie privée, qui vise l'apparence *en se rendant disponible pour le domaine public*. Le versant négatif du désintéressement s'en trouve également éclairé : la « non-prise en vue de l'existence effective de l'objet »¹⁷² qui correspond

¹⁶⁶ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 89.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 90 : « C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes ». Voir aussi *Ibid.*, p. 98 : « Dans les conditions du monde commun, ce n'est pas d'abord la nature commune de tous les hommes qui garantit le réel ; c'est plutôt le fait que malgré les différences de localisation et la variété de perspectives qui en résulte, tous s'intéressent toujours au même objet ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 103 : « le domaine privé (...) abrite les choses cachées au regard. »

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷² Danielle LORIES, « La nécessaire publicité de l'art selon Kant et Arendt », op. cit., p. 1.

notamment à l'absence de « désir d'appropriation sensorielle de l'objet »¹⁷³ suppose de se couper du désir de faire basculer dans la sphère privée la chose apparaissant dans l'espace public. Et ceci, peu importe que la sphère privée corresponde au foyer abritant la vie biologique de l'*animal laborans* – guidé par le souci de la consommation ; ou qu'il coïncide avec l'atelier accueillant le faire-œuvre de l'*homo faber* – orienté par la considération de l'utilité : car autant le foyer de l'*animal laborans* que l'atelier de l'*homo faber* se situent en dehors de l'espace public¹⁷⁴.

Mais par là, c'est aussi « l'essence »¹⁷⁵ de l'œuvre d'art qui s'en trouve éclairée. Dans la mesure où l'œuvre d'art est ce type d'objets fabriqués qui n'est fait que dans le but d'apparaître au sein d'un monde commun¹⁷⁶ – dont la réalité dépend de la pluralité des hommes ; et dans la mesure où elle renvoie à la liberté de ces derniers¹⁷⁷, l'œuvre d'art, *essentiellement*, a trait au politique – dont le lieu est l'espace public et partagé du monde commun.

La « publicité »¹⁷⁸ jouant un rôle décisif pour l'apparence – et plus certainement encore pour l'apparence des œuvres d'art que pour l'apparence des objets ordinaires puisque les premières ont pour unique finalité d'apparaître, il semblerait à première vue que les technologies récentes et moins récentes de reproductibilité technique contribuent au plus haut point à l'élargissement de ce monde et de son apparaître en diffusant à grande échelle et par des moyens divers et ludiques les œuvres d'art ; songeons à l'industrie des loisirs. Mais alors que l'on pourrait croire, à l'époque de la reproductibilité technique – époque de la « culture de masse » qui célèbre un accès à l'art pour le grand public, pour la masse – que la

¹⁷³ Danielle LORIES, « Kant et la liberté esthétique », *op. cit.*, p. 488.

¹⁷⁴ Si l'appartenance à la sphère privée est de prime abord moins évidente pour l'*homo faber* que pour l'*animal laborans*, celle-là devient plus limpide à la lecture de ce passage traitant de l'*homo faber* dans « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 278 : « pour être en position d'ajouter constamment de nouvelles choses au monde déjà existant, il doit lui-même être isolé du public, abrité et caché loin de lui ».

¹⁷⁵ Danielle LORIES, « Pour une phénoménologie politique de l'art. L'œuvre et le monde chez Arendt », in *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, Paris, Ellipses, 2003, p. 222.

¹⁷⁶ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 269.

¹⁷⁷ L'œuvre d'art renvoie à la liberté des hommes en ce sens qu'elle appartient au pur apparaître au lieu de relever du domaine du consommable ou de l'utile. Dès lors, se mettre en rapport avec elle de manière appropriée, c'est se consacrer à une activité libre – une activité qui ne soit ni physiologiquement fonctionnelle ni utilitaire.

¹⁷⁸ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 278.

culture n'a jamais eu une portée aussi large, n'a jamais été aussi *publique*, Hannah Arendt, tout à l'inverse, y voit poindre le danger de la disparition de la culture¹⁷⁹. Alors même que les foules ont l'occasion de découvrir Shakespeare au cinéma, et que l'on serait tenté d'y reconnaître les prémices d'une culture pour tous, Arendt craint pour la préservation du monde.

En quel sens la culture risque-t-elle de disparaître, d'après Arendt, si l'on admet par ailleurs que le plus grand nombre entre en contact avec l'art de façon quotidienne ? Comment la culture de masse pourrait-elle menacer la culture tout court ? Éclaircir cet apparent paradoxe permettra de spécifier plus avant l'idée de publicité chez Arendt, et partant, aussi de désintéressement esthétique.

Pour ce faire, il est indispensable de distinguer d'abord la culture de masse de la culture tout court – sans quoi l'on verrait mal comment l'une pourrait menacer l'autre. Les deux ont en commun d'être une certaine forme de rapport à l'art, une attitude que l'on adopte vis-à-vis de l'art¹⁸⁰. Mais tandis que la culture à proprement parler est une prise en soin des œuvres d'art, la culture de masse les corrompt – principalement parce qu'elle ne fait pas preuve de désintéressement¹⁸¹. La culture consiste avant tout en une « mise à distance » des œuvres d'art ; elle ne « vient à l'être » que lorsque les œuvres « sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation et isolées loin de la sphère des nécessités humaines »¹⁸². Dans la culture de masse, en revanche, le « spectateur »¹⁸³ annihile la distance qui devrait le séparer de l'œuvre d'art : il « consomme »¹⁸⁴ l'œuvre d'art. L'attitude dans laquelle il se trouve n'est pas celle du spectateur désintéressé qui aurait quitté la sphère des nécessités vitales pour rejoindre celle de l'inutilité (mais aussi du sens) et se rendre « libre pour » l'œuvre d'art et le monde.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 253-288.

¹⁸⁰ Michel DIAS, *op. cit.*, p. 108 : « la culture est (...) la relation qu'entretient le spectateur avec (...) les œuvres (d'art) ».

¹⁸¹ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, pp. 265-266, 270 et 273.

¹⁸² *Ibid.*, p. 268.

¹⁸³ « Spectateur » est compris entre guillemets étant donné que l'*animal laborans* qui s'adonne à la consommation de l'œuvre n'a plus rien de l'*extériorité* d'un spectateur : il dévore l'œuvre plutôt qu'il ne la laisse se déployer à distance. Partant, il ne la laisse pas exister comme œuvre.

¹⁸⁴ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 263.

C'est l'industrie des loisirs qui génère la culture de masse. Celle-là n'est pas destinée à entretenir un quelconque rapport à l'art : elle peut très bien se contenter de produire des divertissements sans prétendre à la culture. Dans un premier temps, l'industrie du loisir puise sa substance ailleurs que dans le patrimoine artistique. Mais lorsque l'industrie du loisir se retrouve à court de matière à divertir, elle est tentée de « pille(r) » le réservoir des œuvres d'art¹⁸⁵. Le problème est le suivant : comme l'œuvre d'art n'est pas destinée à être consommée, à divertir, mais simplement à apparaître à distance (c'est-à-dire aussi en dehors de toute considération manipulatrice et utilitaire), le loisir est contraint de modifier l'œuvre d'art, de la transformer foncièrement pour la rendre consommable¹⁸⁶. Avec l'industrie du loisir, les objets d'art sont « réécrits, condensés, digérés, réduits à l'état de pacotille pour la reproduction ou la mise en image »¹⁸⁷. Ce faisant, l'œuvre d'art s'en trouve défigurée, atteinte dans son intégrité. L'industrie des loisirs qui s'en prend aux œuvres d'art et qui en fait de vulgaires réponses à des besoins de distraction, intègre ces œuvres à la sphère de la nécessité vitale – sphère du changeant et du corruptible, à laquelle elles étaient censées échapper en tant qu'objets les plus durables. Par là même, l'industrie des loisirs leur ôte leur permanence et ignore leur résistance à tout usage ou fonctionnalité.

En accédant à l'art par le biais de l'industrie des loisirs, et sans pour autant en être responsable, le « spectateur » de la culture de masse n'appréhende l'œuvre d'art que depuis le prisme des nécessités vitales (auxquelles appartiennent le repos et le délassement, le divertissement) – alors que l'œuvre prise pour ce qu'elle est ne se prête pourtant ni à des considérations utilitaires ni à des considérations fonctionnelles.

Ce qui entre en jeu dans la menace de la culture, ce n'est pas le fait que les hommes répondent à leurs besoins physiologiques ni qu'ils considèrent les objets qui les entourent du point de vue de leur utilité ; c'est plutôt la « généralisation »¹⁸⁸ des critères du

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 265.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 211.

consommable et de l'utile à une sphère d'activité qui leur est étrangère. Considérées en elles-mêmes ni la consommation ni l'utilisation d'objets par l'homme ne sont dommageables pour la culture : elles peuvent très bien avoir lieu à l'écart des œuvres d'art. Mais dès qu'il est question de prendre l'œuvre d'art pour objet de la consommation ou de la saisir comme un moyen en vue d'une fin, la culture s'en trouve atteinte.

À l'idée que le « spectateur » de la culture de masse ne parvient pas à s'échapper des sphères de la nécessité et de l'utilité de manière à pouvoir considérer l'art en toute liberté, l'on pourrait opposer ceci : si le « spectateur » de la culture de masse s'intéresse à l'œuvre d'art, c'est qu'il a du temps devant lui, du temps lors duquel il ne s'adonne à aucune tâche utile ou nécessaire ; du temps libre, du temps de loisir. Dès lors, on pourrait légitimement penser que l'arrêt de toute tâche utile ou nécessaire marque la sortie des sphères du travail et du faire-œuvre. Mais, tout au contraire, il faut remarquer, par exemple, que « l'émancipation du travail » n'est pas forcément « un progrès dans le sens de la liberté »¹⁸⁹. En effet, l'arrêt du travail n'implique pas nécessairement que l'individu s'élève à des considérations relevant de l'action. Il peut, le temps de son repos, au lieu de se consacrer à une activité d'une nature autre que vitale ou utile, se complaire dans le repos et la consommation – qui ne sont que le pendant du travail, lequel n'est qu'un des « deux stades d'un même processus imposé à l'homme par les nécessités de la vie »¹⁹⁰. Le temps qu'il consacre à la consommation n'est donc jamais que du « temps vide »¹⁹¹ et non du temps « libre » – non du temps libéré des nécessités de la vie biologique comme des impératifs dictés par la logique des fins et des moyens, non un temps qui le rendrait disponible à une contemplation désintéressée des œuvres d'art.

Le rapport du « spectateur » à l'œuvre d'art dans la culture de masse étant un rapport de consommation, et donc de destruction de l'œuvre¹⁹² il convient de ne pas parler de « culture » – mot qui dénote une prise en soin des œuvres et qui suppose un temps

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹¹ *Id.*, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 263.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 265-266.

réellement libre, au sens où l'entend Arendt. Il convient davantage de parler de loisir.

Le loisir, au sens moderne du terme¹⁹³, est une activité soumise à la nécessité vitale qui n'a « d'autre fonction que de dissiper » « des biens de consommation »¹⁹⁴. Le loisir occupe le temps vide de l'homme qui ne travaille plus mais qui cependant se tient encore dans la sphère du biologique. Il comble le « hiatus » qui existe entre deux moments consacrés au travail en divertissant le travailleur au repos¹⁹⁵.

Comme la consommation du loisir détruit son objet, l'industrie du loisir doit sans cesse fournir de nouveaux divertissements à ses consommateurs insatiables¹⁹⁶ : sa tâche de production est infinie parce que, comme les biens de consommation, ses produits doivent constamment être renouvelés et présentés frais au consommateur¹⁹⁷.

Cependant, même si l'œuvre d'art transformée en loisir perd de sa permanence, l'on pourrait encore se demander si elle ne conserve pas, malgré tout, une autre de ses caractéristiques fondamentales qu'est la publicité.

En réalité, si l'on peut parler de « publicité » concernant l'œuvre d'art transformée en loisir, il s'agit ici d'un tout autre genre de publicité et qu'il convient de distinguer de la publicité respectueuse de l'œuvre d'art.

La publicité de l'œuvre d'art admet l'œuvre d'art comme un pur apparaitre situé hors des considérations utilitaires et fonctionnelles et donc n'appartenant – même à titre potentiel – à personne¹⁹⁸. Car ressortir du monde objectif auquel les hommes ne se réfèrent qu'à distance, ou autrement dit, ressortir du domaine public, cela signifie : n'appartenir à personne¹⁹⁹. Insister sur la

¹⁹³ Dans l'Antiquité, le mot 'loisir' (*scholè* ou *otium*) a une signification inverse, il fait signe vers un temps « qui rendait disponible pour prendre en charge les activités jugées les plus nobles » c'est-à-dire qui ne concernent pas les nécessités vitales, Cf. Michel DIAS, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁴ Michel DIAS, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, pp. 265-266.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 265 : Arendt parle d'« *appétits gargantuesques* ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 264.

¹⁹⁸ Michel DIAS, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁹⁹ Cf. *distinguo* entre « *domaine public* » et « *domaine privé* » in Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, pp. 59-115.

publicité, c'est insister sur ceci qu'en droit, en tant qu'œuvre d'art, l'œuvre d'art ne devrait appartenir à personne.

La publicité du loisir, au contraire de la publicité définissant l'œuvre d'art, n'a rien de public au sens propre. L'œuvre d'art faite loisir n'appartient plus au public mais au privé : transformée, elle a *basculé* dans la sphère cachée du privé²⁰⁰. Le loisir, tout le monde s'en empare, tout le monde l'ingère : chacun le fait entrer dans sa sphère de nécessité vitale, chacun l'utilise pour répondre à ses intérêts vitaux, à ses besoins d'individu biologique²⁰¹. Que l'appropriation soit généralisée ne rend pas l'œuvre publique²⁰² – au sens où elle n'appartiendrait à la sphère privée de personne – simplement, elle « étal(e) au grand jour » les « activités privées » et nécessaires de nombreuses subjectivités²⁰³. Le loisir s'il n'est pas public, est néanmoins « social ». Mais le social n'est pas le public : il concerne toujours les nécessités vitales, à l'échelle non plus individuelle mais sociétale²⁰⁴. Dans le social, le foyer se montre aux yeux de tous, les intérêts privés s'exposent²⁰⁵. Ces intérêts privés obnubilés par les nécessités vitales n'ont rien à voir avec la publicité – qui elle, ne renvoie à personne en particulier mais à l'être ensemble libre des hommes²⁰⁶. La culture de masse, ou l'industrie des loisirs, plutôt que de protéger les œuvres d'art en en prenant soin, les menace – autant dans leur permanence que dans leur publicité.

À l'évidence, ce qui menace réellement l'intégrité de l'œuvre selon Arendt n'est absolument pas le fait que la masse ait accès à l'art, le fait que l'art soit diffusé auprès de la masse²⁰⁷. Ce serait d'ailleurs contraire à la visée d'universalité du jugement esthétique kantien déduite du désintéressement ; car ce serait exclure *a priori* des sujets jugeant potentiels du partage que suppose une telle universalité. Le véritable danger de la culture de masse « réside » bien plutôt

²⁰⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 103.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁰² *Ibid.*, pp. 85 et 92 : La généralisation du privé ne fait pas le public mais, éventuellement, le social : « la société constitue l'organisation publique du processus vital ». Le social mériterait une analyse et une critique plus approfondie et nuancée mais à laquelle ce n'est pas l'objet de se livrer ici.

²⁰³ *Ibid.*, p. 184.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 76 et 109.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 59-121.

²⁰⁷ ID., « La crise de la culture », p. 266.

dans l'application aux objets culturels des critères de la fraîcheur et de la nouveauté qui ne valent que dans l'ordre de la consommation et de la satisfaction des besoins vitaux²⁰⁸.

Il réside dans une attitude inappropriée à l'égard de l'art, une attitude aux antipodes du désintéressement esthétique mais dont la signification se trouve désormais davantage élucidée.

Le désintéressement ne suppose pas seulement d'avoir satisfait aux exigences vitales les plus pressantes pour se rendre libre pour le monde. Il suppose de quitter plus radicalement cette sphère en se refusant de porter attention non pas uniquement aux nécessités strictes du biologique, mais aussi au temps de vide laissé après la satisfaction de ces nécessités, le temps du délassement. Ce temps de vide dont il s'agit de se détourner pour opérer une transition réelle vers le désintéressement, parce qu'il est un temps de pause et qu'il s'accroît avec l'amélioration des conditions de vie moderne, véhicule l'idée qu'il est le temps de la liberté alors qu'il appartient bel bien – et de manière plus pernicieuse – à la sphère de la nécessité vitale, de la nécessité la plus impérieuse donc :

Ce gigantesque accroissement de temps de vide ne change pas la nature du temps. Les loisirs, tout comme le travail et le sommeil, font irrévocablement partie du procès biologique de la vie. Et la vie biologique est toujours, au travail ou au repos, engagée dans la consommation ou dans la réception passive de la distraction, un métabolisme qui se nourrit des choses en les dévorant²⁰⁹.

Ce « temps de reste », puisqu'il ne correspond ni à un besoin de pain ni à un besoin d'eau, ne donne aucun indicateur net de satiété ; il peut tendre à occuper tout le temps d'une vie²¹⁰. Loin de

²⁰⁸ Danielle LORIES, « Reproductibilité technique et crise de la culture : art et politique chez Benjamin et Arendt », in *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, Vol 12, no. 4, 2016, pp. 157-158.

²⁰⁹ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 263.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 263-265.

condamner en tant que tel ce « temps de vide »²¹¹, Arendt défend l'idée que son extension disproportionnée est de nature à menacer l'équilibre des sphères d'activité de l'existence humaine, voire à faire disparaître, à terme, une de ces sphères : la sphère de l'action, dont le déploiement ne peut avoir lieu que dans l'espace public soutenu par les œuvres du monde.

En dévorant ce qui n'est pas à dévorer, le loisir, sorti de ses gonds, porte atteinte à la réalité – au partage d'un monde commun censé durer. Partant, le débordement du loisir sur le monde, porte également atteinte à l'activité politique car il met en péril les « conditions » du libre « vivre-ensemble des hommes »²¹². En effet, la mise en rapport des hommes entre eux, pour être politique et donc libre, c'est-à-dire pour dépasser des considérations nécessaires, biologiques ou utilitaires, dépend de leur possibilité de se référer, par-delà leur diversité de points de vue, à des choses communes, *et dans leur pur apparaître*. Or on ne peut se référer à aucun monde commun – et aux apparences qu'il rassemble – si celui-ci ne dure pas. Espace public et permanence vont donc de pair. La préservation de la chose publique comme chose publique appelle à la prise en soin de sa durabilité, elle appelle à la « culture » au sens propre. L'authentique publicité est nécessairement liée à la durabilité : car la corruptibilité d'une chose implique que la chose en question a été utilisée ou consommée, c'est-à-dire qu'elle a été intégrée à la sphère du privé abritant des intérêts privés. À l'opposé, la chose traitée de manière désintéressée dure car elle n'est ni utilisée ni consommée ; parce qu'elle n'est ni utilisée ni consommée, elle n'entre pas dans la sphère du privé ; partant, sa publicité a plus de chances d'être préservée. Voilà pourquoi publicité et permanence se font réciproquement signe : elles sont les indices d'un traitement désintéressé de l'art. Si le sens de l'œuvre d'art est d'apparaître, si

²¹¹ *Ibid.*, p. 265 : « La vérité est que nous nous trouvons tous engagés dans le besoin de loisirs (...) et c'est pure hypocrisie (...) que de nier pour nous le pouvoir de divertissement et d'amusement des choses ».

²¹² Danielle LORIES, « Reproductibilité technique et crise de la culture : art et politique chez Benjamin et Arendt », *op. cit.*, p. 154 et Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 278.

son sens est dans la publicité et que donc son essence est politique²¹³, alors le seul rapport que l'homme puisse entretenir avec elle est le désintéressement²¹⁴. Car, le désintéressement, lu comme une liberté pour le monde, ne saurait faire douter de la portée hautement politique du jugement sur les œuvres d'art.

²¹³ Danielle LORIES, « Pour une phénoménologie politique de l'art. L'œuvre et le monde chez Arendt », *op. cit.*, p. 222.

