

L'adresse

Fabien Vallos (juin 2016)

« Le libre usage de ce qui nous est propre est ce qu'il y a de plus difficile. »
Hölderlin, Lettre à Böhlendorf, 4 décembre 1801

« Frontalité, centralisation, grandeur nature, surface littérale : toutes ces qualités caractérisent les œuvres les plus abouties de la plupart des peintres expressionnistes abstraits. Et ceux qui, tels Pollock et Newman, finirent par abandonner certains de ces traits emblématiques, ont cependant continué à travailler sur l'aspect le plus important du signe ou de l'emblème : son statut d'adresse. S'il est possible, à la rigueur, de considérer entre l'auteur et l'objet qui soit indépendant d'un quelconque public (ne s'adressant à personne en particulier), un signe ou un emblème existent au contraire précisément en fonction d'un récepteur. Il se présente sous la forme d'une instruction adressée à *quelqu'un* – instruction qui existe, pour ainsi dire, dans l'espace de confrontation du signe ou emblème et du regardant. »
Rosalind Krauss, *Passages*, p. 156-157

Le concept d'adresse est intrinsèquement inclus dans celui de réception. Il s'agit d'un problème non pas tant d'esthétique, mais de philosophie de l'art et d'interprétation du processus artistique. *L'adresse* dit le mouvement de provenance du processus créatif vers un récepteur. La théorie de la réception est à la fois au cœur de l'histoire de l'art mais, plus fortement encore, au cœur des dispositifs de monstration de l'art. Le problème peut dès lors se résumer ainsi : peut-on intervenir, et qu'elle est la puissance et la limite de cette intervention, entre l'émetteur et le récepteur du processus artistique ?

Le concept de réception est un concept ancien qui provient de deux éléments fondamentaux : le premier est le concept de gradualité (le vivant humain est différent selon une gradualité infinie) et donc ce que l'on nomme une *différenciation éthique*. Il n'y a de théorie de la réception qu'à partir de l'idée qu'il y a l'épreuve d'une singularité pour chaque récepteur. Ce qui rend donc par voie de conséquence extrêmement complexe toute théorie de l'adresse. Le second concept est celui de la *teknè*, c'est-à-dire la différenciation des modèles de lecture. *Teknè* signifie littéralement une « manière particulière de s'y connaître » en quelque chose, et ici, dans la lecture des processus artistiques et des objets d'art. La conséquence de la différenciation éthique et technique est l'augmentation de la *spécialisation* et de la *catégorisation* des modes opératoires et des modes de réception¹. Ce travail est celui qui est accompli par Aristote sur deux plans distincts mais très étroitement liés² : la

1. L'augmentation de la spécialisation et de la catégorisation induit l'augmentation de la production des modèles et des archétypes puis des systèmes et des hyper-systèmes.

2. Il s'agit des deux traités rassemblés sous la figure de la *science productive (poiètikè teknè)* : la *Rhétorique* et la *Poétique*. Aristote, *Œuvre complète*, dir. P. Pellerin, Flammarion, 2014.

dialectique comme construction des discours et des opérativités et la politique de l'œuvre (et c'est précisément le travail qui est accompli dans les livres de la *Politique* et de la *Poétique*). La théorie de la réception est donc directement liée à une théorie générale de la *poiètikè tekhnè*, c'est-à-dire de la technicisation de la sphère de l'opérativité artistique.

Le concept de réception a alors été absorbé dans les théories de la rhétorique. Elle a à voir avec l'idée d'une manière juste de s'adresser dans l'épreuve du langage aux autres (il s'agit d'une technique qui vise à l'efficacité des langages). Nous pouvons trouver chez un rhéteur ancien du premier siècle, *Ælius Théon*, dans un ouvrage intitulé *Progymnasmata*³ – qui traite du concept d'*éloge* – une tripartition de l'adresse (celle au vivant, celle aux disparus, celle au virtuel). Nous nous servons de ce dispositif pour proposer une définition moderne du concept de l'adresse. L'adresse est donc l'opération qui consiste à produire du langage pour ou vers quelqu'un sous trois formes singulières : ce que nous nommons *adresse* en tant qu'il s'agit de produire pour une personne physique, ce que nous nommons *destination* en tant qu'il s'agit de produire pour un spectateur non présent et envisagé, et enfin ce que nous nommons *destination de masse*, en tant qu'il s'agit de produire pour un spectateur non présent et transformé en client. Les catégories de l'adresse et de la destination présupposent qu'il y a encore à des degrés différents un partage de la réception et dès lors que la teneur active du processus de réception est reconnue. En revanche la troisième suppose une teneur entièrement passive du récepteur. C'est cela qui constitue, fondamentalement, l'histoire critique et moderne de l'adresse.

À partir de cela la tradition historique et esthétique va faire recouvrir au concept de réception trois champs spécifiques. Le premier est celui de l'intime, c'est-à-dire singulièrement la figure essentielle du lecteur⁴. Le deuxième est celui du public et ici c'est singulièrement la figure du spectateur⁵. Le troisième enfin est celui que nous nommons le *symbole* et ici c'est la puissance d'investissement idéologique qui prime⁶. Nous pouvons dater du moyen-âge et essentiellement de la crise du *trobar clus*⁷ l'ouverture de l'espace de l'intime comme relation

3. Chapitre sur l'éloge, 109.9 : « On réserve aujourd'hui le nom d'*éloge* (*enkomion*) à l'éloge des personnes vivantes (*zôntas*), pour l'éloge des morts on emploie le nom d'*épitaphes*, pour celui des dieux le nom d'*hymne*. Mais qu'on fasse l'éloge de vivants, de morts ou de héros et de dieux, l'énoncé procède d'une seule même méthode. On dit éloge, parce que les anciens adressaient (*eulogias poièn*) leur louanges aux dieux dans certains banquets (*kômos*) et jeux (*paidia*) ». Il s'agit donc d'un traité de rhétorique. Mais il présente trois choses fondamentales : premièrement la distinction entre une adresse à ce qui est vivant et à ce qui ne l'est pas (entités disparues ou virtuelles); deuxièmement il fonde cette adresse particulière dans l'espace de la festivité; troisièmement il faut encore remarquer la formule *logias poièn* pour exprimer l'adresse : il s'agit bien d'une *production de langage* à.

