

Que signifie « comprendre une image » ?

Jacques Morizot

Dominic Lopes, *Understanding Pictures* Clarendon Press, Oxford, 1996

Une majorité des travaux esthétiques des années cinquante à quatre-vingt ont porté sur la définition de l'art, contrecoup différé de l'effet d'éclatement et de désorientation produit par les avant-gardes et la situation de plus en plus contestée des formes canoniques ; à l'inverse, les réflexions contemporaines remettent au centre de leurs préoccupations le fonctionnement ordinaire des œuvres et tout particulièrement la question de l'image, en raison bien sûr de l'omniprésence technique et médiatique des images dans les arts et le monde contemporains, mais aussi parce qu'elle ne manque pas d'induire de nouvelles interrogations sur l'identité du médium iconique par-delà la variété de ses usages.

Dans ce vivier de recherches très actif depuis deux décennies (de Flint Schier et Kendall Walton à John Willats et Robert Hopkins), l'ouvrage de Dominic Lopes, *Understanding Pictures* occupe une place privilégiée : il propose à la fois un bilan critique minutieux des principales théories débattues au cours du dernier demi-siècle et une approche originale de leur enjeu commun, à partir du phénomène de la « reconnaissance d'aspect ». Un point fondamental et qui articule les deux volets est que, pour être pleinement recevable, une théorie de l'image doit prendre en compte la diversité des images concrètes et ancrer son analyse dans l'examen ce qu'il nomme les « images démotiques », c'est-à-dire celles qui n'ont pas de prétention esthétique particulière. Ce n'est pas dire que les images qui entrent dans le champ de l'art ne manifestent pas en général une spécialisation ou un

raffinement des procédés communs, mais elles présupposent l'effectivité des mécanismes iconiques de base qu'elles partagent avec les images les plus ordinaires. Ainsi l'ouvrage s'inscrit-il dans le renouveau d'un courant néo-naturaliste et anti-sémiotique qui privilégie les images figuratives et la sorte d'information qu'elles véhiculent, et qui croise les recherches menées par ailleurs dans le champ des sciences cognitives.

Ce n'est jamais une recension de doctrines, aussi importantes qu'elles puissent être, qui retient l'attention de Lopes. Sa méthode d'analyse est en fait structurée par le respect de quatre contraintes de base :

diversité : une théorie adéquate de la depiction ne doit privilégier aucune catégorie d'images au détriment d'autres; *twofoldness* : elle doit en conséquence ne pas négliger les images qui vérifient une version faible de la double perception, quand bien même la thèse forte est irrecevable; phénoménologie : elle doit expliquer comment nous faisons l'expérience que les images ont un air de ressemblance avec leurs objets; compétence : elle doit expliquer ce qu'a de spécifique le mode de compréhension pictural et pourquoi cette compétence déborde la maîtrise d'un système.

L'ensemble de ces contraintes fournit la pierre de touche pour jauger la validité des théories existantes et ce qu'on est en droit d'attendre de toute nouvelle théorie.

La partie critique reprend les deux orientations majeures qui ont dominé le discours sur l'image dans les dernières décennies : soit la depiction est affaire de processus perceptifs, soit elle est affaire de mécanismes symboliques.

Sur le premier versant, on trouve bien sûr les théories classiques sur la ressemblance, en particulier celle de Peacocke qui fait intervenir une relation de champ entre image et sujet. L'avantage d'une telle position est d'échapper à la posture objectiviste difficile à soutenir tout en se gardant de tomber dans le solipsisme puisque les propriétés dites « sensationnelles » ne sont pas privées mais ouvertes à une expérience partageable. Malheureusement la stratégie de Peacocke se borne à internaliser le contenu et à le faire à partir d'une spécification historique de l'image, à savoir la tradition du plan pictural albertien, ce qui rend le raisonnement circulaire. La diversité des systèmes de représentation conduit au contraire à diversifier le type des similarités qu'on est en droit de faire émerger.

