

CONEXÃO INTERNACIONAL  
CONNEXION INTERNATIONAL



**Jacques-Louis David**

O juramento dos Horácios, 1784.

---

## Entre a estética e o político: O *Sensus Communis*

Jean-Philippe Uzel\*

---

O autor, questionando o alcance político de certas práticas artísticas atuais, remonta à origem do sistema das Belas Artes e do espaço público dos Salões no século XVIII para compreender como a forma política da comunidade estética se configurou pela primeira vez.

*salões de arte; julgamento de gosto; comunidade estética*

Vivemos uma crise da função política da arte. Mais precisamente, vivemos uma crise da ideia que defendia Benjamin em seu artigo de 1934, *O autor como produtor*, segundo a qual “a tendência política justa de uma obra inclui sua qualidade literária” e, vice-versa, uma obra de qualidade contém necessariamente uma tendência politicamente justa<sup>1</sup>. Esta relação de transitividade entre arte e política tinha sido, naquela época, criticada por Adorno, que via nesta premissa uma ameaça à autonomia da obra<sup>2</sup>. Esta crítica se reforçou desde os anos 60, em que se assiste à emergência daquilo que se chama comumente de *arte contemporânea*. Com efeito, esta se posiciona frequentemente contra a instituição das Belas Artes ao mesmo tempo em que busca, contraditoriamente, a legitimidade e o reconhecimento que só esta instituição lhe pode conferir. Segundo uma forma doravante célebre, a arte contemporânea seria uma arte “subversiva subvencionada”<sup>3</sup>.

A crise da função política das vanguardas se traduz por um novo interesse pela estética. Já há alguns anos, os artistas plásticos colocam a troca, a comunidade e a relação no centro de suas obras. Contrariamente a seus predecessores dos anos 1960 e 1970, esses artistas não procuram mais tensionar a definição de arte. O acento não é mais posto sobre o objeto e os

---

\*Jean-Philippe Uzel é professor da Université du Québec à Montréal (UQÀM) onde leciona no Doutorado em *Études et pratiques des arts*. Tem doutorado em História da Arte pela Université de Montréal.

---

# Entre L'esthétique et le politique: Le *Sensus Communis*

Jean-Philippe Uzel

---

L'auteur, en questionnant la puissance politique de certaines pratiques artistiques actuelles, remonte à l'origine du Système de Beaux-Arts et du espace publique des Salons au XVIII<sup>e</sup> siècle pour comprendre comment la communauté esthétique s'est configurée par la première fois.

*salons d'art; jugement de goût; communauté esthétique*

Nous vivons aujourd'hui une crise de la fonction politique de l'art. Plus précisément, nous vivons une crise de l'idée que défendait Walter Benjamin dans son article de 1934, "L'auteur comme producteur", selon laquelle "la *tendance politique* juste d'une œuvre inclut sa qualité littéraire" et, vice versa, une œuvre de qualité contient nécessairement une tendance politiquement juste<sup>1</sup>. Cette relation de transitivité entre l'art et la politique avait été, à l'époque, critiquée par Adorno, qui y voyait une remise en question de l'autonomie de l'œuvre d'art<sup>2</sup>. Cette critique n'a fait que se renforcer depuis la fin des années 1960, où l'on assiste à l'apparition de ce qu'on appelle communément "l'art contemporain". En effet, ce dernier se positionne contre l'institution des beaux-arts tout en cherchant par ailleurs la légitimité et la reconnaissance qu'elle seule peut lui conférer. Selon une formule désormais célèbre, l'art contemporain serait un art "subversif subventionné"<sup>3</sup>.

Cette crise de la fonction politique des avant-gardes se traduit par un nouvel intérêt pour l'esthétique. Depuis quelques années, les artistes plasticiens placent l'échange, la communauté, la relation au cœur de leurs œuvres. Contrairement à leurs prédécesseurs des années 1960 et 1970, ils ne cherchent pas à critiquer la définition de l'œuvre d'art. L'accent n'est plus mis sur