4. Intime est le superlatif du concept latin d'*interior* : ce qui est à soi. Intime recouvre ici à la fois la lecture faite par un opérateur et la lecture silencieuse.

5. C'est précisément la relation entre ces deux processus qui fonde la question de la réception en ce que la manière avec laquelle nous *recevons* ou *lisons* l'œuvre est fondamentalement déterminée par le contexte soit public soit intime.

6. Nous parlons ici des œuvres dont la médiation est pour partie assumée par le commanditaire. Ce fut une partie conséquente de l'œuvre ou du moins de cette activité artistique que de répondre à cette commande et à cette contrainte de représenter du symbole et donc de l'idéologie. Ce qui va constituer la modernité est le renversement de cette phase idéologique du symbole par une transformation de celui-ci en « *symbole reposant en lui-même* » selon l'expression de Bachofen. Le symbole ne renvoie pas à quelque chose de précis mais à différentes possibilités, dont celle du silence. Voir à ce propos Furio Jesi « *Simbolo e silenzio* » in *Letteratura e mito*, Einaudi, 2002 (traduction française voir ART01).

7. Le *Trobar clus* (ou *jeu clos*) est la forme même de la poétique des artistes du moyen-âge occitan

singulière et autonome que le lecteur ou le spectateur entretient au poétique, au littéraire ou encore au musicale et par voie de conséquence à une nouvelle forme possible de relation à l'image. Ce qui importe alors est la définition d'une nouvelle autonomie du spectateur. Nous pouvons dès lors dater, à ce que nous nommons *renaissance*⁸ l'ouverture de cet espace à l'image. Une nouvelle pensée de l'image et de la réception de l'image advient : elle est une réappropriation de l'ancien (le monde antique) et une production nouvelle de codes qui réclament une forte spécialisation de la lecture et une très forte augmentation des domaines de connaissances, (augmentation des modèles de cryptage et d'occultation et augmentation des sphères de privatisation) et par voie de conséquence une très forte réduction du champ de la réception. On obtient alors une tendance à la forte réduction des différences entre adresse et destination pour promouvoir ce que nous pourrions nommer une *privatisation du processus encomiastique*. L'exemple pour cela le plus éclairant est celui du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare commandé par Borso d'Este⁹.

Nous pouvons dès lors dater du début du moyen-âge (à partir du VII^e siècle) l'ère du symbole à partir du moment où l'Occident s'accorde à déterminer une économie iconique¹⁰. Ceci a déterminé une théorie de l'économie du visible (construction et teneur de l'image) et par voie de conséquence une économie de la *visibilité* (orientation et destination de l'image). C'est précisément l'économie de la visibilité qui détermine la théorie de la réception du processus artistique.

Et c'est alors le fondement d'une crise qui éclatera dans l'espace de la modernité, celle de la tension entre l'*économie du lisible* et l'*économie du visible*. Il s'agit d'une autre sphère de réflexion mais qui nous importe pour pouvoir penser la crise d'une théorie de la réception. Que suppose le concept de *lisibilité*? Il suppose une relation plus ou moins stable entre un opérateur de la production et un opérateur de la réception. Or il s'avère qu'initialement il s'agit d'un échange de statuts. Ce qui va conférer la crise de la modernité est la spécialisation du producteur et l'affirmation de non-spécialisation du récepteur. Mais originellement il

dès le XI^e siècle. Il suppose l'épreuve même de cette clôture et de cette complexité, dans l'épreuve de la langue vernaculaire, comme possibilité de l'adresse et de l'écoute. Voir, Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Belles Lettres, 1994-2009 (essentiellement le chapitre 8 sur les « pôles du trobar »).

8. *Renaissance* signifie le retour possible à un esprit de la *romanité* (*renascita romanitatis*), c'est-à-dire le libéralisme de la latinité. Voir à ce propos l'usage et la détermination de ce concept de Giorgio Vasari (introduction des *Vite*) à Jacob Burckhardt (*La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, 1860 (consultable en ligne)).

9. Sur le processus encomiastique (c'est-à-dire la production d'une œuvre comme éloge) voir le travail de W. Leiner (ART02), de F. Fleck (ART03). Quant au Palazzo Schifanoia il a été réalisé entre 1469 et 1470 à Ferrare, voir les textes de Marco Bertozzi (ART04). Ce qui est remarquable ici – outre la rapidité de réalisation – est la puissance de cette œuvre comme éloge du bon gouvernement de Borso et surtout la manière avec laquelle sont entre-croisés un nombre saisissant de références entre le monde antique (les textes de Manilius), le monde de l'astrologie (les textes d'Abu Ma'shar et du *Picatrix*) et le monde contemporain (les textes de Prisciani et le style de l'école ferraraise, dont celui de Francesco del Cossa). Il est alors évident que cette œuvre réclame un niveau de technicité exemplaire pour sa réception et sa lecture en même temps qu'elle peut être de manière moderne ouverte à un silence de ses symboles, ou du moins à une infinie reconstruction.