²¹⁴ Le sens politique du désintéressement apparaîtra plus clairement dans la deuxième partie de ce mémoire, lorsqu'il sera question d'universalité et des notions qui lui sont associées de près telles que le sens commun et la mentalité élargie.

CHAPITRE TROIS : Contre le désintéressement, l'appropriation de l'art par les masses

Lu par Arendt, le désintéressement esthétique s'accompagne d'un respect pour la publicité comme pour la durabilité de l'œuvre d'art.

Le désintéressement dont le spectateur fait preuve à l'égard d'une œuvre d'art suppose de ce dernier qu'il ne porte aucun intérêt, selon l'expression kantienne, à l'existence de l'œuvre. L'absence d'intérêt porté à l'existence de l'œuvre fera en sorte qu'elle puisse apparaître librement dans un espace public où ce qui se présente pourra faire l'objet d'un jugement de la part de tout autre individu. Juger de manière désintéressée, c'est laisser à tout autre l'opportunité de juger de manière désintéressée à son tour, c'est laisser à la disposition de tous l'objet dans son apparaître et préserver sa publicité.

Mais juger de manière désintéressée, c'est encore préserver l'œuvre dans sa durabilité : si l'œuvre est prise en considération pour elle-même, elle ne saurait être utilisée ni « consommée », elle ne saurait être corrompue. Voilà pourquoi l'attitude désintéressée dans la considération des œuvres d'art fait droit à la fois à la publicité *et* à la permanence exceptionnelle et caractéristique des œuvres d'art. L'analyse arendtienne du désintéressement – ce rapport approprié au sens politique de l'art, invite ainsi à tenir ensemble les visées de publicité et de permanence de l'art.

En creux, Arendt peut laisser à penser que le non-respect d'une de ces deux caractéristiques – la publicité et la permanence – est le signe d'une attitude insuffisamment désintéressée par rapport à l'œuvre d'art, le signe d'une prise d'intérêt à l'existence de l'œuvre. Or, comme il en été question dans le premier chapitre, ce que libère un jugement libre²¹⁵ et que seul un jugement libre est propre à libérer, c'est la *forme* de la chose jugée²¹⁶. Voilà pourquoi il serait permis de douter, à partir de la réflexion d'Arendt, de la possibilité pour un jugement faisant fi de la publicité ou de la

²¹⁵ Un jugement qui serait le reflet d'une liberté pour le monde.

²¹⁶ Voir le premier chapitre, p. 27.

permanence de l'œuvre d'art que ce jugement ait un quelconque accès à la forme de l'œuvre d'art.

Mais encore, et en creux à nouveau, la non-prise en compte d'une de ces deux caractéristiques laisse à penser que le jugement esthétique ne saurait avoir une portée véritablement politique. Celui-ci ne saurait avoir une portée véritablement politique dans la mesure où il manquerait d'exprimer une des deux conditions essentielles propres à révéler le sens politique de l'œuvre d'art : la publicité et la permanence.

Quelque vingt-cinq ans avant la parution de *La crise de la culture*²¹⁷, une autre œuvre philosophique majeure, écrite par Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²¹⁸, traite en de tout autres termes de cette association de la publicité et de la permanence des œuvres d'art proposée par Arendt. Ce texte, dont la portée politique assignée à l'art est toutefois indiscutable²¹⁹, désolidarise pourtant les notions de permanence et de publicité – dont la rencontre constituait une condition du politique chez Arendt.

Parce qu'elle se présente comme politique, et qu'elle conçoit la diffusion des œuvres d'art par des moyens techniques précisément comme une opportunité politique, la thèse benjaminienne de l'indépendance des qualités de permanence et d'accessibilité des œuvres vaut d'être envisagée comme thèse adverse de la thèse arendtienne.

D'autant plus que *La crise de la culture* et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* prétendent analyser les conséquences esthético-politiques d'une même crise, d'un

même moment critique de l'histoire de l'art et de la culture européenne, qui débouche, selon Benjamin, sur la « liquidation de la valeur

²¹⁷ A vingt-six ans d'écart près.

²¹⁸ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017.

²¹⁹ Danielle LORIES, « Reproductibilité technique et crise de la culture : art et politique chez Benjamin et Arendt », *op. cit.*, p. 148 : Bien que « la conception du politique (...) est à l'évidence très différente dans l'un et l'autre cas ».

traditionnelle de l'héritage culturel » et, dans les termes d'Arendt, sur la « liquidation générale des valeurs » culturelles²²⁰.

Qui plus est, les deux associent cette crise « au phénomène de massification de la société »²²¹. Mais alors que chez Arendt, le symptôme de la crise se lit dans la consommation des œuvres d'art par l'*animal laborans*, il se lit, chez Benjamin, dans la « perte de l'aura » : « ce qui s'étiole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son aura »²²².

Pour comprendre l'horizon politique benjaminien de la réception de l'art – qui fait de la notion de publicité une notion essentielle au dévoilement du sens politique de l'art mais qui néglige la notion de permanence, il convient d'abord de préciser en quel sens ce qui est lu chez Arendt comme une « crise de la culture » trouve à se manifester chez lui dans une « perte de l'aura ». Après avoir précisé la signification de la « perte de l'aura » des œuvres d'art – qui recoupe, en un sens arendtien, une atteinte à la permanence des œuvres d'art, il sera plus directement question de l'interprétation de cette perte de l'aura comme une opportunité de garantir une publicité concrète des œuvres d'art.

L'aura d'une œuvre d'art tient en deux traits essentiels : « l'unicité » et l'inaccessibilité²²³. L'aura exige de l'œuvre qu'elle se présente comme une apparition « unique »²²⁴. En ce sens, l'aura exerce une fonction « cultuelle » : seule l'œuvre qui n'existe qu'en une seule instance – et dont il n'est pas de copie – peut faire l'objet d'un culte²²⁵. En ce sens aussi, l'aura fait de l'œuvre d'art un objet

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 22.

²²³ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 22 et Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 10.

²²⁴ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 25 et Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 10.

²²⁵ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 27-28 et Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 10.

« hétéronome » faisant signe vers la transcendance religieuse ou « para-religieu(se) »²²⁶.

De l'unicité de l'œuvre auratique découle son inaccessibilité. Car la sacralité prêtée à l'œuvre requiert de celle-ci qu'elle s'expose le moins possible, que sa vue soit réservée tout au plus aux initiés – à tel point que ce n'est pas sa visibilité qui importe mais bien plutôt son existence seule²²⁷.

Ainsi ce qui marque la perte de l'aura, n'est autre que la *reproduction* de l'œuvre d'art – et ce, dans des proportions gigantesques depuis l'introduction des moyens qu'offre la reproductibilité technique – et, partant, *l'exposition* de l'œuvre à un public²²⁸ toujours plus vaste. Si l'œuvre d'art a toujours été reproductible²²⁹, l'intensité avec laquelle la reproduction des œuvres a lieu depuis l'introduction de nouveaux moyens techniques a cependant provoqué, par un changement quantitatif dans la reproduction, un changement d'ordre qualitatif sur l'œuvre d'art en général – changement qui s'est notamment signalé par la perte de l'aura²³⁰. Avec la reproductibilité technique, la masse gagne une prétention réaliste à obtenir l'œuvre d'art – si non l'œuvre originale, à tout le moins une pâle copie de cette œuvre :

Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction²³¹.

Dans une perspective arendtienne, ce qui se perd en même temps que l'aura n'est autre que la permanence de l'œuvre ; puisque ce à quoi ont accès les masses, n'est pas l'œuvre elle-même dans son apparaitre mais sa possession matérielle en une forme dérivée, dans laquelle l'œuvre est « réduit(e) à l'état de pacotille pour la

²²⁶ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 29 et Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 10.

²²⁷ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 31-33 : Lorsque les œuvres sont envisagées sous l'angle de leur « valeur culturelle », « l'existence de ces images est plus importante que le fait qu'elles soient vues ».

²²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²²⁹ *Ibid.*, p. 14 : « En principe, l'œuvre a toujours été reproductible ».

²³⁰ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 35 et Bruno TACKELS, « L'art épuisé. La question de l'art ou l'art de la technique », in *Walter Benjamin*, Strasbourg, PUS, 1992, p. 57.

²³¹ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 26.

reproduction ou la mise en image »²³². Or cette chose, qui n'est plus l'œuvre d'art – et que la masse s'accapare – est de nature à mettre en péril le monde partagé en ce qu'elle est le fruit d'un pillage des objets les plus permanents de ce monde.

Tout à l'opposé, la conception du politique que nourrit Benjamin offre de penser en même temps et de manière non contradictoire, « fugacité »²³³ de l'œuvre et publicité au sens fort, c'est-à-dire au sens de l'appartenance à un monde partagé.

À travers la mise en danger de l'aura, ce que pense Benjamin, c'est tout d'abord une accessibilité de l'art concrète pour la masse, et partant, la plus grande publicité possible. Selon Benjamin, l'aura de l'œuvre, avant que les moyens de reproductibilité technique n'y portent atteinte, appelait à une réception de l'œuvre sur le mode de la contemplation – un mode de réception qui convenait au caractère cultuel de l'œuvre soutenu par l'aura²³⁴. Benjamin se montre critique de la « contemplation », qu'il considère « asociale », « bourgeoise » et « individualiste » : il s'agirait d'une posture qui ne conviendrait qu'à une classe sociale seulement, la classe des plus riches²³⁵. D'ailleurs, Arendt elle-même a conscience de la difficulté pratique d'étendre l'attitude de « liberté pour le monde » à des hommes dont le quotidien ne permet pas matériellement de s'échapper de la sphère du travail. La liberté, nous dit Arendt, est un « statut objectif dépendant avant tout de la richesse et de la santé »²³⁶. Pour cette raison, selon Benjamin, l'attitude du désintéressement ne peut constituer le mode de réceptivité de l'art par les foules : elle les exclut nécessairement. Mais au-delà de cette préoccupation d'accessibilité concrète à l'art par la masse, ce que Benjamin récuse plus profondément dans le mode contemplatif, c'est son manque d'ouverture sur le monde, sur le commun. À supposer que la contemplation devienne un mode de pensée et de réception accessible à la masse par une amélioration de ses conditions

²³² Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 266.

²³³ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 26.

²³⁴ *Ibid.*, p. 39.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 81-84. On y repère les traits d'une caricature du jugement kantien. Le prochain chapitre sera l'occasion, à partir d'une étude de la « mentalité élargie » du jugement esthétique kantien, d'apporter une contre-critique à la caractérisation de ce jugement en termes asociaux.

²³⁶ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 69.

matérielles de vie, la contemplation ne saurait de toute façon répondre à la vocation publique de l'art. Car, d'après son interprétation, le mouvement de l'attitude contemplative confine inévitablement l'individu « dans la sphère du privé »²³⁷ : la contemplation est nécessairement asociale, coupée de la pluralité, dans la mesure où la posture méditative qui lui sied est nécessairement solitaire²³⁸. La publicité concrète de l'art, selon Benjamin, aurait donc plus de chance d'être validée par un cadre hostile à l'aura de l'œuvre, dans la mesure où le rejet de cette aura marquerait également le rejet de la contemplation comme mode privilégié de réception de l'art. En outre, et toujours dans la progression de la publicité de l'art, le déclin de l'aura – et partant, de sa valeur culturelle, coïnciderait avec la rupture du temps où l'art n'était destiné qu'à être exposé à un public limité²³⁹. L'accélération de la reproduction technique des œuvres mettant en péril leur aura non seulement *permettrait* à un public plus large d'accéder aux œuvres d'art, mais elle *exigerait* encore qu'un public plus large y accède. Le cinéma en est l'exemple même :

la reproductibilité technique de l'œuvre cinématographique est immédiatement comprise dans sa technique de production. Celle-ci ne rend pas seulement possible le mode le plus direct de diffusion massive de l'œuvre cinématographique, elle y contraint très précisément (...) parce que la production d'un film est tellement onéreuse qu'un particulier qui pouvait par exemple s'offrir un tableau n'a pas les moyens de se payer le film²⁴⁰.

Avec la perte de l'aura, Benjamin s'autorise également à penser un art hors transcendance²⁴¹. Plus précisément, la reproductibilité technique de l'œuvre d'art ne signe pas seulement la perte de l'aura de l'œuvre d'art mais aussi la perte de « possibilité

²³⁷ Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, op. cit., p. 71.

²³⁸ Walter BENJAMIN, op. cit., p. 82 : « L'archétype théologique de cette méditation est la conscience d'être seul en présence de son dieu ».

²³⁹ *Ibid.*, pp. 35 et 70-71.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

²⁴¹ Bruno TACKELS, « L'art épuisé. La question de l'art ou l'art de la technique », op. cit., pp. 58-59.

de toute perte de l'aura »²⁴². Car l'introduction des moyens de reproductibilité technique dans le domaine de l'art ne concerne pas uniquement la multiplication d'exemplaires d'œuvres dont la création précède l'avènement de ces moyens techniques²⁴³. Cette introduction marque la création même : certaines œuvres sont produites à partir des moyens techniques de reproductibilité à titre de moyens techniques artistiques²⁴⁴. La photographie en est un exemple ; en photographie, « la production première est elle-même déjà reproduction »²⁴⁵ ; « il n'y a pas un original qui serait reproduit massivement : le produit de masse est la chose même »²⁴⁶. Dans ce type de productions, à plus forte raison que dans la répétition à l'identique d'œuvres plus anciennes, la perte de l'aura – qui est aussi perte de possibilité de toute perte de l'aura, exclut de principe toute transcendance, toute utilisation de l'œuvre à des fins culturelles, pour la simple et bonne raison que plus aucune œuvre unique et authentique digne d'un culte ne saurait exister. Dans ce type de productions :

L'origine, la réalité unique se trouve toujours déjà contaminée, envahie par le reproductible, d'emblée rendue seconde, plurielle et dérivée²⁴⁷.

Potentiellement, l'introduction des moyens de reproductibilité technique dans le champ de l'art préserve l'œuvre d'art d'une désignation vers un hors-monde, un au-delà visé par le religieux ; elle contribuerait au maintien des œuvres d'art comme choses du monde. Avec la réserve suivante toutefois : la technique n'est pas, chez Benjamin, « un pouvoir univoque »²⁴⁸. Certes la technique est susceptible d'engendrer une « libération » de l'aura, « mais comme celle-ci suppose une confrontation directe à l'aura, le retour du sacré ne cesse de menacer, à même le temps profane »²⁴⁹.

²⁴² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 61.

²⁴³ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ *Ibid.* : « la reproduction technique (...) acquit elle-même une place parmi les procédés artistiques ».

²⁴⁵ Bruno TACKELS, « L'art épuisé. La question de l'art ou l'art de la technique », *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁶ T. W. ADORNO cité par Jean-Louis DÉOTTE, « Sur la formule benjaminienne : peinture = copie + imagination », in *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, p. 233.

²⁴⁷ Bruno TACKELS, « L'art épuisé. La question de l'art ou l'art de la technique », *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁸ ID., *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁹ *Ibid.*

Avec la perte de l'aura encore, l'art s'émancipe de la tradition²⁵⁰. Certes la tradition peut être envisagée comme le mécanisme de préservation des œuvres et comme la garantie, donc, de la permanence²⁵¹. Mais l'aspect pervers et historique de la tradition veut que celle-ci n'ait lieu que de mains en mains *privilegiées*. La reproduction de l'œuvre « remplace l'autorité de sa présence unique par une existence de masse » ; elle rend disponible « l'actuali(té) » de l'œuvre, sa présence, son « *hic et nunc* », à d'autres qu'à des privilégiés – privilégiés de par leur position dans la hiérarchie religieuse ou de par leur position sociale²⁵². En déplaçant l'objet reproduit jusqu'au récepteur, elle met fin au monopole autoritaire de l'original²⁵³. Voilà pourquoi Rochlitz, commentant Benjamin, considère qu'il y a un « motif éthique (et politique) » « incitant à détruire l'aura » : celui « d'une contestation du privilège ou du caractère exclusif de l'aura » au nom d'un « accès égalitaire à l'art »²⁵⁴.

Mais en détruisant la tradition, tout en diffusant le droit à l'actualité de l'œuvre auprès des masses, la reproduction renonce dans une certaine mesure à la permanence – qui est apparue à la lecture d'Arendt comme une condition de l'activité politique.

En dépit de cette objection sévère, toujours est-il que Benjamin pense une accessibilité de l'art dont l'échelle semble dépasser en taille et en concrétude celle envisagée par Arendt. C'est du moins ce qui transparaît dans les progrès en termes de publicité et mis en évidence par Benjamin grâce à la perte de l'aura : l'accès de l'œuvre à un public plus large et sur un mode qui n'est plus le mode apparemment exclusif de la contemplation ; la rupture avec une subordination de l'art à la transcendance religieuse – qui privait les œuvres de jouer leur rôle d'objet public pour *ce monde*²⁵⁵ ;

²⁵⁰ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 21-22 : « La technique de reproduction (...) détache l'objet reproduit du cadre de la tradition ».

²⁵¹ C'est la conception de la tradition exposée par Arendt dans « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 262.

²⁵² Walter BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 21-22.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Rainer ROCHLITZ, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 178-182.

²⁵⁵ Cela dit, Arendt aussi précise que l'art ne fait signe, dans son essence, que vers *ce monde* et non vers un au-delà religieux. Cf. Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 267 : si l'œuvre d'art « transcende besoins et fonctions, jamais elle ne transcende le monde, même s'il est arrivé (qu'elle) ait

l'émancipation de la tradition qui réservait l'art à des privilégiés. Il reste à voir cependant si dans la destruction de l'œuvre, il y a bel et bien sauvegarde de cette œuvre – comme le laisse espérer la forme « dialectique » de son raisonnement²⁵⁶. Mais par-dessus tout, il reste à déterminer dans quelle mesure la publicité d'Arendt ne s'adresserait qu'à un petit nombre. Ce sera l'occasion de traiter de la caractéristique d'universalité du jugement esthétique kantien.

un contenu religieux ». L'apport de Benjamin serait peut-être de rendre *impossible* toute soumission à la transcendance dans l'art dans la mesure où la destruction de l'aura rend l'objet d'art systématiquement impropre au culte.

²⁵⁶ Bruno TACKELS, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, op. cit., p. 168.

PARTIE II :

L'universalité

CHAPITRE QUATRE :

La mentalité élargie

La première partie de ce mémoire discutait d'une des caractéristiques essentielles du jugement esthétique kantien, celle du désintéressement, afin d'en faire ressortir la portée politique. Le chapitre deux en a proposé une lecture arendtienne guidée par l'expression de « liberté pour le monde », et structurée par des notions à la portée politique désormais manifeste : celles de permanence et de publicité. Le chapitre trois, adoptant un point de vue benjaminien sur la question, a mis en cause cette alliance arendtienne – faisant interagir ensemble désintéressement, publicité et permanence – dans sa pertinence pour révéler le caractère politique du jugement. Ce dernier chapitre a été l'occasion d'emprunter une autre voie que celle du désintéressement kantien pour formuler un jugement sur l'œuvre d'art : celle de l'appropriation de l'art par les masses par le biais de la reproductibilité technique des œuvres et de la destruction de l'aura. Parce qu'il a fait la critique sommaire du mode de réception kantien²⁵⁷, qualifié notamment « d'asocial » et « d'individualiste », et qu'il a pu laisser entendre que la pensée de Benjamin offrait à la publicité de l'œuvre une plus grande amplitude que celle visée par Arendt dans ses textes, et ce, notamment dans son rejet de la tradition, le chapitre trois a pu instillé l'idée selon laquelle la conception arendtienne du jugement esthétique n'est pas tournée vers le grand nombre. Le présent chapitre entend élucider ce point plus avant en s'efforçant de préciser l'importance de l'ouverture à la pluralité dans le jugement esthétique arendtien, inspiré du jugement esthétique kantien. À cette fin, ce chapitre inaugure la discussion

²⁵⁷ Cette critique sera approfondie au chapitre cinq lorsqu'il sera question de la critique sociologique du jugement esthétique kantien émise par Bourdieu.

d'une seconde caractéristique essentielle du jugement esthétique kantien : celle de l'universalité. Insister sur l'universalité du jugement esthétique, c'est insister sur le fait, qu'en droit, le jugement esthétique et le plaisir esthétique s'adressent à l'humanité entière ; c'est dès lors aussi travailler à écarter l'idée selon laquelle le désintéressement kantien est de nature exclusive.