Une seconde approche théorique repose sur l'expérience de la

vision. Elle aussi présente l'avantage de surmonter la thèse illusionniste à la Gombrich, en maintenant un contact étroit avec la singularité des objets iconiques. Lopes retrace les étapes de l'itinéraire de Wollheim, du voir-comme hérité de Wittgenstein au voir-dans de la double perception, et conclut que cette thèse de la *twofoldness* se révèle elle aussi circulaire puisqu'elle revient à généraliser indûment une propriété caractéristique d'une catégorie d'images à l'ensemble des images. Loin de considérer que la vision représentationnelle est irréductible à la vision tout court, il faut à l'inverse relativiser la première en envisageant au sein de l'univers des images un spectre continu qui va du trompe-l'œil cultivé pour lui-même jusqu'aux tableaux les plus « painterly ».

L'autre tradition, non incompatible en droit avec la première mais en général en conflit avec elle, traite les images comme des symboles ou plutôt comme des éléments dans un système symbolique donné. La version classique est celle de Goodman dont Lopes reconstruit la théorie à partir de sept thèses fondamentales : quatre thèses d'ordre sémantique qui déterminent la référence d'une image par le jeu combiné de la dénotation et de la prédication (ou exemplification picturale) et trois thèses qui en sont indépendantes et qui visent à rendre compte de ce qui dépasse le paradigme linguistique sans revenir pour autant à des considérations perceptives (l'implantation et les propriétés notationnelles). La force d'une telle approche est d'être compatible avec une compétence picturale forte (générativité et transfert) puisque les systèmes symboliques picturaux sont tout autant susceptibles d'être gouvernés par des règles que les systèmes linguistiques, mais l'insistance mise par Goodman sur le caractère arbitraire de ces systèmes aboutit en fait à ruiner toute promesse effective dans cette direction.

À partir des années quatre-vingt s'est développée par réaction une contestation radicale de l'idée que les images sont dénotatives. Anticipée dès 1956 par les célèbres « Méditations » de Gombrich qui soutenait que l'histoire de l'art a évolué de la création de substituts fonctionnels vers une position de plus en plus mimétique sur le plan formel, elle s'est essentiellement fondée sur une défense de la nature fictionnelle des images. Walton suggère en effet que les œuvres servent d'étayage pour des jeux subtils de faire-croire à travers lesquels nous « imaginons-voir » ce que l'image dépeint. Comme Gombrich, il s'appuie sur l'expérience-type du jeu d'enfant ; le prix à payer peut toutefois paraître excessif puisqu'on retire à l'image toute contribution informationnelle et qu'on réduit sa signification à un seul

usage spécifique.

Cela conduit à réexaminer la question de la référence en contexte pictural : ni une théorie de la description inspirée de Frege ou de Searle, ni une théorie génétique à la Kripke, ni même une théorie mixte comme Kaplan l'a proposé, ne sont convaincantes. Il convient au contraire de s'émanciper de l'horizon sémiotique de la référence pour retrouver une approche « de bas en haut », c'est-à-dire prenant comme fil conducteur ce qu'a d'irréductible et de non-conceptuel la saisie du contenu perceptible, comme Evans en a donné l'exemple. Non seulement une image est un dispositif capable d'emmagasiner et de transmettre une information, mais le processus d'identification de cette information opère à un niveau infra-doxastique. En conséquence, l'objet de la partie constructive du livre est de fournir un cadre adéquat pour élaborer une théorie capable de répondre à ces exigences. Ce sera une théorie dite de la reconnaissance d'aspect que Lopes caractérise à partir des deux thèses suivantes :