10. Le concept d'économie iconique sous-entend l'entrée de l'image dans une économie de la production de la valeur et de son orientation. Voir à ce propos le travail de Marie-Josée Mondzain in *Image, icône, économie*, Seuil, 1996 & (ART05). Nous précisons qu'ici le sens que nous donnons à économie est celui de la gestion de nos rapports aux objets dans l'espace du privé et donc de l'orientation idéologique de cette *privatisation*.

s'agit en fait de la *même personne* pour définir les deux modèles. Cette relation fondatrice a ouvert à une crise exemplaire celle de la disjonction entre le *littérale* et le *littéraire*¹¹ : cette distinction – une fois écarté le principe de la possibilité d'une *lecture scrupuleuse*¹² – a ouvert le champ théorique du concept de ce que nous nommons lisibilité, à savoir la possibilité d'une alternance entre *lecture* et *négligence*¹³. La conséquence de cela – à savoir le rapport et l'équilibre entre producteur et récepteur suppose ce que l'on nomme une participation à l'*herméneutique* et à une *réception critique*. Que suppose alors le concept de *visibilité*? Il suppose quant à lui une relation plus ou moins instable entre un opérateur de la production et un opérateur de la réception. Pourquoi? Parce que cette opérativité a été dès le début de la pensée occidentale interprétée comme une *mimètikè teknè*, c'est-à-dire une spécialité qui consiste en un savoir particulier, celui de faire des *images*¹⁴. Or dans ce cas il y a un déséquilibre important entre la technicité du producteur et la non technicité du récepteur. Cette différence est même l'essence du concept d'image. Il en est sa teneur substantielle. Pour cela nous devons renvoyer à la pensée ancienne du pseudo-Longin et à ce qui pourrait être pensé comme les prémices d'une théorie moderne de l'image : la production de ce qu'il nomme *hadrepébélein* que nous pourrions traduire comme une *projection dans la densité*¹⁵. Or cela suppose une haute technicité pour le réaliser et d'autre part cela permet la réalisation d'une adhésion absolue du spectateur dans l'image. Ce qui est alors évident est que l'histoire de la pensée a été une lente critique de ce système et une tentative de défense de la lisibilité¹⁶.

11. Le littérale signifie que nous prenons à la lettre l'ordre du signe dans le langage et l'ordre énoncé par le langage (ce que nous nommons épreuve de toute loi, étatique, religieuse ou bien encore esthétique). Le littéraire signifie au contraire que la lecture de la lettre ne peut se faire que dans le contexte de la réception. Dans le cas de la modernité la plus remarquable dispute aura lieu à la Sorbonne entre Picard et Barthes à propos de la lecture et de la réception de Racine : voir le texte de C. Prochasson (ART06). Voir aussi R. Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

12. Lecture scrupuleuse se dit en latin *relectio* ce qui a donné dans la langue le terme *religion*.

13. Le terme latin *lectio* ouvre à deux champs de réception : la *relectio* comme lecture littéraire et scrupuleuse et la *neglectio* comme non-relecture et négligence. Être négligent signifie ici ouvrir la lecture à la tension infiniment dialectique du contexte.

14. C'est ici que pour la pensée occidentale les choses se compliquent. Cette relation instable produite par la *mimètikè teknè* dans la réception a produit dans la pensée trois types de réactions qui fondent pour partie l'histoire de l'art : la première réaction consiste à rejeter et à forclure cette activité (c'est l'attitude de Platon dans le dernier chapitre de la *Politéia*). La deuxième réaction consiste à demander un contrôle morale et politique de cette activité (c'est l'attitude d'Aristotee et en somme l'attitude que choisira la pensée occidentale : celle d'un contrôle permanent des processus de la réception par des structures institutionnalisées privées ou publiques). La troisième réaction est une *mise en garde* de cette instabilité (c'est l'attitude de Platon à partir du concept de *pharmakon* et essentiellement de *pharmakéia*, c'est-à-dire de ce que nous pourrions nommer une *industrie des transformations du réel*. Ceci a été le travail de la modernité critique et essentiellement le travail du philosophe Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » in *La Dissémination*, Seuil, 1972. Ce qui signifie que le travail de la pensée demeure un travail de mise en garde de cette instabilité dans les processus de la réception).

15. Pseudo-Longin, *Peri Hupsos (du sublime)*, trad. J. Pigeaud, Rivages, 1991. Longin établit ici un traité technique à l'usage des producteurs d'images. Nous traduisons l'expression *hadrepébélein* littéralement par *projeter dans la densité (hadros)*. Nous renvoyons, bien sûr, au travail de Tristan Garcia, *La vie intense. Une obsession moderne*, Autrement, 2016.

16. Sauf dans le cas du champ du symbole ou de l'idéologie, où il s'agit soit de critiquer les deux processus puisque l'épreuve du littéraire – l'épreuve du littéral est un *Gefahr* a dit Walter Benjamin (*Le livre des passages* [N3, 1]), il est un danger; la lecture est un danger parce qu'elle est toujours une première lecture, rendant impossible toute lecture identique et en tant que toujours première

Cependant cette tentative a été en même temps un affaiblissement du processus de lisibilité pour préparer à une affirmation triomphante du processus de visibilité : cela constitue certainement le champ de la modernité artistique¹⁷.

La pensée occidentale de l'art et de l'activité artistique, depuis l'antiquité, est cette crise ininterrompue qui fonde l'esthétique pré-moderne : entre la stabilité du processus de la lisibilité et l'instabilité du processus de la visibilité. Toute la crainte du monde antique consistait justement en ce déséquilibre entre un « s'y connaître » et une privation de cette connaissance. Elle est idéologiquement revendiquée pour des problèmes moraux et politiques mais intellectuellement critiquée pour des raisons philosophiques. D'un point de vue philosophique les raisons sont nombreuses : la première consiste en ce que le déséquilibre des connaissances produit une aliénation (c'est-à-dire une privation de la connaissance et une privation de l'accès à la connaissance); deuxièmement elle constitue un ensemble de spécialistes et non un rapport au partage (elle est donc l'ouverture à une hyper-spécialisation de l'espace de la réception); troisièmement elle ouvre le spectateur à une passivité et une fascination (il s'agit des formes de l'adhésion qui conduisent à une hyper-spectacularisation du processus artistique et à sa transformation en divertissement et en lieux du divertissement); quatrièmement enfin, elle sur-évalue la puissance de la *teknè* et donc des systèmes.