Le présent chapitre s'attache donc à définir l'importance que revêt l'universalité dans le jugement esthétique kantien à travers la lecture qu'en propose Arendt dans son *Juger* – un ouvrage qui, à partir de la *Critique de la faculté de juger*, fait l'archéologie de la philosophie politique kantienne non explicitée par Kant lui-même.

À l'analyse, l'universalité chez Arendt – autant que chez Kant – se présente comme une composante indispensable du jugement esthétique parce que c'est à partir d'elle que sont fixées les normes indicibles de ce jugement. L'universalité joue un rôle majeur tant en amont qu'en aval de la formation du jugement esthétique : elle est à la fois ce qui permet la *formulation* de ce jugement et ce qui en assure la *validité*.

Tout d'abord, l'universalité est ce qui préside à la formation du jugement esthétique : elle est ce à quoi recourt tout sujet afin d'énoncer son jugement ; elle répond à la question de savoir comment juger lorsque l'on n'a à sa disposition aucune loi sous laquelle subsumer l'objet particulier dont il s'agit de déterminer s'il suscite un plaisir esthétique ou non²⁵⁸. L'universalité appelle à former un jugement esthétique en se mettant « à la place de tout autre » sujet qui jugerait de l'objet dont on juge²⁵⁹. Dans les termes de Kant tels qu'Arendt les reprend, cette universalité appelle à faire preuve d'une « mentalité élargie »²⁶⁰ ; à juger à partir de son pouvoir de représentation dans ce qu'il a de moins idiosyncrasique, dans

²⁵⁸ Cette question d'inspiration kantienne et la réponse qu'Arendt lui donne ont une portée résolument mêlée : elles se situent à la croisée de l'esthétique et de la politique en ce qu'elles énoncent toutes les deux un travail d'articulation entre le particulier et l'universel – travail qui ne peut s'appuyer sur aucune loi déterminée mais qui doit trouver son principe dans la prise en compte du point de vue de la communauté politique. Voir : Martin PLOT, *The Aesthetico-Political. The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 73.

²⁵⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 278-281 ; Ak. V, 293-296.

²⁶⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 280 ; Ak. V, 295 et Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 281.

l'aspect le plus « commun » qu'il ait avec les autres sujets : l'universalité requiert du sujet qu'il s'en réfère au « sens commun »²⁶¹.

Pour y parvenir, il s'agit pour le sujet de se soustraire, dans son jugement, à tout ce qui le particularise : il s'agit de « faire (...) abstraction des limitations qui s'attachent de façon contingente à (son) appréciation »²⁶².

Comme l'explique Arendt, c'est le travail qu'effectue l'imagination qui conduit le sujet à un élargissement de la pensée. Puisque l'imagination est « une aptitude à rendre présent ce qui est absent », elle est une aptitude à mettre à « distance » les objets des sens, à occulter leur existence de manière à ne plus « être affecté par l'immédiateté de (leur) présence » et à ne considérer plus que leur représentation²⁶³. Une fois l'existence neutralisée par l'effet de mise à distance produit par l'imagination, plus aucun intérêt personnel ne saurait intervenir dans la considération de l'objet ou de sa représentation²⁶⁴.

En résumé donc, recourir au « sens commun », c'est, en termes kantien, recourir au

pouvoir de juger qui, dans sa réflexion, tient compte en pensée (a priori) du mode de représentation de tout autre, pour en quelque sorte comparer son jugement à la raison humaine tout entière et se défaire ainsi de l'illusion qui, procédant de conditions subjectives particulières aisément susceptibles d'être tenues pour objectives, exercerait une influence néfaste sur le jugement²⁶⁵.

Selon Arendt – et d'après la conception kantienne du jugement qu'elle reprend à son compte, le sujet serait incapable de formuler un jugement esthétique pur sans le recours à ce sens

²⁶¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 278-281; Ak. V, 293-296. Le « sens commun » est plus volontiers désigné sous l'expression « *sensus communis* » de manière à éviter toute confusion avec l'entendement vulgaire et que l'on désigne habituellement comme « sens commun », Cf. p. 278 ; Ak. V, 293.

²⁶² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 279 ; Ak. V, 294 et Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 73.

²⁶³ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 102, 104 et 105.

²⁶⁴ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 182 ; Ak. V, 204.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 278-279 ; Ak. V, 293.

commun. Autrement dit, aucun jugement esthétique pur n'est possible sans la prise en compte d'un « point de vue universel »²⁶⁶ ; l'exercice de la faculté de juger dépend de la prise en compte d'un tel point de vue.

Il faut bien saisir la portée d'une telle affirmation : il ne s'agit pas uniquement de dire que les jugements formés par le sujet doivent être partageables ; il s'agit de dire que la partageabilité de ces jugements est la condition même de leur formation²⁶⁷. Pour cette raison, l'on peut considérer que la faculté de juger ne se contente pas d'avoir une *incidence* politique – de concerner la pluralité des hommes au travers de jugements déjà formés et qu'il ne resterait plus qu'à partager ; bien plutôt, la faculté de juger esthétique est *d'emblée* politique en ce qu'elle se réfère à la pluralité des hommes dès qu'il est question de son usage.

En outre, en plus de coïncider avec sa condition d'énonciation, l'universalité fournit également le *critère de validité* du jugement esthétique. Cette manière d'envisager l'universalité est propre à Arendt : alors que Kant envisageait les conditions de possibilité du jugement esthétique pur, Arendt s'intéresse aussi à la manière d'apprécier un jugement déjà formé. Et elle s'y intéresse dans un horizon politique. Selon Arendt, l'universalité atteste de la pureté du jugement : plus ce jugement aura fait abstraction des bornes individuelles, « mieux il pourra être communiqué » – c'est-à-dire universellement partagé, et plus ce partage universel constituera le signe sûr de son désintéressement²⁶⁸. La pureté du jugement esthétique formé – son désintéressement – peut donc être évaluée à l'aune de sa partageabilité. Voilà une raison d'admettre qu'on ne peut pas désolidariser les caractéristiques du désintéressement et de l'universalité – une raison de considérer qu'aucune de ces deux caractéristiques ne peut être envisagée comme moins essentielle que l'autre. Le premier chapitre a déjà rappelé la déduction de la caractéristique de l'universalité à partir de celle du désintéressement²⁶⁹. Le présent chapitre propose d'identifier

²⁶⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 280 ; Ak. V, 295 et Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 50 et 67-69.

²⁶⁷ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 69.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

²⁶⁹ Voir p. 17.

la réciproque de cette déduction : il propose, à partir des réflexions arendtiennes sur le jugement kantien, d'appréhender l'universalité comme un outil de vérification du désintéressement du jugement esthétique formulé.

Si, pour Arendt, l'universalité constitue la norme de référence pour statuer sur le désintéressement du jugement esthétique, il faut reconnaître que le détachement de l'intérêt subjectif dans le jugement esthétique – la quasi « objecti[vité] »²⁷⁰ de ce jugement – n'est pas atteint par une voie faisant fi de toute subjectivité mais plutôt par le biais d'une subjectivité plurielle : par le croisement des jugements potentiels de la plus grande pluralité de subjectivités possible²⁷¹. Au lieu d'être le fruit d'une instance de surplomb par rapport à la vision objective, « l'objectivité » du jugement est tributaire de « l'intersubjectivité »²⁷² :

On accède à l'impartialité en prenant en compte le point de vue des autres ; l'impartialité ne résulte pas d'une position supérieure qui, parce qu'elle se situe complètement hors de la mêlée, trancherait la querelle²⁷³.

Ceci ne vaut d'ailleurs pas uniquement pour le jugement esthétique : cela vaut, plus largement, pour tout jugement relatif aux choses du monde partagé, tout jugement à incidence politique²⁷⁴.

Parce qu'elle est exprimée en termes d'intersubjectivité, c'est ici que l'analyse arendtienne de l'universalité esthétique se distancie de celle de Kant : au lieu de mettre l'accent sur le niveau purement transcendantal de cette universalité, Arendt majore son niveau empirique. En effet, avec Arendt, l'universalité esthétique – dans une mesure qu'il s'agira de préciser avec nuances – fait moins référence au mode de représentation du sujet transcendantal qu'aux jugements des sujets réels en ce que ces jugements ont de plus commun entre eux. Plutôt que de renvoyer directement à la

²⁷⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 219 ; Ak. V, 239.

²⁷¹ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 71.

²⁷² *Ibid.*, p. 105 : « En d'autres termes, l'élément non subjectif des sens non objectifs est l'intersubjectivité ».

²⁷³ *Ibid.*, p. 71.

²⁷⁴ Cf. ID., *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 90 : « c'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité ».

communauté idéale représentée par le sujet transcendantal, l'universalité arendtienne se rapporte d'abord à la communauté réelle, à la communauté vécue²⁷⁵ :

cette pensée élargie, qui en tant que jugement, sait transcender ses propres limites individuelles, ne peut (...) fonctionner dans l'isolement strict ni dans la solitude ; elle nécessite la *présence* des autres²⁷⁶.

Ou encore : « on ne peut acquérir (l'art de la pensée critique) sans la publicité, sans l'épreuve qui résulte du *contact* avec le penser des autres »²⁷⁷.

Voilà pourquoi on ne peut pas faire le reproche à Arendt de ne pas penser une universalité qui soit concrète : la mentalité élargie à laquelle l'universalité invite nécessite la « présence » des autres sujets qui jugent, elle suppose d'être en « contact » avec leur jugement²⁷⁸. Cette concrétude encore fait que l'universalité transcendantale dont il est question chez Kant se trouve davantage une « généralité » chez Arendt : l'auteure remplace le terme d'universalité par celui de généralité, terme qui désigne la majorité effective des sujets pour peu qu'ils jugent²⁷⁹.

Le raisonnement arendtien est le suivant : puisque personne n'a accès, dans le monde empirique, au pur jugement du sujet transcendantal mais uniquement à une multiplicité de jugements personnels, et puisque la mise en présence des autres a lieu avec des sujets réels et non idéels, il semble que la seule manière d'atteindre le jugement le plus large et le plus partageable qui soit dans ce monde est d'effectuer un recoupement entre les divers jugements personnels des sujets réels afin d'extraire, à la croisée de tous ces jugements, ce qu'il y a de commun entre eux : la

²⁷⁵ Kimberley CURTIS, *Our sense of the real. Aesthetic Experience and Arendtian Politics*, New York, Cornell University Press, 1999, p. 117 : « when we judge, the *criterion* by which we choose whether our initial feeling pleases or displeases us is the communicability we make possible through enlarging our mentality. And *this* occurs in community ».

²⁷⁶ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 282. Mes italiques.

²⁷⁷ ID., *Juger*, *op. cit.*, p. 71. Mes italiques.

²⁷⁸ ID., « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 282 et Hannah ARENDT, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, *op. cit.*, p. 71.

²⁷⁹ ID., « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 282.

généralité (...) est (...) étroitement liée (...) aux conditions particulières afférentes aux points de vue que l'on doit examiner afin de parvenir à son propre « point de vue général »²⁸⁰.

Avec Arendt donc, il ne s'agit pas de rejoindre la partageabilité de principe du jugement esthétique sur le plan transcendantal – en faisant l'effort pratiquement irréalisable de tenir compte « du mode de représentation de tout autre »²⁸¹ ; il s'agit, de manière plus faisable, de s'approcher du jugement esthétique le plus général, en se rapportant aux jugements de membres de la communauté politique existant.

Mais ce n'est pas à dire que chez Kant, l'universalité du jugement esthétique ne concerne que le sujet transcendantal alors que chez Arendt, l'universalité du jugement tient du croisement de subjectivités réelles.

Évidemment, avec Arendt, la beauté apparaît liée à un « public particulier », à un certain « monde culturel et en tant que tel, sujet au changement »²⁸². Avec elle, encore, « les normes par lesquelles on juge du beau » paraissent « contingentes et contextuelles »²⁸³ : car la beauté désignée par la généralité se présentera inévitablement comme le *choix* d'une communauté politique particulière plutôt que comme le résultat neutre du fonctionnement des facultés représentatives. Mais la visée arendtienne de l'universalité demeure fondamentalement fidèle à l'esprit kantien qui poursuit un accord esthétique qui s'élève à une communauté qui engloberait l'humanité tout entière : sa visée, à elle aussi, est cosmopolitique²⁸⁴. Seulement, la question d'Arendt qui consiste à se demander comment *réaliser* cette universalité doit faire face à une certaine *réalité* : les sujets empiriques qui nous entourent ne se mettent que difficilement et qu'approximativement à la place de tout autre pour juger. Voilà pourquoi l'intersubjectivité et la généralité, plutôt que de représenter une fin en soi, représentent davantage une béquille pour approcher la véritable universalité.

²⁸⁰ ID., *Juger*, op. cit., p. 73.

²⁸¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 278 ; Ak. V, 293.

²⁸² Kimberley CURTIS, op. cit., p. 98. Traduction libre.

²⁸³ *Ibid.* Traduction libre.

²⁸⁴ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 116.

Inversement, la distance de Kant à Arendt est moins grande que ce que l'on a pu laisser entendre : la *Critique de la faculté de juger* n'est pas sans portée pour le sujet empirique ; elle s'inscrit dans le prolongement de considérations le concernant. D'ailleurs Kant y parle volontiers « des hommes au pluriel, tels qu'ils sont vraiment et tels qu'ils vivent en société »²⁸⁵.

La visée politique générale de la philosophie kantienne est le progrès de l'humanité²⁸⁶. Certes, comme le rappelle Arendt, Kant « n'a jamais écrit une philosophie politique »²⁸⁷. Mais il « a substitué à une philosophie politique une philosophie de l'histoire » de nature à nous renseigner sur sa pensée politique²⁸⁸. Or selon lui, le « processus [de l'histoire] est le progrès, et le résultat de ce processus est parfois appelé culture »²⁸⁹. Ce progrès concerne avant tout la sociabilité humaine : dans, ses *Conjectures sur le commencement de l'histoire humaine*, « Kant indique qu'il s'agit d'accomplir la fin essentielle de la destinée humaine, à savoir la sociabilité [*Geselligkeit*] »²⁹⁰. Et cette poursuite de la sociabilité humaine, si elle constitue un objectif général de la philosophie kantienne, n'est pas étrangère aux considérations de Kant pour le goût, lequel est pensé précisément comme un marchepied vers cet objectif²⁹¹. Pour ces raisons, même si le « sens commun » relève certainement du registre kantien critique, on doit penser qu'il n'est pas uniquement pour Kant un principe constitutif du sujet transcendantal connaissant mais un but que le sujet moral et empirique doit chercher à atteindre²⁹².

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 21 et pp. 23-24. Voir notamment Emmanuel KANT, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, trad. de Luc Ferry, Paris, Gallimard, 2009 ; Emmanuel KANT, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. de Michel Foucault, Paris, Vrin, 1994 ; Emmanuel KANT, *Conjectures sur le commencement de l'histoire humaine*, trad. de Laurence Hansen-Love, Paris, Hatier, 2008 et Emmanuel KANT, *Projet de paix perpétuelle. Esquisse philosophique*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1999.

²⁸⁷ Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁹ Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 24 et Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 83.

²⁹⁰ Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 24.

²⁹¹ Danielle LORIES, « De l'insociable sociabilité au *sensus communis* », in Kant. *L'année 1784. Droit et philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 2017, pp. 323-331.

²⁹² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, pp. 217-220 et 276-283 ; Ak. V, 237-240 et 291-298.

Il faut s'efforcer de préciser cette distance que prendrait Arendt vis-à-vis de la pensée kantienne et qui jette un pont entre des considérations transcendantales et des considérations empiriques. Chez Arendt, si le jugement esthétique s'exerce bien « en présence », il n'est toutefois pas pour autant le fruit d'une discussion *argumentée* entre les membres de la communauté politique et lors de laquelle interviendraient des concepts. La lecture arendtienne du jugement esthétique reste donc fidèle aussi à l'adage kantien selon lequel on peut « discuter » du beau sans que l'on puisse en « disputer » ; d'après cette interprétation, l'on peut bien prétendre à l'assentiment nécessaire d'autrui sans que cet assentiment repose sur des concepts « déterminables »²⁹³. Avec Arendt, le jugement de goût demeure immédiat²⁹⁴ : sa validité universelle n'est pas médiée par une preuve conceptuelle. Voilà pourquoi, entre autres, la prise en compte du point de vue d'autrui, pour Arendt, comme pour Kant, a lieu par le biais de l'imagination, et non par celui d'un échange verbal qui serait mené par plusieurs sujets empiriques à propos de conceptions du beau. Le jugement esthétique émane d'une mentalité élargie à laquelle l'esprit *individuel* s'élève. « Penser avec une mentalité élargie veut dire qu'on exerce son imagination à aller en visite »²⁹⁵.

Ce qui précède a permis de clarifier l'importance que revêt l'universalité pour le jugement esthétique arendtien. L'universalité y joue un rôle majeur dans la mesure où elle oriente et valide le jugement esthétique : car s'il ne prend pas en considération la pluralité, aucun jugement esthétique ne saurait se former ni valoir comme un authentique jugement esthétique. Le caractère concret de l'universalité arendtienne s'est manifesté à travers l'accent que la philosophe a porté sur la prise en compte des sujets empiriques existant et présents à celui qui juge. Mais cette attention portée à la communauté empirique a néanmoins été nuancée. Demeurant dans le sillage de Kant, l'universalité arendtienne concrète, plus générale qu'universelle, a été présentée comme en recherche d'un accord qui dépasse le simple accord communautaire de l'*hic et nunc* puisque la

²⁹³ *Ibid.*, p. 327 ; Ak. V, 339.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 186 et 194 ; Ak. V, 208 et 215-216.

²⁹⁵ Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 72.

communauté, dans son recours au *sensus communis*, poursuit toujours l'objectif plus vaste de réunir autour d'elle une communauté cosmopolitique ne connaissant pas de frontières – aussi bien géographiques que temporelles. Ainsi, d'après Arendt,

on juge [certes] toujours en tant que membre d'une communauté, guidé par un sens de la communauté, un *sensus communis*. Mais, en dernier ressort, on est membre d'une communauté mondiale par le simple fait que l'on est homme : telle est « l'existence cosmopolitique »²⁹⁶.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 116

CHAPITRE CINQ : La critique sociologique de l'exclusion

À la lumière du chapitre quatre, l'universalité s'est révélée une composante non moins essentielle du jugement esthétique que le désintéressement puisque celle-là constitue, autant que celui-ci, une condition d'énonciation du jugement esthétique, mais aussi, un critère de vérification de la validité de ce jugement. Loin d'être accessoire, la visée d'universalité est apparue comme fondamentalement constitutive du jugement esthétique. À partir de la critique que fait Bourdieu du jugement esthétique, le présent chapitre s'attache à considérer cette fois les possibles limites d'une universalité dont l'horizon se présente comme cosmopolitique – autant chez Kant que chez Arendt. Il laisse au chapitre suivant, le chapitre six, le soin de formuler une réponse à cette critique.

Sous l'éclairage arendtien, l'universalité esthétique s'est présentée sous un aspect concret : elle a fait l'objet d'une réflexion à l'accent plus empirique que transcendantal. La portée empirique de cette universalité s'est notamment manifestée au travers de la traduction, chez Arendt, du terme kantien « universel » par celui de « général » et dont le choix peut être expliqué comme suit : « une raison déterminante de ce changement est indiquée dans l'article intitulé 'La crise de la culture' (...) lorsque Arendt écrit que »²⁹⁷

le jugement est doué d'une certaine validité spécifique, mais (qu')il n'est jamais universellement valide. Ses droits à la validité ont toujours pour limites ces autres à la place desquels la personne qui juge s'est mise pour faire ces considérations. Le jugement dit Kant, est valide « pour toute personne singulière qui juge », mais l'accent de la phrase est sur le « qui juge » : il n'est pas valide pour ceux qui ne jugent pas²⁹⁸.