1. Délimitation du contenu pictural.

Quelles propriétés l'expérience de l'image attribue-t-elle au monde (propriétés qu'il ne faut pas confondre avec le sujet de l'image, c'est-à-dire les propriétés que le monde a). À l'encontre des thèses qui mettent en avant le caractère spécifique du medium iconique (en particulier les versions goodmanienne et dretskenne du couple analogique / digital), Lopes soutient que la marque distinctive du contenu pictural est sa sélectivité. Une image n'est pas l'empreinte du monde mais la fabrication d'un *aspect* c'est-à-dire d'« un schéma de saillance visuelle » (p. 119) qui est aussi important par ce qu'il élimine que par ce qu'il inclut. En effet, alors qu'une description verbale peut ne pas s'engager explicitement sur certains traits des objets qui la concernent (ne serait-ce qu'en omettant d'en parler), une image est liée à un point de vue qui exclut nécessairement d'autres engagements et organise sa propre présentation spatiale. Il en découle que la diversité des systèmes de dépeintion porte essentiellement sur la sélection des types de propriétés faisant l'objet d'engagements, ce qui est difficilement compatible avec la défense d'une thèse conventionnaliste.

2. Justification du contenu pictural comme aspectuel.

Le mécanisme par lequel l'information présente dans une image est

accessible est fondamentalement de nature perceptuelle et générative, autrement dit elle relève d'une capacité de reconnaissance de même type que celle qui intervient dans la vision ordinaire. Étant un artefact, elle présente néanmoins une situation particulière : en effet, on a à la fois une reconnaissance de contenu (qui s'appuie sur les aspects formels de la composition) et une reconnaissance de sujet (identification de ce qui est représenté). Il s'agit donc sans ambiguïté d'une approche psychologique et naturalisée de la référence picturale : « un récepteur approprié pour une image donnée est celui qui possède une capacité de reconnaissance convenablement dynamique » (p. 152), étant entendu que la dimension normative ou non reconnue à ce récepteur n'est pas indépendante du contexte historique.

La théorie esquissée ci-dessus présente deux corollaires importants :

1. Si une théorie de la dépicition est une théorie du sens pictural qui se fonde sur la reconnaissance visuelle, il en découle que les intentions de l'artiste ne sont pas indispensables à la compréhension de l'image. Elles sont de fait pertinentes pour éclairer ce que l'artiste a voulu dire, mais elles restent extérieures à ce que signifient les œuvres en tant qu'images. Même s'il n'est pas contestable que les images se rattachent causalement à leur source (par exemple, l'on sait que Hendrickje Stoffels a posé pour la *Bethsabée* de Rembrandt), la source n'est qu'un moyen de transmettre une information relative au sujet, moyen parfois limité d'ailleurs comme le montre le cas des images iconographiques que nous ne savons pas spontanément interpréter.

2. Une théorie de la dépicition se doit d'être agnostique quant à la nature de l'expérience picturale (p. 175), au sens de ne rien présupposer quant à sa nature. Il ne revient pas à l'expérience d'expliquer ce qu'est la dépicition, ce qui équivaut le plus souvent à y chercher la trace de telle propriété visuelle jugée significative ; ce sont au contraire les contextes multiples de la dépicition qui peuvent éclairer sur la pluralité des conditions dans lesquelles se présente l'expérience qu'on fait des images. Il en ressort que l'expérience picturale entre dans le problème plus général des objets de perception et que les images sont des « prothèses visuelles » qui, du fait de leur transparence, représentent le monde à *travers* leurs propriétés visuelles et contribuent dans une certaine mesure à élargir la perception que nous avons du monde.

L'ouvrage se termine par deux applications destinées à illustrer la fécondité d'une théorie de la reconnaissance d'aspect : d'une part aux images fictionnelles, en fournissant une explication économique des

jeux de faire-croire pictural, d'autre part aux images d'images, c'est-à-dire aux images qui se présentent sous forme de variation à partir d'autres images.