Les dissensions et les crises de la pensée de l'œuvre sont liées à ces quatre points critiques de la réception. Ceux qui défendent une théorie de la *lisibilité* des éléments de la création et ceux qui défendent une théorie de la *visibilité*. La pensée moderne sera une tentative de réconciliation (pensée dialectique) entre ces deux systèmes de réception. Cette réconciliation commencera à partir de l'affirmation de l'émancipation du sujet, à la fois comme producteur et récepteur, jusqu'à la théorisation que la sphère de la technicisation appartient elle aussi aux deux. Dans ce cas le sujet opérateur et le sujet récepteur ont une équivalence dans le processus de réception. En cela la modernité est l'affirmation de ce processus depuis la détermination de la transcendance à l'affirmation que le spectateur fait l'œuvre.

Il s'agit maintenant de repenser le concept de spectateur. Il entretient une relation évidente et en même temps silencieuse, d'abord avec le concept de *théorie* puisqu'il est lié

lecture elle est ouverte à l'installabilité et au danger – rend caduque la littéralité de la loi morale ou théologique soit, inversement de préférer encore l'économie iconique comme le fera la pensée chrétienne.

17. À cet effet nous choisissons de rapeler deux dispositifs intellectifs qui ont considérablement bouleversés la pensée de la réception de l'œuvre. Le premier exemple tient à la transformation du vers 361 de *L'Art poétique* d'Horace « *ut pictura poiesis* » rendant ainsi la poésie *semblable* à la peinture, c'est-à-dire rendant *le lisible proche du fonctionnement du visible*. Il est alors important d'en noter l'ordre et le renversement par rapport à la pensée ancienne. Le second exemple tient à la très célèbre lettre du premier critique d'art Lodovico Dolce (Lodovico Dolce, lettre à Alessandro Contarini, v. 1554 in *Mark W. Roskill, Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, 1968, p. 214-216) où il décrit l'attitude d'un jeune homme devant une toile du Titien. Pour cela il décrit trois phases particulières du processus de réception : la première est la découverte d'un cadre ouvert sur un processus de représentation, la deuxième, est l'analyse et la description de cette représentation. Nous aurions dû nous arrêter là. Cependant Dolce décrit une troisième phase, celle où le jeune homme s'approche si près du tableau (au point de perdre les deux premières phases) qu'il ne voit plus qu'une tache (*macchia*) à partir de laquelle se développe une nouvelle forme de réception comme *bouleversement* ou comme *ravissement*.

à la racine grecque de la vue et du regard, la *théa*¹⁸. Puis la racine latine *spec-*. Cela suppose alors deux projets fondamentaux : 1. d'abord une question de *position* de l'être depuis le demeurer étonné (*thaumatizein*) jusqu'au devenir critique par l'observation (*théorétikos*)¹⁹; 2. ensuite il s'agit d'une question essentielle de *genre*, c'est-à-dire celle de l'*espèce*, en tant qu'être spectateur²⁰. Le spectateur entretient alors une relation évidente mais moins cachée au rhétorique, en ce qu'il est une *teknè* (persuasion et expression) et parce qu'en tant que *teknè* il suppose un contrôle, essentiel, sur deux niveaux d'activités : le contrôle de la *mimèsis* (de la *mimètikè teknè*) et le contrôle de la *catharsis*²¹. La *mimèsis* signifie représentation et la *catharsis* signifie ce que nous nommons séparation (dans l'usage non littérale qu'en fait Aristote). *Catharsis* signifie littéralement nettoyage et *catharos*, pure, sans mélange. Ce qui signifie que la *catharsis* est une activité de séparation des choses pour qu'elles ne se mélangent pas. Ce qui ne doit pas se mélanger est la base du principe aristotélicien de la définition de l'origine de l'activité artistique : se plaire à la représentation des choses, mais en conservant pour cela la faculté de séparer le non-représenté du représenté. C'est donc cela l'activité du spectateur : la capacité à la séparation et la capacité à l'interprétation des relations entre les éléments (autrement dit les éléments du réel, le présent, et les éléments de la réalité, le représenté). La question est alors la suivante : est-ce que le spectateur est capable de le faire lui-même ou bien doit-on le faire à sa place ? Et dans ce cas jusqu'où doit-on médiatiser le processus de séparation ou de confusion ? Voici dès lors ce que nous pouvons proposer comme sens définitoire au concept de spectateur : **le spectateur est une catégorie qui est différemment en capacité d'interpréter l'origine de l'activité artistique**²². Dès lors l'acte de création et l'acte de réception ne pourront se dissocier de cette distinction. Plus le spectateur est en capacité de penser la *provenance* et plus cela définit ce que nous nommons *adresse*. En revanche plus le spectateur est privé – ou s'il refuse – de la capacité de penser la *provenance* de l'œuvre et plus cela définit ce que nous nommons *destination*. Enfin dans la maximalisation de cette privation, nous parvenons à ce que nous avons nommé une *destination de masse*.

Il faut alors proposer une réflexion sur ce que signifie les concepts d'adresse et de destination. Si nous repons les fondamentaux de l'esthétique moderne ou de l'histoire de l'art il s'agit d'une série d'éléments. Il s'agit d'abord de l'affirmation de la transcendance

18. Le terme grec *théa* est fondamentale en ce qu'il ouvre à quatre sphères : celle du spectacle (*théatron*), celle de l'étonnement (*thaumata*), celle de la fête (*théoria*) et celle de la puissance théorétique (*théorétikos*). En somme tout ce qui provient de la puissance du regard à saisir et transformer le réel : soit en représentation, soit en étonnement, soit en fête, soit en théorie. Voir à ce propos ma thèse sur la problématique d'une théorie de la fête.

19. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X et la tradition de l'agir théorétique comme ce qui dispose l'être à l'indépendance, au plaisir et à l'épreuve infinie du vivant même.

20. L'avantage du terme latin est qu'il permet le rapprochement entre le concept de *spectateur* et celui d'*espèce*. L'espèce est ce qui se donne à voir en tant que caractéristique particulière. Être spectateur est donc une manière singulière et particulière, *spéciale*, de se faire voir, en train de recevoir une œuvre. Ce point est absolument fondamentale parce qu'il détermina la modernité du concept de spectateur de la pensée kantienne du *plaisir désintéressé* au concept derridien de l'auto-satisfaction (*je-me-plais-à-me-plaire-à*) in *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 55 & 146.