Mais alors, si le terme « général » – terme qui se substitue au terme « universel » – se rattache en effet plus aisément à l'ordre

²⁹⁷ Voir la note 177 de l'éditeur in Hannah ARENDT, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, op. cit., p. 110.

²⁹⁸ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 282.

empirique qu'à l'ordre transcendantal, et si ce terme suggère bien l'idée d'une majorité effective au lieu de l'idéal empiriquement hors d'atteinte que peut véhiculer la notion d'universalité, il n'en demeure pas moins à l'origine d'un soupçon légitime quant au caractère exclusif et restreignant de la catégorie des sujets qu'il concerne : « général », chez Arendt, signifie une limitation de la portée de l'universalité à ceux « qui jugent ».

Bien que l'attention portée au texte d'Arendt ait démontré le rôle fondamental de l'universalité au sein du jugement esthétique pur, la transposition que la philosophe fait de l'universel au général incite à considérer une nouvelle fois la possibilité d'un désintéressement esthétique dissocié d'une visée véritablement universelle²⁹⁹ : car si la validité du jugement esthétique n'atteint que ceux qui jugent, il reste à se demander ce qu'il en est de « ceux qui ne jugent pas »³⁰⁰ – des sujets, par exemple, qui *ne savent pas* faire preuve de désintéressement.

En insistant sur la limitation de la portée universelle du jugement à « ceux qui jugent », c'est comme si Arendt donnait la priorité au désintéressement du jugement esthétique sur sa validité pour tous les sujets ; c'est comme si, en définitive, il importait plus que les œuvres d'art soient préservées de l'attitude dévorante d'un public incapable de désintéressement qu'elles ne soient accessibles à ce même public : c'est comme si l'on pouvait se contenter qu'une partie de la population seulement – les sujets aptes à formuler un jugement de manière désintéressée – puisse se référer aux objets les plus « mondains »³⁰¹ du monde. La critique que l'on pourrait dès lors adresser à Arendt s'attacherait à démontrer que l'universalité esthétique, sous couvert d'une inclusion de tout sujet jugeant, exclut en réalité – dans le monde empirique – tous les sujets qui ne jugent pas d'après les normes fixées par le jugement de référence parce qu'ils n'en ont pas les moyens pratiques.

Parce qu'elle a été transposée, dans une certaine mesure, de l'ordre du transcendantal vers celui de l'empirique, la version de

²⁹⁹ Cette possibilité a été envisagée une première fois lors de la critique benjaminienne du jugement esthétique kantien, au chapitre trois. Pour rappel, le jugement kantien était qualifié par Benjamin d'« asocial[] », « bourgeois[] » et « individualiste » in Walter BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 81-84.

³⁰⁰ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 282.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 268.

l'universalité esthétique que livre Arendt s'offre d'autant plus à la critique sociologique que ne l'autoriserait une universalité à l'accent davantage transcendantal. Plus aisément que l'universalité transcendantale, la version plus empirique de l'universalité esthétique est susceptible de tomber sous le couperet de la critique sociologique : car pour l'universalité empirique, au contraire de l'universalité transcendantale, plus aucune séparation « magique entre le transcendantal et l'empirique »³⁰² ne saurait la soustraire à « la légitimité du geste réflexif qui focaliserait les assises sociales du jugement de goût »³⁰³. Dans l'ordre de l'empirique, les conditions sociales des sujets – normalement gommées dans une perspective strictement transcendantale – refont surface.

La critique sociologique de l'exclusion – dissimulée par le souci d'universalité dans le jugement esthétique mais qu'impliquerait néanmoins le désintéressement – peut être formulée dans les termes de Bourdieu, et plus particulièrement, ceux de son ouvrage intitulé *La distinction. Critique sociale du jugement*. Bien que cette critique s'adresse à l'origine au jugement esthétique dans sa version proprement kantienne – c'est-à-dire plus explicitement transcendantale, elle vaut aussi, pour la raison exposée dans le paragraphe précédent, et à plus forte raison encore pour le jugement esthétique théorisé par Arendt. Ainsi procède ladite critique.

L'universalisme esthétique, dont Kant a donné l'expression la plus pure dans une interrogation sur les conditions de possibilité du jugement de goût passe sous silence les conditions sociales de ce jugement³⁰⁴.

Cet universalisme occulte le fait suivant :

le jeu désintéressé de la sensibilité et l'exercice pur de la faculté de sentir, dont parlait Kant, supposent des conditions historiques et sociales de possibilité tout à fait particulières, le plaisir esthétique, ce plaisir pur « qui doit pouvoir être éprouvé par tout homme », étant le privilège de ceux qui

³⁰² Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 571.

³⁰³ Koenraad GELDOF, « Autorité, lecture et réflexivité : Pierre Bourdieu et le jugement esthétique de Kant », in *Littérature*, 1995, n°98, p. 105.

³⁰⁴ Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 88.

ont accès à la condition économique et sociale dans laquelle la disposition 'pure' et 'désintéressée' peut se constituer durablement³⁰⁵.

D'après Bourdieu donc, il faudrait comprendre que le jugement de goût kantien – loin d'être le reflet d'une subjectivité idéale en procédant uniquement des facultés transcendantes de représentation dont tout homme dispose en tant qu'il est homme – « trouve son principe réel dans un ensemble de principes éthiques qui sont l'universalisation des dispositions associées à une condition particulière »³⁰⁶. Autrement dit, la mise en lumière par Kant de l'universalité du jugement esthétique tiendrait, non pas à une analyse du mode de représentation du sujet transcendantal faisant abstraction des idiosyncrasies des hommes, mais à une projection à l'échelle de l'humanité d'une situation économique-sociale particulière et dont le fonctionnement en matière de jugement esthétique serait érigé en norme universelle. Bien qu'il soit dépeint sous des traits universels, le jugement de goût kantien, selon Bourdieu, ne correspond en vérité qu'à « un jugement de classe »³⁰⁷ – un jugement formulé par une classe qui a les moyens économique-sociaux de juger de manière « désintéressée »³⁰⁸.

Suivant Bourdieu encore, puisque le jugement esthétique kantien est la marque d'une classe particulière, il faudrait croire que la formulation de ce jugement finit par servir de signe distinctif à cette classe. Seule, de par sa condition, à pouvoir énoncer un tel jugement, la classe des privilégiés reconnaîtrait ses membres dans la formulation du jugement esthétique désintéressé. Voilà pourquoi, en résumé, Bourdieu parle de distinction : « le goût confirme la distinction sociale véritable »³⁰⁹. En démontrant son aptitude à produire un jugement esthétique désintéressé, un sujet signifie son être-étranger à la classe populaire, celle qui ne saisit les œuvres d'art

³⁰⁵ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 432.

³⁰⁶ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p. 577.

³⁰⁷ Koenraad GELDOF, *op. cit.*, p. 106.

³⁰⁸ Certaines considérations de Benjamin sur l'asocialité du recueillement devant l'œuvre auratique vont dans un sens similaire à la critique de Bourdieu. Cf. chapitre trois.

³⁰⁹ Erec R. KOCH, « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », in *Dix-septième siècle*, n°258, 2013/1, p. 47.

que sur le mode de la « jouissance » « corporelle »³¹⁰ – et dont le plaisir ne se rapporte pas au jugement esthétique selon Kant mais bien plutôt à l'agréable³¹¹. Le désintéressement donc, au lieu d'être source d'universalité, permettrait d'établir une distinction entre deux catégories sociales, reconnaissable chacune à leur sorte de goût :

le goût de nécessité, celui des gens du peuple qui préfèrent tout naturellement les nourritures qui « collent au corps », font de la photographie pour les albums de famille et ignorent « la grande musique » ; et le goût distingué, celui des gens qui ont les moyens de convertir leur capital financier en capital culturel et de porter sur les œuvres de l'art un regard esthétique qui assure d'abord leur différence³¹².

Mais chercher à assurer sa différence par le biais d'une certaine attitude que l'on entretient avec les œuvres d'art, se faire reconnaître comme appartenant à une classe sociale considérée comme élevée de par l'exhibition d'une certaine culture, cela relève du « philistinisme »³¹³ et suppose que le plaisir que l'on prend à l'art n'est, pas plus que le plaisir d'agrément, le plaisir désintéressé auquel Kant se réfère dans le jugement esthétique, mais un plaisir lié à un jugement d'utilité³¹⁴. Ainsi, celui qui cherche à se distinguer socialement en formulant un jugement esthétique désintéressé manque de considérer les œuvres de l'art avec désintéressement : il les soumet dans son jugement à l'intérêt qu'il peut en tirer – une distinction sociale³¹⁵. Certes celui-là pourra prétendre au

³¹⁰ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, op. cit., pp. 571-572 : « la théorie du goût pur trouve son fondement, comme en témoigne l'opposition qu'elle fait entre l'agréable (qui « ne cultive pas » et n'est qu'une jouissance) et la culture (...), dans l'empirie d'un rapport social : l'antithèse entre la culture et le plaisir corporel (ou si l'on veut, la nature) s'enracine dans l'opposition entre la bourgeoisie cultivée et le peuple, lieu fantasmatique de la nature inculte, de la barbarie livrée à la pure jouissance ».

³¹¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 187-189 ; Ak. V, 208-210.

³¹² Jacques RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, 2007, pp. VI-VII. Commentant Bourdieu.

³¹³ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., pp. 258-259. Si le philistinisme à l'origine, et tel que le définit Brentano, « désigne » d'abord « un état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immédiate et de 'valeurs matérielles', et n'a donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles que ceux relevant de la nature et de l'art », la version cultivée du philistinisme envisage la culture comme un marchepied dans la « lutte pour une position sociale ».

³¹⁴ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 185-187 ; Ak. V, 207-208.

³¹⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 260 : « l'ennui avec le philistin cultivé n'est pas qu'il lisait les classiques, mais qu'il le faisait poussé par le motif second de perfection personnelle,

désintéressement et dissimuler son intérêt particulier sous des dehors universels mais sa mauvaise foi ne saurait modifier la nature de son jugement – qui ne saurait coïncider avec celle théorisée par Kant dans le jugement esthétique. On pourrait donc difficilement argumenter que c'est ce comportement-là que Kant a pris pour modèle lorsqu'il a cherché à définir le jugement esthétique désintéressé. Le jugement du « philistin cultivé »³¹⁶ – en ce qu'il cherche à s'éduquer et se distinguer au travers de son rapport aux œuvres d'art – se trouve aussi éloigné du jugement esthétique que l'est le jugement d'agrément. Car nourrir, vis-à-vis de l'œuvre, un intérêt plus élevé que celui de la jouissance corporelle ne rend pas le jugement plus pur et plus esthétique pour autant. La supposée noblesse de l'intérêt ne fait pas progresser le jugement dans le sens du désintéressement :

ce peut être aussi utile, aussi légitime de regarder un tableau en vue de parfaire sa connaissance d'une période donnée, qu'il est utile ou légitime d'utiliser une peinture pour boucher un trou dans un mur. Dans les deux cas, on utilise l'objet d'art à des fins secondes³¹⁷.

Autant que les considérations d'agrément, les considérations relevant du philistinisme culturel relèvent d'une tout autre nature que celles qui motivent le jugement esthétique et qui, elles, transcendent toute considération d'intérêt.

Si, en revanche, le désir de se distinguer socialement n'est pas à l'origine du jugement esthétique, et qu'il s'agit plutôt de l'inverse, au sens où la distinction sociale est ce qui accompagne accidentellement un jugement désintéressé – que pratiquement parlant, seule une classe privilégiée peut énoncer, la critique de Bourdieu vaut toujours comme une erreur de projection, sur la totalité de l'humanité, d'une aptitude n'appartenant qu'à une classe sociale particulière.

sans être conscient le moins du monde que Shakespeare ou Platon pourraient avoir à lui dire des choses d'une autre importance que comment s'éduquer lui-même ».

³¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

La « naïveté » de Kant serait d'avoir négligé le fait que la formulation du jugement esthétique pur ne va pas sans conditions matérielles concrètes, qu'elle requiert une certaine aisance économico-sociale, et qu'elle produit donc inévitablement sur les classes populaires une « violence symbolique », en les excluant du partage d'un plaisir supposé universel :

les mirages de la liberté esthétique (...) excluent les dominés en leur proposant un ethos auquel ils ne peuvent s'adapter et en culpabilisant comme incapacité personnelle cette inadaptation structurelle³¹⁸.

Cette « violence symbolique » est d'autant plus stigmatisante qu'elle fait passer – en prenant appui sur Kant – la formulation d'un jugement esthétique valable pour une aptitude humaine universelle.

Toutefois, en admettant qu'il y ait *empiriquement* violence symbolique à l'égard des classes populaires – dans la mesure où seules certaines personnes privilégiées connaissant certaines conditions matérielles peuvent se targuer de formuler un jugement esthétique désintéressé, il reste à déterminer si cette violence symbolique trouve véritablement une assise *théorique* dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant – ou dans la relecture qu'Arendt fait de cette Critique. Oui, répondrait Bourdieu : car il s'agit de partir de présupposés particuliers que l'on généralise à l'humanité entière quitte à présenter la majorité des sujets empiriques comme une exception à cette humanité si celle-là s'avère incapable de désintéressement.

Mais à vrai dire, ni la théorie kantienne du jugement esthétique, ni l'interprétation qu'en livre Arendt ne procèdent de la manière dont Bourdieu le dit : Arendt et Kant fixent pour norme, sur le plan théorique, le jugement le moins idiosyncrasique possible ; et il s'avère par ailleurs, en pratique, comme certains sociologues en font l'observation, que ce jugement est le plus souvent formulé par des gens dont la position économico-sociale est élevée. Ce que ne font ni Kant ni Arendt, c'est observer quel type de jugement est

³¹⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, *op. cit.*, p. VII. Commentant Bourdieu.

produit par une certaine condition économique-sociale particulière et ensuite instituer en norme universelle ce jugement en question.

C'est une chose de fixer le désintéressement comme exigence théorique et de reconnaître par ailleurs que cette exigence théorique est en pratique plus facilement réalisable lorsqu'on se trouve dans une situation d'aisance économique-sociale. C'en est une autre de signifier, à un niveau théorique, que seules certaines conditions économique-sociales permettent de formuler un jugement institué en norme.

Pour résumer, la critique qu'adresse Bourdieu au jugement esthétique kantien – et à sa suite, arendtien – lui reproche de ne prendre en compte qu'une certaine frange de la population seulement alors que ce jugement prétend pourtant valoir pour tous. Même lorsqu'elle est envisagée sous son angle le plus pertinent, cette critique semble manquer son but : démontrer que la théorie kantienne du jugement esthétique offre un quelconque appui *théorique* à une exclusion sociale du jugement esthétique. Il y a certes une violence symbolique qui peut découler d'une distinction sociale qui se ferait entre « gens de goût » et « gens à qui le goût manquerait » ; mais cette violence découlerait de conditions sociales dont on ne peut rendre ni Kant ni Arendt responsables. Leur théorie, loin de s'attacher à donner aux hommes la possibilité de se distinguer socialement, s'attèle à identifier les conditions dans lesquelles ils pourront transcender précisément les différences qui tiennent à leur situation particulière et contingente.

CHAPITRE SIX : L'égalité contre l'inégalité

À y bien regarder, la violence symbolique trouve davantage d'assises théoriques dans la théorie de Bourdieu qui entend la dénoncer que dans celle de Kant et d'Arendt qui la passeraient sous silence. Car ce que la théorie de Bourdieu finit par faire, c'est « transform(er) en nécessité (...) une infériorité »³¹⁹ : « l'explication de la différence socioculturelle a tendu à la transformer en destin »³²⁰. En tentant de percer à jour « les ruses de la domination »³²¹, la sociologie de Bourdieu finit par rendre ces ruses plus imparables encore. Sa critique, ce faisant, devient une « pensée du deuil »³²² plus que de la subversion dès lors qu'elle conduit à accepter, en les proclamant à titre de fait, les inégalités qu'elle dénonce, et par renforcer, en les acceptant, ces différences faites entre les individus humains. Paradoxalement, la critique de Bourdieu contribue à la consolidation d'un ordre qu'elle incrimine et que l'on pourrait appeler, avec Rancière, le « partage policier du sensible »³²³.

Le « partage policier du sensible » est à comprendre comme une organisation « arbitraire »³²⁴ du divers sensible qui revêt l'apparence d'un ordre naturel et qui fixe pour chacun une place censée être la sienne : un espace qu'il peut ou qu'il doit occuper ; des lieux où il est censé être actif et d'autres où il est supposé être inactif ; des choses qu'il doit voir ou ne pas voir, depuis tel ou tel point de vue mais pas de tel autre – choses à propos desquelles il ne peut s'exprimer qu'au travers de discours ou de manières de représenter auxquels on l'a autorisé³²⁵. Le partage policier du sensible est ce qui

³¹⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. VII.

³²⁰ ID., *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 99.

³²¹ ID., *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. VII.

³²² ID., *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 8.

³²³ ID., *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 48 et 66.

³²⁴ Christian RUBY, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 28.

³²⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 12-15 et Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 48 et 66.

destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire³²⁶.

Tout en renvoyant au terme de police, le partage policier du sensible ne peut être interprété comme découlant de « mécanismes répressifs » ou de décisions autoritaires étatiques³²⁷. Le partage policier du sensible est bien plutôt un phénomène esthétique pré-politique³²⁸, en ce qu'il dessine, au travers du sentir et de l'expérience sensible³²⁹, les conditions d'exercice de la politique ou de non-exercice de la politique. Pré-politique, le partage du sensible détermine qui a part à la politique avant que qui que ce soit y ait part : « il y a (...), à la base de la politique, une esthétique » – où l'esthétique désigne « en un sens kantien (...) le système des formes *a priori* déterminant ce qui donne à ressentir »³³⁰.

La République de Platon est une allégorie de l'ordre policier du sensible en ce sens qu'elle est un modèle strict de distribution des tâches qui s'accompagne de l'idée selon laquelle il est « impossib[le] de faire deux choses en même temps »³³¹. De cette injonction platonicienne, il faut déduire que le plus grand danger qui guette un tel ordre n'est autre que l'art de la *mimèsis*³³² – l'art d'imiter et de représenter toute chose.

Les « miméticiens »³³³, les poètes, doivent donc être bannis de la République dans la mesure où ceux-ci ne respectent pas la proscription platonicienne du double – pire encore, ils exhibent leur manquement à la loi. Le miméticien non seulement représente à tout va « n'importe quoi » et « n'importe qui »³³⁴ et n'est donc spécialisé en rien ; mais il est plus « dangereux » politiquement encore : de par la publicité de son travail, le miméticien se présente comme un agent perturbateur face « à tous les membres de la société pour mettre en

³²⁶ ID., *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 66.

³²⁷ Christian RUBY, op. cit., p. 55.

³²⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 12-13.

³²⁹ Sur la notion de sensible chez J. Rancière, voir Christian RUBY, op. cit., pp. 15-21.

³³⁰ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 13-14 et Christian RUBY, op. cit., pp. 30-31.

³³¹ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 14.

³³² ID., *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, 2007, p. 27.

³³³ ID., *Le partage du sensible*, op. cit., p. 67.

³³⁴ ID., *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. 27.

question leur simplicité, c'est-à-dire leur adhérence à leur fonction »³³⁵. Ce que le miméticien démontre, c'est la capacité pour l'homme de réaliser plusieurs choses, de ne pas être « soud(é) » comme travailleur « au même détail »³³⁶. Ceci, il le démontre sur une scène publique puisque c'est la vocation même du travail qui est le sien : son art n'a de sens que s'il est vu. En intervenant ainsi devant un public, le miméticien initierait la re-discussion du partage autoritaire du sensible. En écartant les miméticiens, Platon écarte le risque de remise en cause de cette division du sensible assignant une tâche unique aux individus.