Au terme d'analyses aussi rigoureuses et aussi denses, l'impression qui se dégage – au-delà de la pertinence propre de la théorie proposée – est celle d'une magnifique leçon de méthode. Revenons sur un seul exemple : personne n'a jamais véritablement mis en doute que la dépicition entretient une relation avec la notion banale de ressemblance (même Goodman, forcé d'endosser une attitude de rejet en raison de son attachement à une base sémiotique et nominaliste, concède que la ressemblance est un sous-produit ordinaire de nos pratiques représentationnelles) mais les termes du débat restaient flous ou incertains ; on faisait bien fond sur une donnée intuitive mais celle-ci n'était guère en mesure de distinguer entre des ressemblances qui sont dépendantes de la représentation et d'autres pour lesquelles ce n'est pas le cas ; or seules ces dernières sont pertinentes pour caractériser la dépicition (p. 17). On s'avise alors que la plupart des alternatives traditionnelles (sur le modèle naturalisme / conventionalisme, etc.) reposaient sur des bases artificielles ou des propriétés insuffisamment définies. Dominic Lopes redonne à la représentation iconique une portée transdisciplinaire et épistémologique qui en fait à nouveau une question centrale d'un point de vue philosophique. Comme chez Goodman, bien que d'une tout autre manière dans son appareil théorique et ses résultats, la réflexion sur l'image redevient un centre actif où elle est cette fois questionnée pour elle-même et non plus par contraste avec la structure des textes. Et ce n'est pas le moindre paradoxe que cette approche qui commence par mettre entre parenthèses toute revendication de l'art à un statut d'exception se trouve en fin de compte la plus appropriée pour attirer l'attention sur ce qu'il y a de plus idiosyncrasique dans la capacité des arts visuels à rendre compte de notre déchiffrement du monde.

La meilleure dénomination du projet de Dominic Lopes serait d'y voir la concrétisation d'une véritable *esthétique informationnelle*. Elle ne se présente pas comme une doctrine visant à concurrencer toutes les théories développées au long du dernier demi-siècle mais comme la construction d'un cadre conceptuel propre à unifier ce qu'il y a de pertinent et de fécond dans leurs contributions sur l'art. Elle n'a donc rien non plus d'une théorie *ad hoc* destinée à accompagner l'émergence d'un mouvement ou à justifier ses prétentions, comme cela a été couramment le cas au sein du modernisme. Un nouveau

paradigme se dessine dans lequel les apports issus des sciences cognitives et de l'analyse conceptuelle peuvent se conjuguer avec une volonté de garder contact avec l'expérience culturellement située des œuvres, telle qu'elle transparait dans la démarche d'historiens soucieux d'esthétique aussi différents que Podro, Baxandall ou Shiff. Le temps des grandes controverses philosophiques n'est peut-être pas pour autant définitivement clos mais il est désormais supplanté par l'attention aux conditions d'usage et à la variabilité des contextes. Faire une théorie de l'image demande à la fois de ne pas s'enfermer dans les particularités d'une seule catégorie d'images et de ne pas retenir du monde des images que le minimum indispensable pour les subsumer toutes sous la même espèce. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il devient fécond de mettre à contribution les méthodes appropriées pour chaque variété d'images.

Qu'un livre de cette maîtrise et de cette portée pour les études esthétiques n'ait pas été traduit en français et qu'il soit presque passé inaperçu est un symptôme préoccupant du provincialisme de la pensée française contemporaine sur la scène intellectuelle mondiale.

Rainer Rochlitz

Feu la critique, essais sur l'art et la littérature

Bruxelles, La Lettre volée, 2002, 158 p.

Ce livre est à la mesure des exigences que Rainer Rochlitz n'a cessé de faire valoir dans ses travaux sur l'art et l'esthétique¹. Bien que la source en soit un diagnostic apparemment sombre – l'état désastreux de la critique d'art – le plaidoyer qu'il renferme n'a rien d'un abandon. Tout au contraire, Rochlitz y prend le contre-pied des innombrables formes de désenchantement qui se sont imposées, en esthétique comme ailleurs, dans ce qui ne ressemble plus à un débat, et qui laisse le plus souvent prise un avachissement généralisé auquel la postmodernité et la « fin de l'art » ont fourni quelques slogans rentables, à défaut de raison d'être. Pour Rochlitz, la question du jugement doit être tenue pour cardinale; elle conditionne à la fois la possibilité d'un discours critique autonome et celle d'une esthétique conforme aux exigences d'analyse et de

justification qu'on est en droit d'attendre d'une philosophie.