21. Aristote, *Poétique*, 1448b.

22. Pour le dire autrement : **le spectateur est une catégorie (espèce) qui est différemment (gradualité éthique noétique et thymique) en capacité d'interpréter l'origine (provenance) de l'activité artistique (dispositif)**.

du sujet et donc de l'activité artistique (ce qui suppose son indépendance). Ce qui suppose alors, par voie de conséquence, l'affirmation de la transcendance du récepteur et donc du processus de réception ; or plus le processus de réception est transcendant, plus il est « ouvert » à tout individu désirant advenir devant un dispositif artistique. C'est ce qui sera nommé principe d'*universalité*. Est-ce qu'il y a alors un rapport entre ce caractère transcendantale du spectateur et l'affirmation d'un caractère d'universalité de l'œuvre (esthétique moderne) ? Si la réponse est oui cela suppose que n'importe quelle *singularité quelconque* (*quodlibet ens*) et peut devenir spectateur (en prendre l'*espèce*)²³. Dès lors quel est le critère de relation entre ce *n'importe quel* et l'œuvre ? Il peut être le critère d'universalité. Mais alors il demande des dispositifs techniques pour permettre la relation entre les deux. Si la réponse est non, cela suppose alors qu'il ne peut s'agir d'une « n'importe quelle singularité quelconque » en tant que spectateur, mais au contraire un « *déjà concerné* ». Dans ce cas le concept d'universalité ne signifie plus la forme destinale d'une adresse à tous, mais au contraire la forme qui conduit ces êtres concernés (intéressés) à s'accorder en une direction (*uni-versus*) particulière²⁴. La modernité s'est fondée sur une fascination et une critique incessante du concept d'universalité de l'œuvre et du processus de réception. La première critique radicale s'entend dans une déconstruction du concept d'universalité : l'œuvre n'est pas ce qui conduit les êtres vers l'unité et le non-différent, mais l'œuvre est un processus fondamental de *diversité* et d'*adversité*²⁵. La deuxième critique s'entend comme la saisie du concept kantien de *plaisir désintéressé* : si l'être devait parvenir à un plaisir intéressé (jouissance, médiation, possession, relation, destination), l'œuvre cesserait d'être une œuvre (pour devenir un objet de consommation, un outil, de l'industrie culturelle, du divertissement)²⁶. La troisième critique s'entend comme la position marxiste de l'inexistence de l'art et l'affirmation de la possibilité pour l'être d'un temps libéré (émancipateur à partir de l'activité artistique)²⁷. La quatrième critique s'entend

23. Voir à ce propos le travail de Giorgio Agamben à la fois dans l'ouvrage *La Communauté qui vient*, Seuil, 1990 et *Profanations*, Rivages, 2005.

24. Il s'agit ici d'opérer une critique radicale du concept d'universalité de l'œuvre. On a posé l'hypothèse que le critère d'évaluation de l'œuvre moderne est l'universalité en tant que l'œuvre a la capacité en même temps de se destiner et de s'adresser à tous. Or ce dispositif de l'universalité suppose un abaissement drastique des caractéristiques afin que l'œuvre ou le dispositif entre dans ce destin. L'autre manière de l'entendre – tout aussi suspecte – est de considérer que le terme *universel* signifie littéralement *vers-l'unité* (*unus-versus*). La destinée seconde de l'œuvre est donc de *conduire* le spectateur vers l'unité (du discours, du sens, etc.) et de devenir alors profondément idéologique. Or l'universalité est un concept occidental qui ne trouve pas les moyens de sa fondation philosophique, mais seulement morale. C'est en cela qu'il est fondamentalement problématique.

25. Ce point est complexe parce qu'il ouvre à un héritage immense. Penser la théorie de la réception de l'œuvre à partir de la déconstruction du concept d'universalité suppose de devoir penser le *diversus*, c'est-à-dire ce qui conduit *vers-le-non-unique*, vers le divers ou plus précisément encore vers la *différence*. Toute la pensée derridienne, depuis *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, porte sur une tentative de penser cette sorte de délai et cette diversité. C'est ce qu'il nomma *différance*. Mais ce n'est pas le seul cas : l'ensemble de la pensée de la déconstruction a insisté sur l'important de cette conduite vers le *divers* : du point de vue de la réception ce sont les théories essentielles de la *différance* chez Derrida, du *désir* chez Deleuze, de la *différenciation éthique* chez Foucault, de la *dénotation* chez Barthes, etc. Il y a un travail immense encore pour relever la puissance du concept de *diversité* et de *différence*.

26. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, §43.

27. Il y a une relation à la pensée précédente. Et en même temps l'idée qu'il y a, alors même qu'il y a un refus de *l'histoire de l'art* chez Marx, une profonde philosophie de l'activité artistique comme

comme la position nietzschéenne : l'art est une manifestation métaphysique de l'être et l'art est une ouverture fondamentale à la connaissance comme *gai savoir*²⁸. La cinquième critique s'entend à partir de la modernité du concept d'ambiance et de la relation que cela suppose au lieu, au dispositif, au spectateur²⁹. La sixième critique s'entend à partir des conséquences du ready-made duchampien sur une redéfinition du processus créatif tant pour le producteur que pour le récepteur³⁰. La septième critique s'entend à partir des conséquences du concept du *livre* mallarméen et du principe de relativité fondamentale de la lecture³¹. La huitième crise – et par conséquence – s'entend à partir d'une définition du concept de *danger* de la lecture³². À partir de cela a eu lieu une succession de crises soit comme affirmation du principe moderne de l'émancipation du spectateur, soit comme position réactionnaire³³ préconisant au contraire le principe nécessaire d'une médiation du processus artistique qui doit être donné au spectateur, supposant qu'il ne peut atteindre une authentique forme d'émancipation. C'est cela alors l'histoire de la modernité et du contemporain.