Platon raconte que les « âmes de fer » – membres de la catégorie sociale la plus modeste dans sa *République*³³⁷ – n'ont d'autre choix que de travailler et de subvenir aux besoins de la cité, qu'elles n'ont pas le temps de penser³³⁸ ; Bourdieu explique que le peuple est à jamais privé du plaisir esthétique pur car celui-ci est réservé à une classe de privilégiés. Entre les mécanismes exclusifs du « chacun à sa place » d'inspiration platonicienne et les « démystifications sociologiques » suggérées par *La distinction* de Bourdieu règne une « complicité » de fait : les deux parties s'appliquent à proclamer l'inégalité des individus, et ce faisant, la renforcent³³⁹. Car il suffit de croire au discours de l'inégalité pour qu'il soit « efficace » :

et il suffit pour [le] croire d'être dans la position qu'il légitime : la position de celui qui n'a pas le temps et n'a donc d'autre choix que de croire à la fable de son infériorité³⁴⁰.

Privés du droit de prendre part au plaisir esthétique éprouvé à la rencontre des œuvres de l'art, ni les « âmes de fer » de Platon ni les défavorisés dont Bourdieu se soucie ne risquent de sortir de leur situation restrictive. Car ce qui était censé être le ferment d'une

³³⁵ *Ibid.*, p. 27 et p. 97 : « le règne des comédiens ne peut avoir pour conséquence que la destruction des instincts qui rendent les travailleurs possibles comme classe ».

³³⁶ Karl MARX, *Le Capital*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 1993, p. 388.

³³⁷ PLATON, *La République*, trad. de Georges Leroux, Paris, GF, 2016.

³³⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, *op. cit.*, p. IV.

³³⁹ *Ibid.*, p. X.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. IV.

remise en question de leur trop maigre part prise au sensible leur est précisément refusé : les miméticiens et leur jeu de double sont bannis de la République platonicienne de manière à ne pas inquiéter le principe de répartition des tâches ; le jugement esthétique pur, celui par lequel un homme du peuple peut transcender sa condition de misère et revendiquer son égalité devant tous, est interdit aux gens de peu d'après Bourdieu.

Dans la voie de l'émancipation, la mise au jour des inégalités est souvent contre-productive³⁴¹. Certaines expériences menées dans le champ de l'enseignement l'illustrent fort à propos. Parmi les plus emblématiques, l'histoire de Joseph Jacotot (dit le « *Maitre ignorant* »), telle que la raconte Jacques Rancière, met l'accent sur le fait que la meilleure manière, pour un enseignant, de rendre quelqu'un capable est de le supposer d'emblée capable. Plutôt que de se proposer d'*expliquer* à un élève son savoir, le « maître ignorant » invite son élève à se confronter par lui-même à la chose qu'il s'agit de connaître ou d'apprendre : il laisse l'intelligence des élèves « aux prises avec » la chose même et renonce à lui expliquer son fonctionnement³⁴². Force est de constater que l'élève a plus de chance de révéler son intelligence pour peu que le maître ne lui fournisse aucune explication ; car l'explication est de nature à l'inhiber dans sa capacité : « expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui montrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même »³⁴³. En effet, lorsqu'un maître se propose d'expliquer quelque chose à son élève, il suppose non seulement que lui-même sait ce qui est à savoir et que son élève ne connaît pas cette chose, mais aussi, qu'il a, en tant que maître, la connaissance adéquate de « l'écart » existant entre le savoir et le non-savoir et qu'il a la maîtrise des procédés à même de réduire cet écart³⁴⁴. Par l'explication, le maître montre à l'ignorant qu'il est encore plus indigent qu'il n'aurait pu le concevoir par lui-même³⁴⁵. Et en proposant de pallier son indigence, il institue un « gouffre

³⁴¹ *Ibid.*, p. XI.

³⁴² *Id.*, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 25.

³⁴³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁴ *Id.*, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, pp. 14-15.

³⁴⁵ *Ibid.*

radical (...) parce qu'il sépare deux intelligences : celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne le sait pas »³⁴⁶.

Au travers des expériences d'enseignement menées par Jacotot et commentées par Rancière, il apparaît que libérer quelqu'un de la domination et l'assurer de son pouvoir a en réalité plus à voir avec la proclamation de l'égalité qu'avec la dénonciation des inégalités :

L'égalité n'est pas un but que les sociétés ou les gouvernements auraient à atteindre. Poser l'égalité comme un but à atteindre à partir de l'inégalité, c'est instituer une distance que l'opération même de sa « réduction » reproduit indéfiniment. Qui part de l'inégalité est sûr de la retrouver à l'arrivée³⁴⁷.

La solution pour sortir de l'impasse de l'inégalité serait donc de briser le « cercle » de l'inégalité – qui en voulant réduire l'inégalité la reproduit inévitablement, et de « commenc(er) » « le cercle de l'émancipation »³⁴⁸. Il ne s'agit donc pas de chercher à résoudre des inégalités que l'on aurait préalablement reconnues, il s'agit au contraire de postuler³⁴⁹ d'emblée l'égalité des intelligences. Avec l'égalité comme postulat, l'objectif poursuivi n'est pas de « prouver que toutes les intelligences sont égales. Il est de voir ce qu'on peut faire sous cette supposition »³⁵⁰. Sa puissance est « performati[ve] »³⁵¹ : elle consiste à créer un effet émancipateur dans le réel, simplement en annonçant la bonne nouvelle de l'émancipation.

Ce postulat d'égalité des intelligences aura d'autant plus d'effet émancipateur qu'il sera revendiqué par les « sans-part » eux-mêmes, par ceux qui sont exclus du partage du sensible³⁵². En occupant des espaces qu'ils ne sont pas censés occuper, en exerçant

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁷ *Id.*, *Le philosophe et ses pauvres*, *op. cit.*, p. XI.

³⁴⁸ *Id.*, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, pp. 29-30.

³⁴⁹ *Id.*, *Le philosophe et ses pauvres*, *op. cit.*, p. XI : « l'égalité est une présupposition, un axiome de départ, ou elle n'est rien ».

³⁵⁰ *Id.*, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, pp. 78-79.

³⁵¹ Christian RUBY, *op. cit.*, p. 95.

³⁵² Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 169 et Christian RUBY, *op. cit.*, p. 7.

des activités qu'ils ne sont pas censés exercer, les exclus du partage du sensible parviennent à démentir ce même partage et s'émancipent de son ordre mutilateur :

car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination³⁵³.

Parce qu'ils partent du postulat de l'égalité des intelligences, les exclus du partage du sensible accèdent en pratique à cette égalité : contre Platon, ils s'arrogent le droit de penser, qui n'est le droit d'aucune classe particulière mais qui était pourtant refusé aux âmes de fer³⁵⁴ ; contre Bourdieu, ils s'estiment capables de formuler un jugement esthétique pur et, grâce à cette prétention, formulent véritablement un jugement esthétique pur³⁵⁵.

À la lumière du *Maitre ignorant*, la pensée arendtienne du jugement se montre plus en conformité avec un esprit d'émancipation politique et une poursuite effective d'un partage universel du plaisir esthétique que ne l'est celle de Bourdieu. Il suffit de confronter la réflexion de l'un et de l'autre pour s'en assurer.

Bourdieu critique l'inégalité de fait que subit le peuple dans son incapacité à formuler un jugement esthétique pur. L'apaisement qu'il propose à la violence symbolique subie consiste en une reconnaissance explicite de l'inégalité. Mais cette reconnaissance coïncide, en dépit de son intention, avec une perpétuation de l'inégalité pour trois raisons.

D'abord, elle s'offre comme un savoir, de la part d'un savant, le sociologue, aux ignorants : par là, elle institue nécessairement un rapport hiérarchique entre eux³⁵⁶. Elle renvoie à

³⁵³ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 69.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁵⁵ Sur l'étude d'exemples d'exclus enrayant le processus de leur exclusion au travers d'expériences esthétiques, voir Jacques RANCIÈRE, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981 cité par Christian RUBY, op. cit., pp. 49-50.

³⁵⁶ Christian RUBY, op. cit., pp. 43-49.

l'idée d'une position privilégiée du savant, censé être seul capable de décrypter la réalité (évidemment dérobée) et de définir les conditions de sa transformation³⁵⁷.

Ensuite, cette inégalité, parce qu'elle est théorisée, se présente comme une impasse renforcée : dénoncée comme une réalité de fait, « la distinction » décourage le peuple de formuler aucun jugement esthétique.

Enfin, la reconnaissance, par Bourdieu, des inégalités touchant à la possibilité de formuler un jugement esthétique pur débouche sur une proposition d'élargissement de ce jugement au jugement d'agrément : ce que Bourdieu suggère pour éradiquer la discrimination esthétique, c'est de conférer le titre de jugement esthétique au jugement d'agrément – le seul jugement dont les classes populaires seraient capable à l'égard du beau³⁵⁸. Ainsi,

Bourdieu redonne au goût une signification plus étendue : il en relève la présence dans presque toute interaction, toute transaction de la vie quotidienne³⁵⁹.

Cet assouplissement des normes du jugement esthétique, en plus de retirer au jugement esthétique sa spécificité, véhicule définitivement l'impression que la seule égalité possible en matière de jugement se fera par un nivellement par le bas de tous plutôt que par une élévation du peuple : il confirme le caractère inéluctable de la situation d'infériorité dans laquelle le peuple se situerait³⁶⁰.

Tout à l'opposé, Arendt, elle, ne fait pas la critique de l'inégalité. Sa théorie, au contraire, propose de proclamer l'égalité :

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

³⁵⁸ Erec R. KOCH, « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », in *Dix-septième siècle*, n° 258, 2013/1, pp. 45-48.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁶⁰ Sur cette question, voir l'analyse d'une situation aux enjeux analogues, celle de la réforme du programme de l'enseignement en France dans les années 1980 in Jacques RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. IX. Inspirée des thèses de Bourdieu, la réforme de l'École, visant à réduire les inégalités par l'enseignement, proposait de « réduire à l'École la part de la grande culture légitime, en rendre le contenu moins savant et les formes plus conviviales, plus adaptées aux sociabilités des enfants des classes pauvres ».

de manière explicite sur le plan purement politique ; de manière plus implicite sur le plan esthétique.

Sur le plan politique, Arendt conçoit l'action comme une activité humaine dont la condition est celle de la pluralité³⁶¹. Cette pluralité se caractérise par deux traits essentiels : l'égalité et la distinction³⁶². Selon Arendt, l'égalité parmi les hommes est ce qui rend la communication et la compréhension mutuelle possible³⁶³. Et la distinction est ce qui, au travers de l'action comprise au sens large³⁶⁴, rend cette communication nécessaire : car « si les hommes n'étaient pas distincts, (...) ils n'auraient besoin ni de la parole ni de l'action pour se faire comprendre »³⁶⁵. La possibilité de se distinguer au sens politique n'est donc pas nuisible à l'égalité parmi les hommes : la distinction ne se réalise que sur fond d'égalité³⁶⁶.

Associée à la distinction, l'égalité doit être lue comme une égalité de sujets *différents*. La distinction assure que l'égalité politique ne prend pas racine dans l'uniformité ; et partant, que le corps politique, bien qu'il soit constitué de sujets égaux, n'est cependant pas constitué de sujets identiques.

L'égalité politique n'est pas l'égalité sociale qui uniformise les comportements des individus : cette dernière est indifférente à l'égalité de droits ; elle exige simplement que les sujets se comportent de manière identique, « comme les membres d'une même famille » – au sein de laquelle ni le « despotisme » ni la « tyranni(e) » ne sont exclus³⁶⁷. Car en société, l'égalité,

bien loin d'être une parité, n'évoque rien tant que l'égalité des membres d'une famille, face au despotisme du père, avec cette différence que dans la société, où le nombre suffit à renforcer formidablement la puissance (...) de l'opinion unanime, on a pu éventuellement se dispenser de l'autorité réellement exercée par un homme représentant (...) cette opinion correcte³⁶⁸.

³⁶¹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 231

³⁶² *Ibid.*, pp. 231-232.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ L'action est comprise au double sens d'action et de parole. Cf *Ibid.*, p. 63 et pp. 231-235.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 232.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

L'égalité arendtienne tient donc à de tout autres conditions qu'à des conditions comportementales, des conditions d'ordre social. Elle invite à reconnaître à tout sujet les mêmes droits politiques – que ni la disparité des conditions de vie ni de statut social ne peuvent atteindre dans leur égalité. L'égalité politique arendtienne s'avance donc au-delà des différences sociales : elle ne s'offre pas à la condition que tous les sujets soient issus du même milieu social. Voilà pourquoi, si le jugement esthétique peut être considéré comme un jugement politique – ce sur quoi il faudra revenir ultérieurement, l'égalité sur laquelle il repose comme celle à laquelle il donne accès n'implique pas que les sujets jugeant appartiennent à la même classe sociale.

Sur le plan esthétique, il est aussi question – mais en filigrane cette fois – d'une égalité entre les sujets selon Arendt. Cette égalité trouve à s'exprimer dans le sens politique que la philosophe attribue à l'esthétique. En effet, le jugement esthétique chez Arendt, est conçu dans un horizon politique. Il convient de rappeler ici que seule la sphère publique d'activité politique, la sphère où peut se déployer l'action proprement dite, permet de prendre en considération les œuvres d'art dans leur apparence — car cette sphère est la seule sphère d'activité libre parmi les trois sphères de la *vita activa*³⁶⁹. Au vu du lien étroit qu'Arendt tisse entre jugement esthétique et activité politique donc, il paraît raisonnable de penser que la condition d'égalité politique énoncée par Arendt a autant cours dans le jugement esthétique que dans l'action purement politique et sans rapport avec la question du beau. Même si elle n'est pas toujours explicite, la proclamation de l'égalité des sujets trouve à s'exprimer sous divers aspects chez Arendt.

Si l'égalité strictement politique avait pour conséquence de rendre la communication entre les hommes possible, l'égalité esthétique n'est pas étrangère non plus à cette visée : dans la définition du jugement esthétique, Arendt, à la suite de Kant, choisit de consacrer la dimension du goût plutôt que celle du génie³⁷⁰. Ceci

³⁶⁹ Sur ce point, voir le chapitre 2 de ce mémoire.

³⁷⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 306 ; Ak. V, 319-320 et Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 98-100.

s'exprime, entre autres, au travers des limites posées à la liberté de l'imagination par la légalité générale de l'entendement³⁷¹. Or, en choisissant de mettre l'accent sur le goût, il est donné priorité avant tout à la communicabilité du jugement esthétique, à la possibilité que les sujets puissent se comprendre à propos du beau³⁷².

Dans d'autres aspects encore, et des aspects donnant plus directement la réplique à la position de Bourdieu, l'égalité esthétique trouve à se manifester chez Arendt. Par exemple, à l'inverse de Bourdieu qui élargirait la notion du jugement esthétique jusqu'à la faire coïncider avec le jugement d'agrément, Arendt refuse toute version simplifiée de l'art³⁷³. Elle tient à ce que les œuvres soient montrées dans leur libre apparence de manière à ce qu'elles continuent de jouer leur rôle de « chose commune »³⁷⁴, c'est-à-dire de support du sens commun des hommes. Ainsi, il n'est pas question de rendre l'art accessible en faisant appel à ces

intellectuels, souvent bien lus et bien informés, dont la fonction exclusive est d'organiser, diffuser et modifier des objets culturels en vue de persuader les masses qu'Hamlet peut être aussi divertissant que My Fair Lady³⁷⁵

Que tous les hommes soient égaux sur le plan politique, cela se traduit en esthétique chez Arendt par l'idée que chacun puisse commenter la même chose – la chose dans son apparence et non pas une version de « pacotille »³⁷⁶ de cette chose – et que chacun puisse s'y rapporter aussi librement qu'un autre. Cela suppose encore que le monde reste public, qu'il ne soit intégré, ni dans son tout ni dans ses parties, à la sphère privée d'aucun et que les individus évoluant au sein de ce monde se situent sur un pied d'égalité : qu'il n'y ait, par exemple, parmi eux, personne pour « expliquer » ce qu'est le

³⁷¹ Voir le chapitre 1, p. 31.

³⁷² Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, pp. 98-100.

³⁷³ ID., « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 266.

³⁷⁴ Voir Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, pp. 56-57. Un rapprochement intéressant peut être établi entre les notions de « monde » chez Arendt et de « chose commune » chez Rancière. Il en sera question dans la conclusion de ce mémoire.

³⁷⁵ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 266.

³⁷⁶ *Ibid.*

monde, en en donnant une version simplifiée et médiée³⁷⁷ de ce qu'il est. Partager le monde, selon Arendt, c'est le voir chacun de son point de vue et confronter ces points de vue dans un *débat* entre égaux³⁷⁸.

L'universalité n'a cours que si elle s'accompagne du présupposé d'égalité mis en lumière par Rancière dans la discussion présentée entre Bourdieu et Arendt. À consulter des perspectives arendtiennes qui concernent de manière plus lâche la politique en général que l'esthétique en tant que telle, la proclamation ranciérienne de l'égalité trouve un écho favorable dans la pensée arendtienne du jugement esthétique. À l'examen, on ne peut pas en dire autant de Bourdieu – dont la critique semble renforcer des inégalités qu'elle dénonce pourtant. La conception arendtienne de l'universalité peut donc se lire, elle, sous le signe de l'égalité. Si, au contraire, on se dispensait de ce présupposé d'égalité dans une théorie affirmant la validité universelle du jugement esthétique, on se condamnerait à une universalité de principe, sans résonance aucune dans le monde empirique.

³⁷⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, op. cit., pp. 19-20.

³⁷⁸ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., pp. 97-98.

PARTIE III :

L'autonomie

CHAPITRE SEPT :

Juger par soi-même

La deuxième partie de ce mémoire s'est efforcée d'explicitier la teneur et l'importance, pour le jugement esthétique, de l'universalité. Les chapitres quatre et cinq ont rappelé la nécessité du recours au sens commun dans la formulation d'un jugement esthétique universel. Le chapitre six a tenté de montrer pourquoi l'universalité esthétique tendait à s'accompagner de la proclamation de l'égalité des intelligences. Présentée comme un postulat à valeur performative, l'égalité des intelligences devrait nous forcer à croire en la capacité de chacun à formuler un authentique jugement esthétique. À travers le prisme de l'égalité des intelligences, l'universalité s'accomplit dans sa vocation à englober l'humanité tout entière : considérer toute intelligence comme égale, c'est considérer toute intelligence comme susceptible de formuler un jugement valable pour tout autre ; et réciproquement, considérer toute intelligence comme égale, c'est encore considérer toute intelligence comme apte à partager le jugement formulé par une autre ; c'est en tous les cas, supposer que toute intelligence puisse recourir au sens commun – à condition qu'elle fasse l'effort d'y recourir.

La mentalité élargie, cet état d'esprit qui consiste à se mettre à la place de tout sujet qui juge pour juger, offre une manière pour recourir au sens commun. Mais si l'on doit bien, dans la mentalité élargie, se référer au jugement de toute autre personne jugeant pour énoncer un jugement à portée universelle, il ne s'agit cependant pas de s'en remettre à l'autorité de tout autre qui jugerait, il s'agit de juger encore par soi-même³⁷⁹. De même, si l'on doit bien, à partir du postulat d'égalité des intelligences, croire que toute intelligence est

³⁷⁹ Hannah ARENDT, *Juger, op. cit.*, pp. 72-73.

apte à formuler un jugement esthétique qui vaudra pour toute autre intelligence, les intelligences ne doivent pas pour autant s'abandonner complètement au jugement des autres sous prétexte qu'elles sont toutes égales en ce qui concerne leur capacité de juger. En témoigne l'avertissement d'Arendt :

Je dois vous mettre en garde contre un malentendu très courant et dans lequel on risque de tomber facilement. Le « truc » du penser critique ne réside pas dans une empathie démesurément étendue grâce à laquelle on pourrait savoir ce qui se passe vraiment dans l'esprit de tous les autres. Penser (...) signifie *Selbstdenken*, penser par soi-même « qui est la maxime d'une action qui n'est jamais *passive*. On appelle le préjugé la tendance à la passivité »³⁸⁰(...). Admettre ce qui se passe dans l'esprit de ceux dont le point de vue (...) n'est pas le mien reviendrait à accepter passivement leur pensée, autrement dit à échanger leurs préjugés contre les miens³⁸¹.