Que la critique d'art ait fait long feu ou qu'elle se déploie dans une vacuité qui ne parvient même plus à donner le change, c'est ce qu'indique le fossé qui la sépare désormais de la critique cinématographique ou de la critique littéraire (p. 7). Dans ces deux derniers domaines, on fait encore la différence entre les effets de promotion ou de mode dont bénéficie un livre ou un film, et les qualités qui ne peuvent s'y réduire ou qui y résistent. Là, le critique peut encore se recommander d'un point de vue qui communique avec un large public d'amateurs dont l'étendue ne se limite pas aux acteurs du monde de l'art : « C'est au nom du consensus implicite d'un secteur de ce monde que le critique s'exprime, non au nom du public, ni pour éclairer ce dernier. C'est le point de vue de l'artiste que le critique est appelé à adopter; non celui

1. Rainer Rochlitz nous a brutalement quitté le 13 décembre 2002. *Feu la critique*, son dernier livre, a paru quelques jours avant sa mort.

du spectateur surpris ou déçu, conquis ou révolté. » (p. 7-8)

Dans son précédent livre : *L'art au banc d'essai*², Rainer Rochlitz s'était engagé dans une tâche de réhabilitation qui n'a pas été appréciée à sa juste valeur. Il s'y efforçait, y compris par et pour l'exemple, de mettre au jour les principes d'une critique fidèle à ses enjeux et à l'inspiration qui lui donna initialement naissance, celle d'une évaluation adaptée aux prétentions que renferme toute œuvre, sitôt qu'elle voit le jour, et aux attentes du public qui la reçoit ou est susceptible de la recevoir. Pour Rochlitz, ni ces prétentions ni ces attentes ne pouvaient être celles d'un groupe restreint, encore moins d'une coterie. À ses yeux, l'exigence d'universalité qui s'y exprime est celle que Kant associait significativement au jugement esthétique et qu'il faut transférer au jugement critique, lequel n'en est après tout que le prolongement là où existe un monde de l'art.

Au demeurant, il est contradictoire de supposer que puissent exister des critères du jugement esthétique et d'imaginer en même temps que ces critères puissent n'avoir de sens et de valeur que pour un cercle choisi ou un petit nombre. Bien qu'il ne s'agisse pas exactement de la même chose, les raisons qui s'y opposent sont de même nature que celles qui excluent l'idée d'un langage privé. Rochlitz, dans *Feu la critique* ne fait pas exactement appel à un argument de ce genre, mais en soutenant la thèse

de la dimension normative des œuvres d'art et des pratiques artistiques, il fait valoir les droits et les exigences d'une critique qui assume pleinement sa fonction publique, et par conséquent de réelle discussion. « ...ce recueil d'essais est donc à la fois un constat pour le présent et une tentative de rappeler le sens de cet exercice dont les artistes et l'ensemble du monde de l'art ont besoin pour ne pas sombrer dans le cynisme. » (p. 10)

Esthétique et critique

Les textes dans lesquels cette tentative s'illustre s'organisent autour de trois chapitres : le premier sur la critique d'art ; le second sur la critique littéraire et le troisième sur l'art contemporain. Le premier de ces textes : « Esthétique, critique et histoire de l'art » s'attache à examiner les liens entre critique et esthétique (p.13-22). Dans une large fraction de la tradition allemande, ces liens ont contribué à obscurcir la nature de l'esthétique, autant que de la critique. On doit au romantisme d'avoir privilégié, à travers le commentaire d'œuvres tenues pour paradigmatiques, un point de vue abusivement normatif et souverain, décisif, tout en faisant passer au second plan les exigences propres de la discussion critique et l'attention à la variété des œuvres et des contextes de production ou d'appréciation (p.14). Selon Rochlitz, la critique a hérité de cette attitude exclusive : « Tout se passe