Que signifient alors les concepts d'adresse et de destination? *Destination* provient du verbe latin *destinare* qui signifie fixer et assujettir, ou affecter à. Il possède encore comme sens figuré celui de l'acquisition et signifie alors *acheter*. Il provient probablement du verbe grec *histanô* (verbe usité seulement au présent) qui renvoie au verbe *histêmi* qui signifie placer debout, dresser (statues, trophées, etc.), fixer (dont on trouve les dérivés *hostos* : l'objet dressé, la trame, le bâton, *stasis* : l'attitude, *statos*, debout, raide, *stêma* : le support, le pénis, *stêmon* : la trame, *stoa* : le portique). C'est ce qui compose le terme *système* en français et la racine *statio* en latin. On y retrouve une série exemplaire de figures, celles de la fixation, du pieux, du destin, de la trame destinale, de l'érection du monument, de l'assignation, de la prise de possession, etc. C'est cela qui est aussi contenu matériellement dans la forme du destin.

Qu'est-ce alors un processus destinale pour l'art? Cela suppose que l'œuvre soit assignée à une fixation (celle de sa forme, de son sens, de sa réception) de sorte qu'elle se maintienne ainsi. Ce que nous appelons *destin* est une manière de projeter le vivant matériel

activité essentielle d'émancipation de l'être (ART07).

28. F. Nietzsche, *L'Aurore*, 1881, *Le Gai savoir*, 1882-1887. Voir le travail de M. Ferraris (ART08).

29. Le concept d'ambiance apparaît à la fin du XIX^e (dans le *Journal* des frères Gongourt). Il est un des déterminants essentiels de la pensée philosophique, littéraire et artistique. Il y a une longue généalogie à produire autour de cela.

30. Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, L'échoppe, 1990.

31. Voir entre autre l'ouvrage de Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011.

32. Voir note 16.

33. Réactionnaire signifie ici qu'il y a une réaction contre le principe d'émancipation : cela suppose une nécessaire visée d'explication, une nécessaire discrimination des sphères de la connaissance et un nécessaire processus de vulgarisation. Pourquoi? Soit parce que la complexité est telle qu'elle suppose un nécessaire processus explicatif. Mais alors dans ce cas il s'agit aussi de penser la teneur de cette complexité. Soit alors parce que nous estimons que le spectateur n'est *plus* en mesure de recevoir cette complexité (par un effet d'affaiblissement du niveau). Mais dans ce cas ne faut-il pas plutôt se poser la question de l'origine de cette affaiblissement et continuer d'adresser au spectateur cette nécessaire complexité? Soit alors il faut se positionner dans l'histoire de la pensée critique et tenir une interprétation de la complexité : dans la tradition moderne la complexité est l'épreuve du respect. Ce qui remet en cause la possibilité même de la complexité et donc du respect est une pensée brutale et réactionnaire.

et présent dans une forme fixe qui se maintiendra quelques soient les changements d'espace, de temps et de contexte. On assigne alors à l'œuvre une stabilité de sa structure ainsi qu'une stabilité de son entourage afin de la maintenir *ad infinitum*. Dans ce cas l'œuvre ne peut être « produite » que dans une interprétation « idéale » du processus de réception : projection idéale et stable du dispositif et projection idéale du spectateur. Dans ce cas le spectateur devient un opérateur qui subit une série de transformations. Dans le cadre de la première le spectateur devient une forme relativement neutre (ce que nous nommons un *récepteur α*) à qui il est parfaitement possible d'imposer une forme idéale de réception, voire même réévaluée. Dans la deuxième transformation il faut abaisser son niveau de compétences (activité critique) en fonction de l'augmentation du nombre de critères définitoires du *destinataire* : cultures différentes, âges différents, continents différents, etc.). Dans le troisième on ne requiert pas de sa part une interprétation, mais seulement la capacité à recevoir une information médiatisée. Enfin, quatrième transformation, il devient ce que nous nommons *public*³⁴.

Il s'agit ici d'une des transformations les plus emblématiques du concept du spectateur dès lors qu'il est transformé en public : ce qui signifie que nous avons procédé à une extension du domaine du spectateur à l'ensemble de la population. Par principe ce n'est pas néfaste de considérer que *l'ensemble de la population* puisse advenir devant l'œuvre, mais en revanche ce qui est négatif est de considérer que pour y parvenir il faut abaisser à la fois le niveau de la production et le niveau de la réception ou encore que pour y parvenir il faut proposer une somme toujours plus grandissante de médiation. Ce qui signifie dès lors que l'ensemble du processus d'actantialité, ce trouve abaissé : à la fois la relation que l'émetteur entretient à l'œuvre, à la fois celle que le récepteur entretient à l'œuvre, celle entre l'émetteur et le récepteur et enfin celle que l'on nomme *niveau α*, c'est-à-dire celle de l'espace du commun. Dans sa phase la plus maximalisée, celle que Adorno et Horkheimer ont nommé *Kulturindustrie* (industrie culturelle³⁵), le spectateur est maintenu sous la forme passive du public dont le motif central est le divertissement et sous la forme du client. C'est précisément ce qui est mis en jeu par Marcel Broodthaers dans le *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (1968-1973) et dans la lettre ouverte du 7 sept. 1968 dont l'adresse est aux *clients* et aux *curieux* : ceci est très précisément une parodie (*critique institutionnelle*) de ce qui est nommé *industrie culturelle*³⁶.

Que veut dire *adresse*? Le terme adresse recouvre trois acceptions : le point d'acheminement, le raccourci et la manière avec laquelle on atteint quelque chose. Ces trois

34. Le terme *public* apparaît dès le XIV^e siècle au sens d'ensemble de gens puis dès le XVII^e au sens d'ensemble de gens qui ont accès à un média. *Public* revêt donc un double sens : 1. ce qui concerne le commun et donc l'état (c'est le sens antique de *publicus*) et 2. le sens de l'activité de ce commun en tant qu'opinion (c'est le sens antique de la *doxa*), auquel s'y ajoute un quatrième, celui de l'espace qui s'oppose à la sphère privée. Ce qui sous-entend qu'il ne s'agit pas des mêmes règles. Or il s'avère qu'une quatrième définition du terme public apparaît à la fin du XX^e dans le sens d'une manière d'appréhender le spectateur sans émancipation réelle et surtout selon des catégories.