Parce que la mise en lumière de l'universalité du jugement esthétique – ainsi que de la manière dont on peut parvenir à formuler un jugement tendant à l'universalité – pourraient porter à croire, à tort, que la prise en compte du point de vue d'autrui signifie la délégation à autrui de l'acte de juger, il convient d'indiquer en quel sens l'autonomie du sujet dans l'énonciation du jugement demeure intacte en dépit du fait que ledit sujet ait recours au sens commun. Une fois ceci clarifié, il sera possible de caractériser plus avant l'autonomie dont il est question dans le jugement esthétique.

Faire preuve de mentalité élargie suppose de se mettre à la place d'autrui de manière à juger de la façon la moins idiosyncrasique qui soit³⁸². Même si cela suppose d'être en présence des autres et en contact avec les autres³⁸³, cela n'implique pas que le sujet jugeant collecte effectivement l'opinion de tous afin de se forger un avis qui en soit la synthèse. Car faire la synthèse de toutes les opinions effectives formulées par d'autres à propos d'objets d'art

³⁸⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 279 ; Ak. V, 294.

³⁸¹ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 72-73.

³⁸² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 278-280 ; Ak. V, 293-294.

³⁸³ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 72 : « le penser critique (...) ne se coupe pas de tous les autres ».

ne garantit nullement la portée universelle d'un jugement : cela pourrait équivoir, dirait Arendt, à un simple « échange » des « préjugés (des autres) contre les miens »³⁸⁴. Juger en se mettant à la place de tout qui juge suppose de ne pas prendre en compte les avis effectifs de ceux qui ne jugent pas et de ne prendre en considération le jugement de ceux qui jugent que dans la mesure où ils s'efforcent de formuler un jugement le plus désintéressé possible.

Pour le dire autrement, juger en se projetant à la place d'autrui jugeant revient à se mettre dans la même disposition psychique que celui qui, comme moi, tâche d'éliminer toutes les déterminations particulières de son jugement. Il ne s'agit donc d'imiter chez autrui que le geste de mentalité élargie, c'est-à-dire l'effort de juger non pas en son nom propre mais au nom de l'humanité tout entière ; il ne s'agit jamais d'imiter un jugement dans son contenu, qui aurait désigné telle ou telle œuvre particulière comme belle³⁸⁵. Autant que dans le processus de connaissance – où la possibilité de partager une connaissance se fonde sur la possibilité de partager l'état d'esprit la générant³⁸⁶, l'idée kantienne de la partageabilité du jugement esthétique se fonde sur la possibilité de partager l'état d'esprit à l'origine de ce jugement : celui de la mentalité élargie. Partager le jugement d'autrui, ce n'est donc pas l'accepter et le considérer comme sien une fois formulé, mais c'est s'y reconnaître en repassant soi-même par le processus y conduisant³⁸⁷, c'est-à-dire en faisant fi de toutes ses particularités propres pour juger.

Loin de signifier la perte de l'autonomie du sujet, l'universalité du jugement kantien – sa partageabilité universelle – engage chacun des sujets humains à l'autonomie : elle suppose que tout sujet, afin qu'il puisse partager un jugement esthétique avec

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 266-267 ; Ak. V, 281-283.

³⁸⁶ Voir chapitre 1 et Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 218 ; Ak. V, 238.

³⁸⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 267 ; Ak. V, 282 : « Que l'on vante à bon droit les œuvres des Anciens comme des modèles et qu'on désigne leurs auteurs comme des classiques, (...) cela semble faire référence à des sources a posteriori du goût et réfuter l'autonomie de celui-ci en chaque sujet » : On peut tomber d'accord avec autrui sur certaines références en matière de goût. Mais on ne peut adopter à propos d'une œuvre un jugement *d'emblée favorable* simplement parce que cette œuvre a déjà été validée par d'autres – qu'elle a été désignée par un certain nombre de personnes comme un « classique » par exemple ; ce serait se dispenser de juger par soi-même. Ce serait donc manquer de juger tout court.

l'humanité entière, ait fait l'effort par soi-même de rompre avec les particularités restreignant la portée de son jugement. Et l'autonomie esthétique correspond, chez Kant comme chez Arendt, à une *activité* du sujet jugeant : juger c'est être actif ; manquer de juger et recourir à des préjugés, c'est être inactif³⁸⁸.

Il est pourtant vrai que Kant décrit le jugement de goût comme un jugement « *contemplatif* »³⁸⁹, un qualificatif que l'on réserverait intuitivement à la description d'une attitude inactive – d'une attitude relevant d'un tout autre registre que celui de l'activité. D'ailleurs Arendt elle-même trace une ligne de démarcation nette entre ce qui relève de la vie active – la « *vita activa* »³⁹⁰ – et ce qui relève de la contemplation :

Que les diverses formes d'engagement actif dans les affaires de ce monde, d'une part, et d'autre part la pensée pure culminant dans la contemplation, puissent correspondre à des préoccupations centrales entièrement distinctes, voilà qui est manifeste³⁹¹.

Alors que la contemplation ne se préoccupe que de « l'éternité » – « le centre de la réflexion métaphysique », la vie active ne concerne que le mortel qui, bien qu'il tente de se transcender et y parvienne quelquefois – en « produi(sant) des choses (...) qui mériteraient d'appartenir (...) à la durée sans fin », n'échappe jamais à sa condition humaine et n'atteint jamais que l'immortel et non l'éternel³⁹². Alors que la contemplation, « l'expérience philosophique de l'éternel », « ne peut se produire qu'en dehors des affaires humaines », la vie active, elle, ne peut se produire qu'au sein des affaires humaines³⁹³.

Si, d'une part, selon Arendt, la vie active et la contemplation n'ont rien de commun, et si, d'autre part, selon Kant, le jugement de goût est autonome et l'autonomie implique nécessairement l'activité, il importe de s'interroger sur la nature du lien qui, à les

³⁸⁸ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 72-73.

³⁸⁹ Voir chapitre 1 et Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 187 ; Ak. V, 209.

³⁹⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 41.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 53.

³⁹² *Ibid.*, pp. 42-43 et 54-55.

³⁹³ *Ibid.*, p. 56.

suivre l'un et l'autre, peut unir la contemplation et le jugement de goût.

Le seul rapport sensé que l'on pourrait reconnaître entre le jugement de goût, supposé actif, et la contemplation, supposée inactive, est le désintéressement. Et en effet, Kant donne au terme « contemplation » ce sens très précis de désintéressement :

le jugement de goût est simplement *contemplatif*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un jugement qui, indifférent à l'existence d'un objet, met seulement en liaison la nature de celui-ci au sentiment de plaisir et de peine³⁹⁴.

La subjectivité du jugement esthétique confirme l'interprétation étroite du terme « contemplatif » en récusant son interprétation au sens « théorétique », platonicien. Car si celui qui contemple contemple des vérités éternelles – des vérités qui n'auraient pas pu être autrement que ce qu'elles sont³⁹⁵, celui qui juge un objet quant à sa beauté et le « contemple » en un sens autre, lui, est en rapport avec des objets dont la vérité n'est pas éternelle, des objets de ce monde-ci. Pour le beau, il n'existe aucune loi³⁹⁶ éternelle qu'il s'agirait de découvrir : le beau est relatif au plaisir subjectif éprouvé³⁹⁷. Voilà pourquoi l'aspect contemplatif du jugement esthétique ne peut être lu au sens théorétique strict du terme. L'objet du jugement esthétique n'offre aucune réponse objective à la question du beau, car le beau dépend d'une mise en rapport de l'objet d'art avec un spectateur³⁹⁸. Le beau, étant subjectif, est une affaire résolument humaine et non éternelle parce qu'il n'y a pas de beau *en soi* et que le beau n'est que *pour des sujets*³⁹⁹.

Ceci permet de préciser que le jugement esthétique, loin de la contemplation platonicienne, peut à bon droit être considéré

³⁹⁴ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 187-188 ; Ak. V, 209.

³⁹⁵ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 89.

³⁹⁶ Emmanuel KANT *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 152 ; Ak. V, 174.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 197 ; Ak. V, 218.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 266 ; Ak. V, 281 : « Qu'en conclure (...) si ce n'est que la beauté devrait être tenue pour une propriété de la fleur elle-même qui ne se règle pas d'après la différence des têtes et des sens si multiples, mais d'après laquelle au contraire ceux-ci doivent se régler s'ils veulent en juger ? Et pourtant, il n'en va pas ainsi. Car le jugement de goût consiste précisément en ce qu'il ne nomme belle une chose que d'après la propriété selon laquelle elle se règle d'après notre manière de la saisir. »

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 197 ; Ak. V, 218.

comme appartenant au domaine des « affaires humaines » au sens arendtien du terme, un domaine caractérisé par la pluralité, et lieu de l'action humaine⁴⁰⁰. Le jugement esthétique relève des affaires humaines parce qu'il concerne l'humain au sens large – c'est-à-dire l'humanité – au lieu de ne concerner qu'un seul humain. Dans une perspective kantienne, on l'exprimera comme ceci : le beau se dit au nom d'un sujet universel et pas au nom d'un sujet particulier⁴⁰¹. Dans une perspective arendtienne, on le présentera comme suit : le beau ne s'énonce qu'à condition que nous soyons en communication avec une pluralité de sujets, autrement dit, la « sociabilité est la condition de l'exercice » de la faculté de juger⁴⁰².

Pour résumer, dans le jugement esthétique, le sujet prend du recul de manière à juger de la beauté avec désintéressement, et dans une certaine mesure, sa distance désintéressée fait écho à l'attitude du penseur qui contemple. Mais le contraste cependant demeure : le jugement de goût relève des affaires humaines et surtout, il suppose une activité du sujet – alors que « l'expérience de l'éternel (...) ne correspond et ne peut donner lieu à aucune activité »⁴⁰³. Le jugement esthétique, s'il est marqué par la distance propre à l'attitude désintéressée, est décidément le fait d'un sujet actif : il est le fait de celui qui *juge* plutôt que de celui qui contemple, son mode de vie ne coïncide pas avec le *bios theoretikos*⁴⁰⁴. Et bien que dans le jugement esthétique,

on se retire en prenant le point de vue « théorétique » et englobant du spectateur, (...) cette attitude est celle du juge. Toute la terminologie de la philosophie kantienne est constellée de métaphores juridiques⁴⁰⁵.

La décision qui opère dans un jugement suppose, de la part du sujet jugeant, une activité que l'on ne peut pas reconnaître à celui qui contemple les vérités immuables et transcendantes, que lui révèle

⁴⁰⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 56.

⁴⁰¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 189-198 ; Ak. V, 211-219.

⁴⁰² Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 33.

⁴⁰³ ID., *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 56.

⁴⁰⁴ ID., *Juger*, op. cit., pp. 89-90.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 90.

une « vision ». Tandis que le sujet jugeant tranche, décide, le sujet qui contemple *est* éclairé.

Toutefois, l'activité du sujet jugeant ne peut se confondre avec l'activité de la personne de terrain, la personne impliquée dans l'action. Car cette dernière, précisément parce qu'elle est impliquée dans l'action, ne dispose pas du recul nécessaire pour juger⁴⁰⁶. Le sujet jugeant est donc actif, il s'engage par rapport à l'action⁴⁰⁷, mais il n'est pas la personne qui agit.

Ces dernières considérations faisant la distinction entre le sujet jugeant et le sujet agissant sont tirées du *Conflit des facultés*⁴⁰⁸ de Kant et sont reprises par Arendt dans son ouvrage consacré à la philosophie politique de Kant, *Juger*. Comme le souligne Arendt, bien que concernant au premier chef la réception de la Révolution française par ses spectateurs, ces propos de Kant ne sont pas dépourvus de pertinence lorsqu'il s'agit de clarifier la compréhension du jugement esthétique – et plus particulièrement, la dimension d'activité propre au jugement esthétique⁴⁰⁹.

À l'occasion de commentaires qu'il publie au sujet de la Révolution française, Kant majore en effet le rôle du spectateur dans la signification de cet événement : selon lui, le sens de l'action apparaît mieux aux spectateurs qu'aux acteurs eux-mêmes de la Révolution – aux révolutionnaires. Le sens des événements est à trouver auprès de ceux qui ont assisté en tant que spectateurs à cette révolution et qui lui ont témoigné une « sympathie d'aspiration qui touche de près à l'enthousiasme »⁴¹⁰ :

Cet événement [la Révolution] ne saurait consister en actions ou méfaits importants commis par les hommes (...). Il s'agit seulement de la manière de penser des spectateurs qui se trahit publiquement dans ce jeu des grandes révolutions⁴¹¹.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰⁷ Il juge des actions et paroles dans le monde partagé, il ne parle pas de vérités éternelles, immuables.

⁴⁰⁸ Emmanuel KANT, *Le conflit des facultés en trois sections*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1988.

⁴⁰⁹ Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 98. L'intérêt de l'analyse de ces considérations pour l'étude du jugement esthétique est explicité plus loin.

⁴¹⁰ Emmanuel KANT, cité par Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 76.

⁴¹¹ Emmanuel KANT, cité par Hannah ARENDT, *Juger*, *op. cit.*, p. 75.

La raison de la supériorité que Kant reconnaît au spectateur dans le dévoilement du sens de la Révolution française tient à l'impartialité dont il jouit par rapport à l'acteur : « le fondement existentiel de sa perspective est son désintéressement, sa non-participation, son absence d'engagement »⁴¹². L'acteur, lui, est inévitablement intéressé : il défend une cause qui a des répercussions directes sur sa situation politique. En revanche, le spectateur émet un jugement d'approbation alors qu'il n'a aucune part dans l'affaire ; « le spectateur, par définition est impartial : aucun rôle ne lui est assigné »⁴¹³. Et c'est pour cette raison même que la grandeur de la Révolution est rendue manifeste⁴¹⁴. En effet, cet événement ne peut être considéré comme un progrès qu'à la lumière du jugement du spectateur : grâce à lui, qui ne juge pas à l'aune de son intérêt propre – puisqu'il ne prend pas part à l'action – mais qui prend néanmoins parti pour la Révolution, un éclairage objectif est jeté sur le sens de l'événement ; et l'on peut être sûr qu'il n'en parle comme d'un bien que parce qu'il l'envisage à partir de considérations désintéressées. La situation du spectateur, la distance qu'il entretient avec l'événement sont gage de la quasi-objectivité de son jugement.

À bien des égards, le modèle de la réception esthétique connaît une situation analogue à celle de la réception d'un événement politique. D'abord, concernant le sens de ce qui se donne à voir, l'esthétique témoigne, comme en politique, de la supériorité du spectateur sur l'acteur – ici, le créateur. En esthétique aussi, c'est de nouveau le désintéressement, ou plus précisément, la mise à distance de l'objet par l'imagination, qui fonde cette supériorité du spectateur sur l'acteur. Si le créateur a pour tâche

[d']exprimer et [de] rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'esprit associé à une certaine représentation⁴¹⁵,

alors c'est le goût – faculté qui n'est pas l'apanage du génie, et qui, au contraire, est bien plus emblématique de la position du spectateur

⁴¹² Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., pp. 87-88.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 303 ; Ak. V, 317.

– qui doit « guide[r] cette communicabilité »⁴¹⁶. Le goût maintient le génie dans les justes bornes du beau : celles de la partageabilité. En effet, pour Kant, « le goût est, comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie »⁴¹⁷. Le goût parvient à guider le génie dans la poursuite de la communicabilité dans la mesure où il s'appuie sur l'idée de mentalité élargie, une idée qui s'efforce d'éliminer toutes les particularités barrant la voie à la partageabilité universelle du jugement. Or la mise à distance des idiosyncrasies et intérêts particuliers se produisant lors de l'effort de la mentalité élargie coïncide avec le désintéressement du jugement, la mise hors circuit de tout intérêt personnel : car on ne peut adopter le point de vue d'autrui que si l'on accepte de se défaire de nos « conditions subjectives et particulières »⁴¹⁸. Voilà pourquoi, le spectateur, gardien du goût – plus que ne l'est le créateur – obtient la préséance dans la réception d'une œuvre d'art : c'est de lui que dépend le sens de cette œuvre.

Mise à part la distance qui caractérise la position du spectateur, un autre aspect encore explique l'autorité qui lui est reconnue en matière d'établissement du sens d'une œuvre d'art. Cet aspect est celui de la publicité. Alors que le créateur, au moment où il crée, peut se tenir et se tient le plus souvent en dehors de l'espace public, à l'abri des regards dans l'intimité de son atelier⁴¹⁹, le spectateur, lui, se situe nécessairement au milieu d'un public. Il n'y a de sens à parler de « spectateur » ou de « public » qu'à partir du moment où il y a plusieurs spectateurs : « on ne peut jamais parler (...) *du* spectateur. Les spectateurs n'existent qu'au pluriel »⁴²⁰. Or, d'après Arendt, le monde, et a fortiori, les choses éminemment mondaines qui le constituent – les œuvres d'art, n'ont de sens que par et pour une pluralité de sujets, un public⁴²¹, dont l'être-ensemble et les interactions constituent la raison d'être de l'espace d'apparences qu'ils habitent ensemble et partagent. Ce sont donc les

⁴¹⁶ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 99.

⁴¹⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 306 ; Ak. V, 319.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 280 ; Ak. V, 295.

⁴¹⁹ Hannah ARENDT, « La crise de la culture », op. cit., p. 278 : « Pour être en position d'ajouter constamment de nouvelles choses au monde déjà existant, il doit lui-même être isolé du public, abrité et caché loin de lui ».

⁴²⁰ *Id.*, *Juger*, op. cit., p. 100.

⁴²¹ Voir le chapitre 2.

spectateurs au pluriel qui sont les mieux placés pour conférer aux œuvres d'art leur sens plutôt que leur créateur.

Ensemble, l'attention portée à la communicabilité à travers l'attitude de désintéressement qui caractérise la position distanciée du spectateur et la pluralité à laquelle celui-ci appartient nécessairement font de lui le sujet privilégié pour juger du sens d'une œuvre d'art :

La condition *sine qua non* de l'existence de beaux objets est la communicabilité : le jugement du spectateur crée l'espace sans lequel de tels objets ne pourraient même pas apparaître. Le domaine public est peuplé de critiques et de spectateurs, non d'acteurs ou de créateurs⁴²².

Ici, bien entendu, les termes de spectateur, acteur, créateur ou juge ne renvoient jamais qu'à des rôles incarnés par des personnes et non directement à des personnes en tant que telles : « ce critique et ce spectateur sommeillent en chaque acteur et en chaque créateur »⁴²³.

Ainsi, la question du jugement a-t-elle fait apparaître une analogie entre spectateur politique (c'est-à-dire citoyens au pluriel jugeant de la chose publique) et spectateur esthétique. À l'un comme à l'autre est confiée la tâche de déceler le sens, tantôt de l'événement politique, tantôt de l'œuvre d'art. Cette prérogative tient à la fois à la position distanciée que l'un comme l'autre occupe et au désintéressement que permet cette position. La prérogative du sens accordée au spectateur (nécessairement pluriel), puisant principalement sa raison dans le désintéressement, est aussi indissociable de la pluralité qui constitue la condition de tout spectateur authentique. De par leurs similitudes, les rôles du spectateur politique et du spectateur esthétique invitent à penser qu'une porosité de statut existe entre eux ; ou, à tout le moins, que le jugement du spectateur politique fonctionne de manière similaire au jugement esthétique et que le jugement du spectateur esthétique est, dans une certaine mesure, une activité politique : par la prise de distance grâce à l'imagination, ils ont prétention à une partageabilité

⁴²² Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 100.

⁴²³ *Ibid.*

universelle qui, au lieu de se fonder dans un consensus autoritaire, dépend de l'autonomie de chacun des sujets qui le partage. Cette autonomie se donne à lire comme le propre d'un sujet actif, dont l'attitude désintéressée peut rappeler l'attitude de contemplation intellectuelle mais que le lien aux affaires humaines comme à l'activité empêche de confondre toutefois avec l'occupation théorétique. Cette autonomie encore, bien que relevant résolument de l'activité, se distingue cependant de l'action : car si la distinction entre activité du spectateur et action à proprement parler venait à s'effacer, l'impartialité du spectateur – qui est la condition du privilège tenant à sa position – ne serait plus.