2. *L'Art au banc d'essai*, Gallimard, « nrf essais » 1998).

comme si le particularisme érigé en juridiction critique et l'absence de toute autolimitation étaient la règle du genre critique. Aujourd'hui encore, un abîme sépare les critiques faisant autorité dans leur domaine et les esthéticiens qui rejettent une telle prétention. L'idée d'un débat critique donnant lieu à une pluralité de points de vue légitimes n'est guère admise. » (p.15)

De même, dans bien des cas, nous sommes encore loin d'une esthétique qui aurait renoncé au type de réflexion ici visé. Entre une esthétique descriptive du genre de celle que Rohlitz avait coutume d'attribuer à l'« empirisme » et une orientation attentive aux jugements de valeur ou à la signification normative des œuvres, le débat reste ouvert, mais dans beaucoup de cas, l'inspiration reste celle qui aboutissait à rechercher dans un petit nombre d'œuvres la « vérité » ou l'« essence » de l'art. La préférence de Rohlitz allait à une esthétique reconstructive pour laquelle « les jugements critiques sont en principe susceptibles d'être argumentés aussi bien en ce qui concerne leurs descriptions et leurs interprétations qu'en ce qui concerne leurs évaluations et leurs jugements. » (p.16) Aussi la critique est-elle, pour une telle esthétique, un interlocuteur majeur. En fait, pour Rohlitz qui rejoint ici le point de vue de Beardsley, une critique subjectiviste, fût-elle celle de groupes restreints de « happy few », et une esthétique normative prétendant fournir la bonne interprétation sont également à rejeter. Et à ce titre l'absence d'argumentation, que ce soit dans le champ de la

critique ou dans celui de l'esthétique, est un très mauvais signe.

Ces convictions Rainer Rohlitz les a présentées sous différents angles dans la majorité des écrits et des livres qu'il a signés de sa main au cours des dix dernières années. Elles étaient déjà au cœur de *L'art au banc d'essai*, et l'on peut difficilement s'empêcher de penser qu'elles ont contribué - d'autant plus, peut-être, qu'elles étaient elles-mêmes solidement argumentées - à la timidité de l'accueil, pour ne pas dire à l'indifférence qui lui ont été réservées par les milieux de l'art et par la presse spécialisée. Les arguments et l'appel aux arguments font malheureusement partie de ce qu'on y tolère le plus difficilement. Des quatre principes que Peirce attribuait à la fixation de la croyance, ce sont la ténacité, l'autorité et l'appel aux *a priori* qui y ont le plus souvent la préférence.

Dans les autres textes qui composent ce recueil, Rohlitz s'exerce à d'autres méthodes, celle de l'esthétique reconstructive en faveur de laquelle il plaide, à propos d'artistes comme Léger, Gris et Beuys ou d'écrivains comme Echenoz, à qui un chapitre de *L'art au banc d'essai* était déjà consacré, ou Houellebeck et Sloterdijk. Sans entrer dans le détail des analyses qui leur sont consacrées, notons que l'ouvrage s'achève significativement sur deux textes qui approfondissent et éclairent les positions initialement défendues à propos de la critique et de l'esthétique : « La querelle de l'art contemporain » et « Art contemporain et politique ».