Pour les concepts d'actantialité, d'actant-émetteur et d'actant-récepteur α , voir le travail de Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*, PUF, 1998 et (ART09).

35. T. W. Adorno, *La Dialectique de la Raison* (avec M. Horkheimer, 1944), trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974 et (ART10).

36. Sur le travail de Broodthaers voir le catalogue du Jeu de Paume de 1991 et *Collected Writings*, éd. G. Moure, Poligrafa, 2012. Voir aussi l'entretien avec I. Lebeer en 1974 (ART11) et le texte de D. Laoureux (ART12).

termes de l'adresse, entretiennent une concurrence à partir du sens du verbe *adresser* (au sens de parvenir à, se dresser) et provient du verbe latin *dirigo* et du participe *directus*. Ici aussi il y a quelque chose – comme pour destination – du sens de ce qui s'érige et ce qui se projette vers un point particulier. La différence est que dans le cas du concept de l'adresse ce mouvement vers, n'est pas vers une assignation autoritaire vers un devenir idéal, mais au contraire vers quelqu'un qui pourrait être en mesure de le recevoir. Dans le cas de la destination l'œuvre a besoin d'être assignée comme œuvre préalablement pour se projeter et se maintenir comme telle dans sa détermination (forme) et sa teneur (contenu). En revanche dans le cas de l'adresse l'œuvre n'a pas besoin d'être assignée comme œuvre d'art, puisqu'elle ne pourra y parvenir que dans le cadre de la réception si l'adresse est « réussie », c'est-à-dire si l'on parvient à faire advenir une *artistisation*. Dès lors dans ce cas il n'y a pas d'œuvre. Cela ne peut exister. Il n'y aurait qu'un fonds indéterminé de dispositifs en attente d'adresse pour devenir un processus artistique. Dans ce cas l'acte créatif se maintient comme tel, puis s'adresse à une co-actorialité dans la réception, pour advenir, peut-être à une artistisation. Mais rien n'est garanti, et c'est l'absence même de garantie qui confère à l'œuvre sa puissance.

Nous proposons ici une série de six formes singulières de l'adresse de l'activité et du processus artistique. La première est une adresse directe (sur le modèle de l'*enkomion*) qui prend acte du récepteur pour avoir lieu comme processus créatif³⁷.

La deuxième est une adresse qui suppose que le processus créatif ne peut avoir lieu qu'avec une co-actorialité du récepteur (elle est fondée sur le modèle du processus duchampien, jusqu'à affirmer que le spectateur achève et réalise l'œuvre).

La troisième est une adresse qui suppose une interrogation et une interaction du processus créatif avec le contexte d'apparition, politique et social (sur le modèle du travail de l'artiste Hans Haacke)³⁸.

La quatrième est une adresse qui suppose une interaction entre le processus créatif, le processus de réception et la sphère de la monstration (sur le modèle de la critique institutionnelle et sur le modèle de la citation).

La cinquième est une adresse qui suppose une relation collective avec le récepteur (sur le modèle de l'esthétique relationnelle)³⁹.

La sixième forme singulière de l'adresse est ce que nous pourrions nommer une *adresse spécifique* en ce qu'elle convoque les relations complexes et silencieuses (en les rendant ouvertes) entre les acteurs du processus de l'œuvre et de la production (sur le modèle de ce que nous pourrions nommer une *esthétique de l'attribution*)⁴⁰.

37. Il ne s'agit pas de penser ce modèle encomiastique à partir de la littérature de l'éloge antique et renaissance (voir note 9), mais de penser la modernité du processus encomiastique comme processus d'adresse directe (voir Vallos, *Convivio*, éd. Mix, 2011) dont on peut trouver des exemples chez des artistes comme Ben Kinmont, Mark Geffriaud, A Constructed World, Doria Garcia, Jeremy Deller, etc.

38. Jack Burnham & Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, Les Presses du réel, 2015. Voir encore la communication de Haacke (ART13) et Stefano Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, 2010.

39. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998.

40. Ici s'engage une nouvelle piste de réflexion théorique, à la fois sur le concept d'une *esthétique de l'attribution* et sur celui d'une *adresse spécifique*. Elle est l'ouverture vers un champ de recherche. On peut trouver des exemples de cette adresse spécifique et attributive chez des artistes comme Hito

Il s'agit alors pour le musée, pour le lieu d'art, pour l'espace de monstration, de déterminer sa position dans une histoire complexe de la réception. Cette histoire complexe est celle du spectateur et par conséquent, non pas celle de la culture⁴¹, mais essentiellement celle de la connaissance et du rapport d'émancipation de l'être à la connaissance. Cela signifie que la question de l'adresse est en somme la question de l'interprétation de l'épreuve de la connaissance qui se joue dans l'activité artistique. Or qu'est-ce qui se joue dans l'activité artistique? Admettons une épreuve du sensible et admettons aussi graduellement, une épreuve intellectuelle. Si nous admettons cela, alors se pose la question de la manière avec laquelle nous sommes accueillis – en tant que spectateur et non en tant que public – pour éprouver l'œuvre. Soit dans la capacité à co-réaliser l'épreuve sensible et intellectuelle en supposant un partage de ce sensible et de la connaissance, soit en acceptant la médiatisation de cette épreuve du sensible et de l'intellectif en supposant alors, soit la présence d'un tiers pour cette médiation, soit la présence d'un appareillage critique (dont la légitimité et la plasticité peuvent et doivent toujours pouvoir se discuter), soit l'appauvrissement des enjeux de l'activité artistique (réduction à l'esthétique, transformation en divertissement, transformation en industrie culturelle). L'épreuve du contemporain doit pouvoir se jouer sur l'interprétation de ces processus : il en va d'un enjeu éthique et politique de l'œuvre. L'activité artistique ne peut en aucun cas se trouver confisquer soit par des processus économiques, soit institutionnels, soit catégoriques. Or la transformation du spectateur en public (affirmant la perte irréparable de son émancipation) est l'affirmation de cette confiscation.