CHAPITRE HUIT : Préserver la distance

Présentant le spectateur dans son autonomie et son « activité »⁴²⁴, Arendt répond à la double accusation traditionnelle énoncée dans le « paradoxe du spectateur » et héritée de la critique platonicienne du théâtre⁴²⁵. Ce paradoxe consiste à reconnaître le spectateur comme l'élément indispensable au sens d'une œuvre – puisqu'on ne parle pas de spectacle sans spectateur⁴²⁶ ; et à le considérer en même temps comme un être dupe et passif⁴²⁷. Dupe, le spectateur le serait dans la mesure où se produit devant lui un enchaînement d'illusions dont il ne connaît pas les mécanismes ni les causes réelles⁴²⁸. Passif, le spectateur l'est forcément puisqu'il n'a pas la parole et demeure immobile en un endroit qu'il n'est pas censé quitter durant tout le spectacle⁴²⁹. Le paradoxe du spectateur en est un dans la mesure où il concède au spectateur que seule sa présence fait en sorte que le spectacle puisse se produire et ait un sens, qu'il admet que c'est lui qui, en réalité, est à l'origine du spectacle plus que ne le sont les acteurs⁴³⁰ eux-mêmes, mais il ajoute à ceci que la condition du spectateur est celle « [d']être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir »⁴³¹. La conception d'Arendt, tout à l'opposé, suggère que la distance est salutaire tant sur le plan de la compréhension de ce qui se joue dans

⁴²⁴ L'activité du spectateur est mise entre guillemets afin d'éviter de la confondre avec l'activité de l'acteur ; ceci renvoie à la distinction établie dans le chapitre précédent p. 97. Toutefois, puisqu'agir et prendre la parole sont indissociables sur le plan politique/public selon Arendt, émettre un jugement, pour peu qu'il soit rendu public à un certain degré, c'est-à-dire communiqué à d'autres, c'est déjà agir au sens arendtien propre.

⁴²⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 8-9.

⁴²⁶ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 98 : « Nous sommes enclins à penser que (...) pour juger d'un spectacle, il faut d'abord qu'il existe, que le spectateur présuppose l'acteur ; nous avons ainsi tendance à oublier qu'aucun individu jouissant de toute sa raison ne monterait jamais un spectacle s'il n'était assuré d'avoir des spectateurs ».

⁴²⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 8-9.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴³⁰ Dans ce chapitre, à partir d'ici et à chaque fois qu'il sera encore question d'acteur, ce sera au sens esthétique et non au sens politique du terme. Bien que le chapitre précédent ait présenté des analogies entre l'acteur politique et le créateur, ce chapitre recentre le propos sur des considérations plus strictement esthétiques – que l'on pourra néanmoins reconnecter à des propos politiques lorsqu'il s'agira de tirer des conclusions sur la portée politique du jugement esthétique à la fin de ce mémoire.

⁴³¹ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 8-9.

une œuvre que sur le plan de l'activité. Sur le plan cognitif – qui est celui de la compréhension du sens de l'œuvre, Arendt souligne que la distance du spectateur offre à celui-ci un recul permettant d'appréhender l'œuvre dans sa globalité plutôt que de la saisir depuis le point de vue toujours restreint de l'acteur pris dans l'action. Sur le plan de l'activité, la distance permet au spectateur de ne pas s'impliquer dans l'action afin de la considérer de façon la plus impartiale possible et partant, d'émettre à son sujet un « jugement » (dont la formulation suppose cependant d'être actif, puisqu'il s'agit de décider).

Avec Arendt donc, la distance rend raison de l'activité du spectateur pour peu qu'elle soit saisie comme une opportunité d'obtenir une vue globale et désintéressée sur l'action ou l'œuvre. Mais la distance factuelle entre la chose qu'il s'agit de juger et le spectateur ne fait pas de lui un être *nécessairement* actif : l'opportunité de l'activité doit être saisie.

Voilà pourquoi, une certaine conception de l'art, selon laquelle le spectateur n'est pas d'office passif et peut devenir actif, suggère que c'est à l'artiste, au créateur de stimuler chez le spectateur cette activité dont il peut se montrer capable⁴³². Il suffit de songer à la théorie brechtienne⁴³³ de la distanciation qui repose sur l'idée selon laquelle

pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude de considérer qu'elle se passe de commentaires⁴³⁴.

« L'effet de distanciation » se propose de jouer sur la distance en

⁴³² *Ibid.*, pp. 9-10. Le créateur est pris ici, et dans les lignes qui suivent, selon une acception large qui ne se limite à aucun médium en particulier. Lorsqu'il s'agit d'allusions directement faites à la scène, le créateur est compris comme acteur, comédien, mime, performeur, danseur, etc.

⁴³³ *Ibid.*, p. 10.

⁴³⁴ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, I, trad. de Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Jean Tailleur, Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, p. 345 cité par Thomas VOLTZENLOGEL, « Brecht et Rancière : l'artiste ignorant et le spectateur émancipé », in <http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/>, consulté le 31 juillet 2019, p. 11.

transform[ant] la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue⁴³⁵.

L'effet de distanciation produit est le fait du créateur qui tente d'introduire, chez le spectateur, une réflexivité qui ne se serait pas naturellement éveillée sans son intervention⁴³⁶. Une telle perspective suggère que la distance physique que connaît le spectateur doit être convertie en distance intellectuelle, et que c'est au créateur qu'il revient de procéder à cette conversion.

Cette méthode de « la médiation théâtrale »⁴³⁷ – dont le processus de distanciation brechtien est emblématique – n'est pas sans rappeler la logique « abrutiss[ante] »⁴³⁸ de « l'explication » mise en contraste plus haut⁴³⁹ avec la proclamation de l'égalité des intelligences.

Alors que les pratiques d'enseignement se basant sur la proclamation de l'égalité des intelligences ont des vertus émancipatrices, les pratiques explicatives d'instruction – mettant en évidence la différence qui existe entre un élève et son maître en matière de savoir, et indiquant quel chemin l'élève devra emprunter pour combler un déficit – ont tendance à abrutir l'élève, à le maintenir dans son infériorité plutôt que de l'émanciper, de consacrer son autonomie⁴⁴⁰. De manière analogue, la méthode médiatrice de Brecht institue un « gouffre » entre l'être actif et l'être inactif, gouffre que seul le recours à un « expert » permettrait de combler⁴⁴¹.

Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions⁴⁴².

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁹ Voir ce qu'il a déjà été dit des méthodes d'enseignement émancipatrices et du *Maître ignorant* au chapitre 6.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 17.

Même si, dans la méthode médiatrice brechtienne, le jugement n'est pas dicté ni expliqué par le créateur au spectateur, il s'agit de considérer que le spectateur doit être guidé vers l'activité et qu'il ne s'y conduit pas lui-même tout seul. Autrement dit,

même si le dramaturge ou le metteur en scène ne savent pas ce qu'ils veulent que le spectateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit *faire une chose*, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité⁴⁴³.

Si alors, le jugement formulé par le spectateur – dont la conscience n'aura progressé que sur les incitations du créateur⁴⁴⁴, peut être considéré comme un jugement politique, sa portée politique sera moins le reflet d'une politique d'égaux – une politique d'êtres également autonomes – que d'une tyrannie de sens dirigée par l'artiste. Or c'est bien là une manière courante de concevoir l'art dans son rapport à la politique :

On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes (...). On pose toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat, sauf à supposer l'artiste inhabile ou le destinataire incorrigible⁴⁴⁵.

Cette logique, parce qu'elle est « causale »⁴⁴⁶ – c'est-à-dire, qu'elle suppose que l'activité du spectateur est l'effet direct d'une cause, l'intervention du créateur, contrevient à l'autonomie du sujet jugeant : elle suppose que, « ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir* » – exactement comme dans l'instruction où « ce que l'élève *doit apprendre* est ce que le maître lui *apprend* »⁴⁴⁷.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 14 : « Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale » rend le public « conscient[] » d'une « situation sociale » qu'il s'agirait de critiquer.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

Or, confier le sens de l'œuvre au spectateur – comme le suggère Arendt en insistant sur la préséance que Kant reconnaît au goût sur le génie, cela implique que le créateur renonce non seulement à vouloir « faire passer un message », mais encore à « produire une forme de conscience, une intensité, une énergie pour l'action »⁴⁴⁸. S'il est bel et bien question d'une autonomie dans le chef du spectateur, alors elle ne peut pas être initiée par le créateur.

L'autonomie du spectateur, pour s'exprimer, dépend donc de ce que le créateur reconnaisse⁴⁴⁹ au spectateur sa pleine capacité d'exercer son activité de spectateur par lui-même : elle dépend de la souscription, par le créateur, au postulat⁴⁵⁰ d'égalité des intelligences. Le créateur doit supposer les intelligences « égales » en ce sens que toute intelligence doit être considérée comme capable de s'activer par elle-même, ou du moins, de s'activer par une mise en présence directe avec l'œuvre, c'est-à-dire sans intermédiaire⁴⁵¹.

Pour résumer, la distance qui sépare le spectateur de l'action n'est pas, de manière automatique, à l'origine d'un jugement authentique et donc d'une activité de la part du spectateur : celui-ci ne fait preuve d'activité qu'à condition qu'il fasse l'effort de concevoir la distance comme une opportunité « d'objectivité » pour juger. Et pourtant, en dépit du fait que le spectateur n'est pas *systématiquement* actif simplement parce qu'il se trouve à distance de la chose à juger, au nom du postulat de l'égalité des intelligences, le créateur doit continuer de penser que le spectateur est capable de se rendre actif par lui-même. Mais l'adhésion à ce postulat dépend de ce que le créateur – aussi bien que le spectateur désireux de conquérir son autonomie esthétique – ne donnent aucune crédibilité à un découpage policier du sensible, un découpage qui définirait de manière stricte les aptitudes et inaptitudes de chacun, leur activité ou leur inactivité à partir d'une attribution de rôles et d'espaces⁴⁵². Ensemble, et pour donner une chance au principe d'égalité des intelligences d'être respecté, créateur et spectateurs doivent admettre que ce n'est pas, par exemple, parce qu'il y a des gens *assis* face à

⁴⁴⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 20.

⁴⁴⁹ Thomas VOLTZENLOGEL, op. cit., p. 18.

⁴⁵⁰ L'égalité des intelligences a été présentée à titre de « postulat » au chapitre 6, p. 83.

⁴⁵¹ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 20-21.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 18.

des gens *debout*, que les premiers sont passifs face à des personnes actives⁴⁵³. Ils doivent se défaire de présupposés portant sur l'organisation sensible de l'art : ne pas penser que celui qui *regarde* est nécessairement passif et qu'il faudrait l'aider à sortir de sa passivité, ni que celui qui *observe* est nécessairement aliéné dans sa puissance d'action⁴⁵⁴. Car en effet,

qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/ savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques en termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité⁴⁵⁵.

Mais encore une fois, et comme le relève Arendt, considérer que le spectateur peut être actif par lui-même, malgré la distance et même grâce à la distance, cela ne revient cependant pas à assimiler son activité à celle du créateur : spectateur et créateur connaissent chacun une modalité différente de l'être-actif⁴⁵⁶. Car si le spectateur avait à être actif au sens où l'acteur sur scène l'est lorsqu'il interprète son rôle, alors, il ne saurait bénéficier du recul indispensable à son type d'activité propre, le jugement⁴⁵⁷. Pour son type d'activité propre qui n'est pas celui de l'artiste, le spectateur doit être à distance de l'action ou de l'œuvre.

Outre la distance qui existe entre l'activité du spectateur et l'œuvre du créateur, le postulat de l'égalité des intelligences de Rancière permet d'insister sur une deuxième sorte de distance – et

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵⁶ Voir le chapitre 7, p. 97.

⁴⁵⁷ Hannah ARENDT, *Juger*, op. cit., p. 88.

qu'il s'agit de ne pas abolir non plus si l'on entend préserver l'activité du spectateur. Cette distance est la distance inhérente à l'œuvre elle-même,

en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur⁴⁵⁸.

Il y a donc, avec Rancière comme avec Arendt, une distance entre ce qui est joué et le spectateur ; et cette distance, selon Arendt, est propre à conférer à ce dernier un recul susceptible de lui être profitable pour juger. Mais il y a aussi – et cela est souligné avec plus d'évidence par le postulat d'égalité des intelligences rancien, une distance entre le créateur et l'œuvre même dont il est l'origine⁴⁵⁹. Bien que cette distance soit une distance qui éloigne le créateur de son œuvre, cette distance ne relève en rien de celle éprouvée par le spectateur face à la chose qu'il s'agit de juger. En un certain sens, le créateur n'a aucune distance par rapport à la chose qu'il crée : par rapport à cette chose, il est *créant* ; de même, l'acteur n'a aucune distance par rapport à la chose qu'il joue : par rapport à cette chose, il est *agissant*. Leur distance n'est donc pas celle du recul propre à la position du spectateur. Il s'agit plutôt d'une « distance » dans le sens où le créateur ne maîtrise pas la réception de ce qu'il montre à la vue de tous en l'exposant sur une scène⁴⁶⁰. « Le principe de cette distance » est

la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de communauté⁴⁶¹.

Le créateur est distant de son œuvre en ce sens qu'il ne nourrit aucune relation de proximité à l'œuvre concernant sa réception et qui serait de nature à justifier qu'il enseigne au spectateur le sens de cette œuvre. Ce que permet la reconnaissance

⁴⁵⁸ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 20.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp. 57-63.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

de cette nouvelle distance, qui place l'œuvre dans la position d'un tiers face au spectateur et au créateur, c'est d'empêcher qu'il soit jamais question, de la part du créateur d'une transmission d'un savoir sur la chose à juger. Partant, la reconnaissance de cette distance participe de l'autonomie du spectateur⁴⁶².

Au terme des chapitres sept et huit, l'autonomie du spectateur se présente conditionnée dans plusieurs aspects de la situation. D'abord, l'autonomie suppose que le spectateur formule son jugement de manière individuelle bien qu'il vise un universel : son jugement cherche à être valable pour tous et procède d'un effort de se mettre à la place de chacun certes, mais il est formulé par un individu qui ne délègue la tâche de juger à personne. Ensuite, l'autonomie du spectateur ne se manifeste qu'à condition qu'une double distance soit préservée : sa propre distance avec l'œuvre – de nature à favoriser chez lui une vision globale et désintéressée de la chose à juger ; *et* la distance qui sépare le créateur de son œuvre.

En tous les cas, l'autonomie du spectateur signifie que celui-ci s'appuie sur sa propre capacité de jugement pour juger et que personne d'autre – que ce soit un autre spectateur ou le créateur lui-même – ne s'interpose entre lui et la chose à juger, ni ne prenne à sa place l'initiative du jugement en lui indiquant quand et quoi juger. Le spectateur, tout en restant à distance de la chose à juger, ne peut manifester son autonomie qu'à condition qu'il ait directement accès à cette chose et que personne ne lui en livre de version médiée par le biais d'un jugement qui se substituerait au sien.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 20-21.

Conclusion

L'exercice de la faculté de juger esthétique n'est pas sans incidence politique : il est aussi, dans une certaine mesure, l'exercice d'une faculté de juger politique.

Ce n'est pas à dire que la politique se réduit à une question esthétique : il ne s'agit pas d'esthétiser la politique. Car en politique, il y a des *acteurs* à l'origine d'une action et ceux-ci ne sauraient se contenter d'en être spectateurs : il faut bien qu'il y ait quelque chose à juger pour juger⁴⁶³. De plus, les critères esthétiques ne sont pas les critères du politique. On ne dit pas le sens politique d'un événement politique en le jugeant depuis un point de vue strictement esthétique.

Ce n'est pas à dire non plus que l'esthétique se réduit à sa dimension politique : il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'esthétique en la subordonnant à des fins politiques. Certes l'œuvre d'art a un *sens* politique, mais elle n'a pas de fonction déterminée : et précisément, ce sens ne se révèle qu'à condition qu'on renonce à attribuer une fonction à l'œuvre – puisque toute fonction qu'on lui reconnaîtrait serait de toute façon contraire à sa finalité, qui coïncide avec son pur apparaître⁴⁶⁴.

Bien plutôt, il s'agit – de manière plus modeste – de reconnaître la *portée* politique du jugement esthétique ; car quand on juge du beau et/ ou de l'œuvre d'art, on fait quelque chose de politique. Réciproquement, quand on fait quelque chose de politique, on ne peut pas complètement se dispenser de considérer le beau et/ ou l'œuvre d'art, d'en juger. C'est la conclusion globale vers laquelle tend l'ensemble des chapitres de ce mémoire. Pour le montrer, il convient ici de rappeler le travail effectué par chacun de ces chapitres, d'en relever les traits saillants et propres à faire ressortir la portée politique du jugement esthétique.

Le premier chapitre, parce qu'il constitue la base de la recherche menée par ce mémoire – en faisant la description du jugement esthétique kantien dans ses caractéristiques essentielles,

⁴⁶³ À ce propos, voir le *distinguo* établi entre le sujet jugeant et le sujet d'action au chapitre 7, p. 97.

⁴⁶⁴ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 222 : « pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte (...) d'usage ».

n'a pas en lui-même permis de tirer des enseignements concernant la portée politique du jugement esthétique : il est en réalité le chapitre au sujet duquel il allait s'agir de tirer des conclusions à partir des chapitres suivants. Néanmoins, même pris dans son statut strictement définitionnel, il laissait déjà entrevoir la signification politique que l'on pourrait plus tard dégager du jugement esthétique kantien. À ce titre, un exemple peut être opportunément rappelé : celui de la liberté de jugement que permet le désintéressement.

Le désintéressement – dont il est expliqué plus longuement dans le chapitre deux pourquoi il est la juste attitude de prise en compte des œuvres d'art – explicite dès le premier chapitre, une des conditions permettant de considérer le jugement esthétique comme un jugement à portée politique. En effet, dans ce chapitre, le désintéressement est avant tout décrit dans sa négativité, comme absence de prise d'intérêt à l'existence de l'objet. Et cette négativité est décrite comme produisant un effet libérateur sur le sujet : le sujet qui juge la chose sans prendre d'intérêt à son existence s'abstrait de la contrainte qu'aurait pu exercer sur lui le désir éprouvé par rapport à cette chose. Puisque le désir ne détermine en aucune manière son jugement, le sujet désintéressé est un sujet libre d'émettre un choix. Or s'il n'était pas question de choix en matière de jugement esthétique, il ne saurait y être question de quoi que ce soit de politique.

S'appliquant à saisir la teneur politique du jugement esthétique kantien, ce sont davantage les chapitres suivants qui sont véritablement instructifs en la matière.

Les chapitres deux et trois traitent plus spécifiquement et plus en détails du désintéressement esthétique. Le chapitre deux en propose une lecture arendtienne en termes de « liberté pour le monde ». Cette liberté pour le monde est resituée dans un réseau notionnel plus large et tout entier significatif pour l'activité politique en convoquant les notions de pluralité, d'apparaître et de réalité – pour n'en citer que trois. Mais la « liberté » et le « monde » – avant que l'on s'intéresse au cadre notionnel plus global dans lequel ils s'insèrent – sont déjà des notions étroitement liées à la politique. La liberté est le propre de l'action, l'activité politique par excellence. Et le monde, conçu comme un espace d'apparences, est l'espace du

politique sans lequel la pluralité ne pourrait s'assurer qu'elle discute à propos – et agit par rapport à – un objet commun.