Sur l'art contemporain

La « crise » présumée de l'art contemporain, évoquée dans le troisième chapitre du livre illustre significativement les incertitudes de la critique et ses ambiguïtés. Rochlitz y discute trois livres autour desquels se sont concentrés les débats qui ont eu lieu à ce sujet : « un conservateur, un moderne, un postmoderne » (p.123)³. Un point central, sur lequel les trois auteurs concernés se divisent est précisément celui d'une pluralité, pour ne pas dire d'un émiettement des pratiques et des critères propres à l'art « contemporain ». En même temps, la situation par rapport à laquelle Jean Clair, Philippe Dagen et Yves Michaud ont à peu près en même temps pris position est aussi celle de conditions sociales et institutionnelles particulières : « D'une façon de plus en plus nette depuis les années soixante, l'art novateur a bénéficié d'un soutien de la part des gouvernements mêmes à l'égard desquels les artistes continuaient à adopter, dans leur art, une attitude de défiance » (p. 150). Ce soutien, tel qu'il s'exerce en France, ainsi que la place marginale occupée par les artistes français sur le marché de l'art international et l'absence d'un soutien significatif des collectionneurs, expliquent en partie le caractère hexagonal de cette « crise »,

(p.124).

Sur ces derniers aspects, *Subversion et subvention*⁴ avait déjà analysé les paradoxes et les ambiguïtés d'un art qui, parce qu'il s'est défait des critères traditionnels, en appelle d'autant plus au jugement esthétique. Or, la littérature qui a orchestré la « crise de l'art contemporain » se caractérise justement en ceci qu'elle tend ou bien, comme chez Jean Clair, vers une restauration de valeurs ou d'un modèle du goût qui ne semble pas avoir de répondant dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui (p.131), ou bien vers une esthétique réduite à une anthropologie (p.141). Si Rochlitz, à ce sujet, s'accorde avec Michaud pour penser que l'art a cessé de jouer un rôle de ciment social, il s'écarte du relativisme qui semble en constituer la contrepartie. Car comment pourrait-on, dès lors, continuer de distinguer – comme le suggère pourtant Michaud – les œuvres de qualité des médiocres ou des moins bonnes? (ibid.)

Cette question, pour être simple, n'en appelle pas moins à des conditions de jugement qui, dans le paysage intellectuel français ont été probablement obscurcies par l'influence de philosophies – en particulier dans les milieux artistiques – dont on ne peut pas dire qu'elles se soient montrées particulièrement sensibles à la dimension

3. Rappelons que les livres concernés sont respectivement ceux de Jean Clair : *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard, « Le Débat », 1997 ; Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Grasset, 1997 ; Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, PUF, « Intervention philosophique », 1997. Pour être plus exhaustif, il faudrait en fait tenir compte d'une série d'articles initialement publiés par la revue *Esprit*, en particulier ceux de Jean-Philippe Domecq.

4. *Subversion et subvention*, Gallimard, « Les essais », 1994.

publique et par principe communicable des modes de compréhension et d'évaluation. Curieusement, du reste, cette lacune s'est très souvent combinée, comme on le voit dans le cas des pensées déconstructionnistes, avec des ambitions politiques radicales qui, elles aussi, tendent à produire leur propre mode de légitimation. Dans le dernier chapitre de *Feu la critique*, Rainer Rochlitz aborde la question des rapports de l'art et de la politique à la lumière des conditions qui en font l'objet de la politique, et afin de savoir « dans quelle mesure il peut être encore sujet d'une action politique » (p. 148). La thèse qu'il y soutient consiste à prêter à l'art contemporain une faculté de « sensibilisation politique » (ou sociale) (p. 152). Mais justement, cette possibilité ne fait pas à elle seule d'une œuvre une œuvre d'art, et encore moins une œuvre réussie. « Dans les contextes non totalitaires qui caractérisent les sociétés contemporaines en Occident, l'art est davantage témoignage : incitation à voir et à réfléchir, que propagande : incitation à agir. » (p. 155) Mais cette caractéristique, essentiellement liée aux changements intervenus aussi bien dans l'art que dans les sociétés concernées, ne nous dispense en rien de maintenir les exigences d'une critique qui, pour Rochlitz, demeurerait distincte de la critique politique et ne pouvait abdiquer, sans se trahir, devant la seule pluralité des jugements et des critères, élevée au rang d'un fait qui possède en lui-même sa justification.