Steyerl, Yann Sérandour, Eva Barto, Virgile Fraisse, etc. Pour continuer sur ces interrogations nous renvoyons au très riche site *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* (ART14), dont le treizième volume a été publié en mai 2016.

41. Dont le sens n'a pas d'intérêt si ce n'est idéologique en tant qu'ensemble des connaissances pensées de manière morale : *cultura* en latin signifie à la fois l'action de cultiver et l'action d'honorer, c'est donc ici que se pose le problème d'interprétation du concept de culture. Quant au verbe *colere* il signifie cultiver et habiter.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Theodor W. ADORNO,
La Dialectique de la Raison (avec M. Horkheimer, 1944), trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974
Théorie esthétique (1970), trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974, 2011
- Roland BARTHES
L'Aventure sémiologique, Seuil, 1985
- Antonia BIRNBAUM,
Nietzsche. Les aventures de l'héroïsme, Payot, 2000
- Nicolas BOURRIAUD,
Esthétique relationnelle, Presses du réel, 1998
- Horst BREDEKAMP
Théorie de l'acte d'image, La découverte, 2015
- Marcel BROODTHAERS,
Collected Writings, éd. G. Moure, Poligrafa, 2012
- Guy DEBORD,
La société du spectacle, Lebovici, 1968
- Alessandro DE FRANCESCO
Continuum, Uitgeverij, 2015
- Marcel DUCHAMP,
Le processus créatif, L'échoppe, 1990
- Mikel DUFRENNE,
Phénoménologie de l'expérience esthétique, éd. PUF, 1992 (3 vol.)
- Umberto ECO,
Lector in Fabula, le rôle du lecteur, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985
- Konrad FIEDLER,
Sur l'origine de l'activité artistique, trad. D. Cohn, Paris, Rue d'Ulm, (2003) 2008
Aphorismes, trad. D. Cohn, Rue d'Ulm, 2013
- Michael FRIED,
La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne, éd. Gallimard 1990
- Liam GILLICK,
Industry and Intelligence, CUP, 2016
- Marc HIVER,
Adorno et les industries culturelles, Paris, L'Harmattan, 2010
- Wolfgang ISER,
L'acte de lecture Théorie de l'effet esthétique, trad. Evelyne Sznycer, Madarga, 1995
L'appel du texte, Alia, 2012
- Hans Robert JAUSS,
Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1990
- Rosalind KRAUSS,
Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, trad. C. Brunet, Paris, Macula, 1997
- Franck LEIBOVICI
Une écologie des pratiques artistiques, Questions théorique & Lab. d'Aubervilliers, 2012
- Louis MARIN,
Utopiques : jeux d'espace, Minuit, 1973
Détruire la peinture, Galilée, 1977
Le récit est un piège, Minuit, 1978
- Georges MOLINIÉ,
Sémiostylistique. L'Effet de l'art, PUF, "Formes sémiotiques", 1998
Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle, Honoré Champion, 2005
- Jacques RANCIÈRE,
Le spectateur émancipé, La Fabrique, 2009

- Avital RONELL,
The Telephone Book, Bayard, 2004
Addict. Fixions et narcotextes, Bayard, 2009
- Christian RUBY,
La figure du spectateur, Éléments d'histoire culturelle européenne, Amand Colin, 2012
Spectateur et politique, La Lettre volée, 2014
- Fabien VALLOS
Convivio (col.), éd. Mix., 2011
Chrématisique & poièsis, éd. Mix., 2016

Articles

- Isabelle KALINOWSKI, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », 1997
<https://rgi.revues.org/649>
- Rosmarin HEIDENREICH, « La problématique du lecteur et de la réception », 1989
<https://www.erudit.org/revue/crs/1989/v/n12/1002059ar.pdf>
- Notes de lecture sur la réception (ENS Lyon)
<http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception>
- Bernard STIEGLER, « Le désir asphyxié », 2004
<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>
- Furio JESI, « Simbolo e silenzio », 1966 (ART01)
<http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/JESI-SYMBOLE-SILENCE.pdf>
- Wolfgang LEINER « Lieux communs et discours encomiastique », 1996 (ART02)
http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1997_num_49_1_1272
- Frédérique FLECK « Épigramme 109 de Martial », 2008 (ART03)
<https://www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2008-1-page-71.htm>
- Marco BERTOZZI, « Mese per Mese », 2012 (ART04)
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1245
- Marie-Josée MONDZAIN, entretien sur l'*iconomie*, 2001 (ART05)
<http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/010000-Economie-Iconomie.pdf>
- Christophe PROCHASSON, « Les espaces de la controverse » (ART06)
<https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-141.htm>
- Isabelle GARO « Marx et la critique esthétique », 2010 (ART07)
ftp://ftp2.marxau21.fr/marxau/reserve/IG_Marx_critique-esthetique.pdf
- Maurizio FERRARIS « Nietzsche e la filosofia del Novecento », 2009 (ART08)
<http://www.nilalienum.it/Sezioni/Nietzsche/Materialebibl/FerrarisNiet.html>
- Georges MOLINIÉ « Stylistique et tradition rhétorique », 1995 (ART09)
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15160/HERMES_1995_15_119.pdf;sequence=1
- Theodor, W. ADORNO, « sur l'industrie culturelle » [audio] (ART10)
http://www.le-terrier.net/adorno/adorno_1963_industrieculturelle.mp3
- Marcel BROOSDTHAERS, entretien avec I. Lebeer, 1974 (ART11)
<http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/MB.interviewLeeber74.pdf>
- Denis LAOUREUX, « Broodthaers et le moule des mots », 2011 (ART12)
<https://textyles.revues.org/97>
- Hans HAACKE, « OPArt », 1989 (ART13)
<http://www.cairn.info/publications-de-Haacke-Hans--128342.htm>
- PARTICIPATIONS. *Journal of Audience & Reception Studies*. (ART14)
<http://www.participations.org/>