Plus spécifiquement, le désintéressement kantien lu par Arendt a été mis en relation avec – et considéré comme ce qui rendait en partie raison de – la permanence et la publicité, deux conditions essentielles à l'activité politique. Sans le désintéressement, tout objet, y compris les œuvres d'art, serait soumis à des fins utilitaires et risquerait d'être usé voire consommé : sans le désintéressement, les objets seraient voués à disparaître. Ils ne pourraient plus se présenter comme des choses durables, et dont l'identité reconnue par la pluralité des hommes est de nature à assurer ces derniers de la réalité du monde qui les entoure – et où ils se rencontrent. Outre son rôle par rapport à la permanence du monde, le désintéressement participe au maintien de la publicité : ce qui n'entre pas dans la sphère de l'intérêt privé peut demeurer visible au sein du domaine public. L'attitude de désintéressement, en ce qu'elle prend soin du monde, dans sa permanence comme dans sa publicité, offre à la politique de se déployer. Un jugement esthétique désintéressé – parce qu'il coïncide avec une attitude de prise en soin des conditions de l'activité du politique – est un jugement à portée politique.

Le chapitre trois remet en cause le désintéressement comme attitude appropriée pour faire ressortir la portée politique de la réception de l'art par un public. Guidé par la pensée benjaminienne de l'œuvre d'art dans ses conditions de reproductibilité technique, ce chapitre suggère que l'appropriation de l'art par les masses – qui suppose la suppression de la distance caractéristique du désintéressement – est plus à même de conférer à l'art sa signification politique que le désintéressement dans la mesure où cette appropriation, tout en rompant avec la permanence des œuvres d'art, coïnciderait avec une plus grande publicité de l'art. Sous la plume de Benjamin, c'est comme si le désintéressement kantien – assimilé à la contemplation – se désintéressait de l'humanité dans sa globalité : le sujet désintéressé se replie sur lui-même.

La deuxième partie du mémoire vise à répondre à cette critique : elle tâche de mettre en lumière l'importance que revêt l'universalité pour le jugement esthétique. Le chapitre quatre insiste avec Arendt sur le caractère universel du jugement esthétique – et

ce, dans une perspective qui s'efforce d'être concrète. À partir de l'explicitation de la mentalité élargie, ce chapitre rend clair le recours indispensable à la pluralité – tant en ce qui concerne la formation du jugement esthétique qu'en ce qui concerne la validité de celui-ci. Pour cette raison, le jugement esthétique apparaît comme résolument tourné vers l'être-ensemble des hommes, condition *sine qua non* du politique.

Le chapitre cinq, dans le prolongement du chapitre trois, envisage une restriction sévère à l'universalité poursuivie par le jugement esthétique kantien – et à sa suite, arendtien. À partir de la critique sociologique que Bourdieu construit, il conçoit le jugement comme réservé à une classe de privilégiés sur le plan économico-social. Cette critique fait particulièrement écho à une restriction en un sens reconnue par Arendt elle-même à propos de l'universalité du jugement esthétique dans la mesure où elle considère que le jugement ne vaut *que pour* ceux qui jugent au lieu de valoir indistinctement pour tous – « tous », c'est-à-dire, y compris ceux qui ne jugent pas. Après avoir envisagé la critique énoncée par Bourdieu, la suite du chapitre s'attache à la désamorcer : c'est l'occasion de signifier un peu plus avant l'importance de la prétention à l'universalité du jugement esthétique – jugement qui suppose bien davantage un effort d'abstraction des particularités qu'une accentuation de celles-ci.

Le chapitre six s'applique à dévoiler la source d'une potentielle exclusion sociale en matière de jugement. Prenant appui sur les acquis du *Maître ignorant* de Jacques Rancière, il montre comment la dénonciation des inégalités nourrit paradoxalement une complicité – à la fois théorique et pratique – avec la perpétuation des inégalités et de l'exclusion. Ce chapitre, mettant en contraste les pensées du jugement esthétique de Bourdieu et d'Arendt (en tant qu'héritière de l'esthétique kantienne), établit la pertinence du postulat d'égalité des intelligences pour réaliser l'ambition universelle du jugement esthétique : cette ambition d'universalité, pour se réaliser, semble devoir s'accompagner d'une pensée de l'égalité. Et associée à une pensée de l'égalité, la poursuite, par le jugement, de l'universalité esthétique fait de l'émancipation des sujets jugeant un des horizons politiques du jugement esthétique.

Le chapitre sept entend mettre en garde contre la tentation d'interpréter l'universalité – ou l'égalité des intelligences qui l'accompagne – comme une limite posée à l'autonomie des sujets qui jugent. L'universalité, si elle proclame bien la validité pour tous les sujets d'un jugement esthétique pur qui aurait été formulé par un sujet en particulier, n'invite aucunement à considérer que le jugement d'un sujet puisse se substituer au jugement d'un autre. L'universalité esthétique doit, bien au contraire, s'accompagner de l'idée selon laquelle chaque sujet a le devoir de juger par lui-même même si les autres ont prétention à juger notamment pour lui lorsqu'ils cherchent à juger pour l'humanité entière. Le jugement d'autrui, s'il est pur, vaut pour moi ; mais jamais aucun jugement effectif ne peut remplacer mon jugement. Le chapitre sept s'efforce de mettre en évidence la compatibilité de l'universalité et du postulat d'égalité des intelligences avec l'autonomie du sujet jugeant.

Précisant la mesure du recours à une mentalité élargie, il affine aussi la contre-critique de Bourdieu. Ce chapitre affirme que la mentalité élargie ne consiste pas à adopter pour jugement la synthèse des jugements effectifs formulés par la pluralité, pour la simple et bonne raison que l'adoption de cette synthèse, sans tri, reviendrait à adopter les préjugés des autres plutôt que les siens propres⁴⁶⁵. Ainsi, envisagés comme complémentaires, les chapitres cinq, six et sept dissipent ensemble tout doute quant à l'authentique portée de l'universalité esthétique. Si Arendt apporte bien une réserve à la portée universelle du jugement⁴⁶⁶ – une réserve qui engage à traduire cette portée en termes de généralité, la seule critique que l'on pourrait formuler sur le plan théorique à propos de son caractère d'exclusion n'aurait aucun sens. En effet, on ne peut pas reprocher à Arendt d'exclure du jugement ceux qui ne font pas l'effort de juger : on ne peut, par là même reprocher à la mentalité élargie de n'être pas large au point de se mettre à la place de ceux qui ne se mettent pas à la place des autres pour juger. Élargir son point de vue à ceux qui ne l'élargissent pas, c'est une contradiction :

⁴⁶⁵ ID., *Juger*, *op. cit.*, pp. 72-73. Voir aussi chapitre 7, pp. 92-93.

⁴⁶⁶ ID., « La crise de la culture », *op. cit.*, p. 282 : « Le jugement dit Kant, est valide 'pour toute personne singulière qui juge', mais l'accent de la phrase est sur le 'qui juge' : il n'est pas valide pour ceux qui ne jugent pas ».

c'est, en tout état de cause, manquer d'élargir son point de vue dans la mesure où cela revient à substituer une restriction à une autre. De même, juger en se mettant à la place de quelqu'un qui ne juge pas, ce n'est plus juger. Les limites que certains veulent reconnaître à l'universalité du jugement esthétique kantien s'avèrent être les limites que certains mettent à leur propre jugement.

Outre ce dernier éclaircissement quant à l'universalité du jugement esthétique, le chapitre sept consiste avant tout en une clarification du type d'autonomie dont fait preuve ce jugement esthétique. Cette autonomie y est présentée comme une activité – qui se distingue néanmoins de l'activité relevant de l'action proprement dite (au sens arendtien). Elle se caractérise par la distance, et pour cette raison, se rapproche de l'activité du sujet émettant un jugement d'ordre plus directement politique. En politique comme en art, nous disent Kant et Arendt, le sens est dit en priorité par le spectateur qui jouit – par comparaison avec l'acteur comme avec le créateur – d'un recul et d'une impartialité par rapport à la chose à juger. Ce privilège du spectateur s'offre comme la base d'une analogie supplémentaire entre jugement esthétique et jugement politique, pour lesquels la distance est décisive. Sans confondre le jugement esthétique avec le jugement politique, cette analogie laisse à penser que ces jugements reposent sur une aptitude similaire du sujet jugeant : la capacité de mise à distance de ses intérêts personnels pour juger. Elle laisse à penser que développer sa faculté de juger sur le plan esthétique, c'est aussi développer sa faculté de juger sur le plan politique – dans l'exacte mesure où ces deux sortes de faculté de juger requièrent du sujet qu'il sache mettre à distance la chose à juger.

La distance évoquée dans le chapitre sept participe donc de l'activité du sujet jugeant, de son autonomie. Le chapitre huit propose de considérer une deuxième sorte de distance, et qu'il s'agirait également de préserver afin de rendre l'autonomie du sujet jugeant possible. Cette distance, inspirée par le postulat d'égalité des intelligences, concerne cette fois le créateur vis-à-vis de son œuvre : elle signifie qu'il n'a pas la maîtrise sur le sens de son produit artistique. Elle engage à refuser au créateur toute légitimité d'intervention dans la formulation du jugement du spectateur : puisqu'il n'a pas la maîtrise sur la signification de son œuvre, le

créateur n'a aucune légitimité à enseigner le jugement que l'on peut forger au sujet de son œuvre. Cette distance engage encore à penser l'émancipation du spectateur en ce qu'elle fait obstacle à une certaine forme d'autoritarisme en matière de jugement.

Envisagés ensemble, ces deux derniers chapitres appuient d'une manière nouvelle, à travers le prisme de l'autonomie, une conclusion que l'on aurait déjà pu formuler à partir des chapitres précédents : le jugement authentique dépend de ce que le sujet ait un accès direct (immédiat) à l'objet soumis à son jugement.

Le chapitre sept l'exprime ainsi : même si mes pairs sont susceptibles d'émettre un jugement à portée universelle, c'est-à-dire un jugement valant aussi pour moi, je dois me confronter moi-même à l'objet qui a suscité leur jugement si je souhaite reprendre ce jugement à mon compte ; je ne peux me contenter de dire qu'une chose est belle parce qu'elle est considérée par d'autres (voire tout autre) comme une référence en matière de beauté – ce que l'on désigne habituellement sous le terme de « classique »⁴⁶⁷.

Le chapitre huit l'exprime autrement encore : la distance qu'il s'agit de reconnaître entre le créateur et l'œuvre dont il est l'origine doit mettre le sujet en garde contre l'éventualité que le créateur se substitue à son jugement. Reconnaître la distance entre le créateur et son œuvre, c'est signifier à nouveau la nécessité, pour le sujet jugeant, d'avoir directement accès à l'œuvre qu'il s'agit de juger – c'est-à-dire, sans que le créateur se constitue comme un intermédiaire entre lui et la chose à juger, en lui donnant par exemple des « explications » sur le sens de son œuvre. La distance entre le créateur et son œuvre signifie que celle-ci, dans le sens qu'elle revêt, une fois qu'elle est présentée à un public, ne lui appartient plus. Partant, le créateur n'est pas plus le propriétaire de l'apparaître de son œuvre qu'un autre : en la présentant au public, il doit la présenter dans son libre apparaître – sous peine de menacer tout jugement émis par ce public. Ensemble, les chapitres sept et huit qui constituent la troisième partie de ce mémoire, au nom d'un aspect éminemment politique du jugement esthétique, c'est-à-dire, au nom de

⁴⁶⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 267 ; Ak. V, 282 ; voir p. 93 de ce mémoire.

l'autonomie du sujet jugeant et de son émancipation, consacrent donc le libre apparaître – au milieu de la pluralité – de l'œuvre d'art.

Les deux premières parties de ce mémoire avaient elles aussi déjà mené à la formulation de cette condition de possibilité d'un authentique jugement esthétique : le libre apparaître – au milieu de la pluralité – de l'œuvre d'art. En effet, le désintéressement suppose qu'aucun sujet ne prenne intérêt à l'existence de l'œuvre ; partant, il suppose qu'aucun sujet ne s'approprie cette œuvre s'il est question d'en juger. Pour juger d'une œuvre, le sujet se doit donc de laisser cette œuvre apparaître librement dans un espace public, disponible à la vue de chacun. L'universalité, en ce qu'elle procède du désintéressement, est également un angle sous lequel on peut concevoir la nécessité du libre apparaître d'une œuvre pour un public.

Ainsi, la portée politique du jugement esthétique telle qu'elle a été explicitée tout au long des chapitres des trois parties, permet de mettre en relief l'importance politique du libre apparaître d'une œuvre. Elle insiste sur l'idée selon laquelle, tout en étant subjectif, le jugement esthétique n'a lieu que lorsqu'il se porte sur un « objet objectif » et non pas sur une version subjective de cet objet que tout autre sujet nous aurait livrée. Même si dans le jugement, il est d'abord question du sujet « s'éprouv[ant] lui-même tel qu'il est affecté par la représentation »⁴⁶⁸, le sujet ne formule un jugement que dans la mesure où « il est affecté par la représentation » *d'un objet. Il n'est pas de jugement esthétique sans objet.* Le jugement esthétique, même si l'accent porte sur sa subjectivité, ne saurait se passer d'une considération de l'objet qui, à condition d'être maintenu à distance par les sujets jugeant, constitue le support ou l'espace de l'activité politique. Car, à la manière du monde⁴⁶⁹, l'objet esthétique nous « sépare » tout en nous « reli[ant] ». Il nous « sépare » puisqu'à son propos, chacun de nous a un point de vue

⁴⁶⁸ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 182 ; Ak. V, 204.

⁴⁶⁹ Même si la phrase initiale d'Arendt parle du « monde », une transposition est proposée ici de la notion de monde à la notion d'œuvre d'art. Elle prend appui sur le fait que l'œuvre d'art est, parmi les différents genres d'objets du monde, suprêmement un élément du monde et qu'elle joue, à son échelle, le rôle politique du monde qui est celui de tout à la fois nous « séparer » et nous « relier ». Cf. Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 92 : « le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes ».

particulier – un point de vue qui fait de nous des individus distincts, et entre qui il y a débat plutôt que consensus automatique. Il nous « relie » car, à lui, durable et préservé de notre usage, on peut se référer comme à une chose identique – et se mettre, ensemble, en rapport à son propos⁴⁷⁰.

À l'égard de l'œuvre d'art, tout individu est appelé par le jugement esthétique pur à se comporter, vis-à-vis d'un autre individu, à la manière d'un *maître ignorant* : il doit laisser son interlocuteur « aux prises avec »⁴⁷¹ la chose même, la chose à juger ; une « chose commune » et devant rester commune, une « chose matérielle »⁴⁷² et devant rester matérielle – étant une chose qui résiste dans sa signification la plus profonde à être fondue dans la subjectivité d'aucun⁴⁷³. Ainsi, notre propre expérience esthétique, pour peu qu'elle laisse libre l'apparaître de l'œuvre d'art, devrait toujours renvoyer de manière politique à l'expérience esthétique *libre* des autres sujets : elle devrait renvoyer à la nécessité que personne ne prive personne de la possibilité de formuler un jugement désintéressé, à prétention universelle et autonome.

⁴⁷⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 92.

⁴⁷¹ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 25.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 56 :

⁴⁷³ Chez Rancière, l'objet d'apprentissage dans *Le maître ignorant*, comme l'objet suscitant le jugement esthétique dans *Le spectateur émancipé* font tous les deux fortement écho à la notion de « monde » chez Arendt, en ce qu'ils jouent, comme le monde, un rôle fondamentalement politique de liaison et de séparation entre les hommes. Cf *Ibid.*, p. 56 : « La chose commune, (...) une chose matérielle (...) est 'le seul pont de communication entre deux esprits'. Le pont est passage, mais aussi distance maintenue ».

BIBLIOGRAPHIE

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de Georges Fradier, Paris, Pocket-Agora, 2012.

ARENDT, Hannah, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. de Myriam Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991.

ARENDT, Hannah, « La crise de la culture », in *La crise de la culture*, trad. de Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard « folio essais », 2017.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, I, trad. de Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Jean Tailleur, Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972.

COMETTI, Jean-Pierre, *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009.

CURTIS, Kimberley, *Our Sense of the Real. Aesthetic Experience and Arendtian Politics*, New York, Cornell University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles, « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, pp. 79-101.

DELEUZE, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.

DÉOTTE, Jean-Louis, « Sur la formule benjaminienne : peinture = copie + imagination », in *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, pp. 205-246.

DIAS, Michel, *Hannah Arendt. Culture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

DUFRENNE, Mikel, *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

FERRIÉ, Christian, *La politique de Kant. Un réformisme révolutionnaire*, Paris, Payot, 2016.

GELDOF, Koenraad, « Autorité, lecture et réflexivité : Pierre Bourdieu et le jugement esthétique de Kant », *Littérature*, n°98, 1995, pp. 97-124.

GLEIZAL, Jean-Jacques, *L'art et le politique*, Paris, PUF, 1994.

GUILLERMIT, Louis, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant*, Paris, Pédagogie moderne, 1981.

JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

KANT, Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. de Michel Foucault, Paris, Vrin, 1994.

KANT, Emmanuel, *Conjectures sur le commencement de l'histoire humaine*, trad. de Laurence Hansen-Love, Paris, Hatier, 2008.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. d'Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1944.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. de André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, 2012.

KANT, Emmanuel, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, trad. de Luc Ferry, Paris, Gallimard, 2009.

Emmanuel KANT, *Le conflit des facultés en trois sections*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1988.

KANT, Emmanuel, *Projet de paix perpétuelle. Esquisse philosophique*, trad. de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1999.

KOCH, Erec R., « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », *Dix-septième siècle*, n°258, 2013(1), pp. 45-54.

LENAIN, Thierry et Danielle, LORIES (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

LORIES, Danielle, « Kant et la liberté esthétique », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 79, 1981, pp. 484-512.

LORIES, Danielle, « Pour une phénoménologie politique de l'art. L'œuvre et le monde chez Arendt », in *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, Paris, Ellipses, 2003, p. 222.

LORIES, Danielle, « De l'insociable sociabilité au *sensus communis* », in *Kant. L'année 1784. Droit et philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 2017, pp. 323-331.

LORIES, Danielle, « La nécessaire publicité de l'art selon Kant et Arendt », texte prononcé au VII^e Forum of the International Federation of Daseinanalyse (Brussels-9/10 October 2009), disponible en ligne : <http://www.daseinsanalyse.be/files/LORIES.pdf>, consulté le 16 mai 2019, pp. 1-8.

LORIES, Danielle, « Reproductibilité technique et crise de la culture : art et politique chez Benjamin et Arendt », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, Vol 12 (no. 4), 2016, pp. 148-165.

MARX, Karl, *Le Capital*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 1993.

MEYER, Michel, « De Kant à Bourdieu : un renouvellement de l'esthétique ? », *Revue internationale de philosophie*, n° 220, 2002/2, pp. 259-274.

PLATON, *La République*, trad. de Georges Leroux, Paris, GF, 2016.

PLOT, Martín, *The Aesthetico-Political. The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*, New York, Bloomsbury, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente. Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, 2007.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

RUBY, Christian, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009.

TACKELS, Bruno, « L'art épuisé. La question de l'art ou l'art de la technique », in *Walter Benjamin*, Strasbourg, PUS, 1992, pp. 53-71.

TACKELS, Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.

TAMINIAUX, Jacques, *La fille de Thrace et le penseur professionnel. Arendt et Heidegger*, Payot, Paris, 1992.

TIEDEMANN, Rodolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, trad. de Rainer Rochlitz, Arles, Actes sud, 1987.

VOLTZENLOGEL, Thomas, « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé », *Période*, décembre 2015 : <http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/>, consulté le 31 juillet 2019.

ZARKA, Yves Charles et GUIBET LAFAYE, Caroline, *Kant cosmopolitique*, Paris, Éditions de l'éclat, 2008.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction : p. 7

PARTIE I : Le jugement esthétique kantien et le désintéressement : p. 15

Chapitre premier : Les principales caractéristiques du jugement esthétique kantien : p. 15

Chapitre deux : Une liberté pour le monde : p. 35

Chapitre trois : Contre le désintéressement, l'appropriation de l'art par les masses : p. 51

PARTIE II : L'universalité : p. 61

Chapitre quatre : La mentalité élargie : p. 61

Chapitre cinq : La critique sociologique de l'exclusion : p. 71

Chapitre six : L'égalité contre l'inégalité : p. 79.

PARTIE III : L'autonomie : p. 91

Chapitre sept : Juger par soi-même : p. 91

Chapitre huit : Préserver la distance : p. 103

Conclusion : p. 111