poderes subversivos dos quais se investe, mas na relação que se tece em torno deste objeto na ocasião de sua exposição no mundo da arte. Paradoxalmente, este novo interesse pela estética se acompanha de uma certa reticência concernindo à sua dimensão política. Nota-se esta atitude tanto entre artistas quanto entre teóricos<sup>4</sup>. Os jovens artistas que se alinham, com ou sem razão, à bandeira da *arte relacional* sustentam um perfil modesto em matéria de política e preferem se inscrever na esfera da intimidade e da convivialidade<sup>5</sup>. Os três números que a revista monrealense *Parachute* publicou recentemente sobre “a ideia de comunidade”<sup>6</sup> são reveladores desse retorno. Alguns artistas como Massimo Guerrera ou Devora Neumark intervêm no espaço público, mas para construir relações interpessoais que se prolongam na esfera doméstica. Outros, como Rirkrit Tiravanija, investem no espaço da exposição para criar um ambiente festivo que se desfaz quando os visitantes partem. Do lado dos teóricos, as reticências são ainda maiores. Da *communauté inavouable* de Maurice Blanchot à *communauté desœuvrée* de Jean-Luc Nancy passando pela *communauté qui vient* de Giorgio Agamben, não se tem apenas uma recusa de se pensar a comunidade, mas mesmo de nomeá-la. A questão da comunidade, e particularmente da comunidade estética, seria muito conotada e nos faria es-corregar inevitavelmente para o lado da comunhão, da fusão que dilui a singularidade dos seres. A entrevista que Jean-Luc Nancy concedeu à revista *Parachute*, no quadro da série sobre “a ideia de comunidade”, é muito reveladora desta posição tímida: “Esclareço primeiramente que só emprego o termo *comunidade* com restrição e grandes precauções. Ficou muito conotado o sentido de *comunidade exclusiva* e, talvez, isso tenha sido desde sempre”<sup>7</sup>.

Esta reticência em abordar a questão da dimensão política da estética vem da polarização que ainda existe entre a *estetização da política* e a *politização da arte*, a qual remonta à origem do ensaio de Benjamin de 1935 sobre a reprodutibilidade da obra de arte – ensaio no qual o autor convocava as vanguardas a se politizar em resposta à estetização da política promovida pelo fascismo<sup>8</sup>. A comunidade estética, segundo Benjamin, só poderia acontecer sob o modelo da comunidade fusional tal como foi encenada nos filmes de propaganda do regime nazista de Leni Riefenstahl. A arte engajada, em contrapartida, deveria de modo urgente colocar o espectador diante de suas responsabilidades.

Hoje, a dificuldade de se pensar a dimensão política da comunidade estética é que ela carrega esta pesada herança; por esta razão, é ainda suspeita aos olhos de muitos. Uma via possível para sair desse impasse, mas também dos debates infintos sobre a autonomia ou a natureza

l'objet et les pouvoirs subversifs dont il est censé être investi, mais sur la relation qui se tisse autour de cet objet à l'occasion de son exposition dans le monde de l'art. Paradoxalement, ce nouvel intérêt pour l'esthétique s'accompagne d'une certaine réticence à parler de sa dimension politique. On trouve cette attitude à la fois chez les artistes et chez les théoriciens<sup>4</sup>. Les jeunes artistes que l'on range, à tort ou à raison, sous la bannière de "l'art relationnel" affichent un profil modeste en matière de politique et préfèrent s'inscrire dans les sphères de l'intimité et de la convivialité<sup>5</sup>. Les trois numéros que la revue montréalaise *Parachute* a publiés récemment sur "l'idée de communauté<sup>6</sup>" sont révélateurs de ce tournant. Certains artistes, comme Massimo Guerrera ou Devora Neumark, interviennent dans l'espace public, mais pour construire des relations interpersonnelles qui se prolongent dans la sphère domestique. D'autres, à l'instar de Rirkrit Tiravanija, investissent l'espace d'exposition pour créer une ambiance festive qui s'évanouit avec le départ des visiteurs. Du côté des théoriciens, les réticences sont encore plus grandes. De la "communauté invouable" de Maurice Blanchot à la "communauté désœuvrée" de Jean-Luc Nancy en passant par la "communauté qui vient" de Giorgio Agamben, il y a un refus non seulement de penser la communauté mais même de la nommer. La question de la communauté, et tout particulièrement de la communauté esthétique, serait trop connotée et nous ferait glisser inéluctablement du côté de la communion, de la fusion qui anéantit la singularité des êtres. L'entretien que Jean-Luc Nancy a donné à la revue *Parachute*, dans le cadre de la série sur "l'idée de communauté", est tout à fait révélateur de cette position de retrait: "Je tiens à préciser d'abord que j'é ne tiens pas trop à employer le terme de 'communauté' seul et sans de grandes précautions. Il en est venu à beaucoup trop connoter la 'communauté exclusive' [...] et peut-être même a-t-il toujours dénoté cette exclusivité<sup>7</sup>."

Cette réticence à aborder la question de la dimension politique de l'esthétique vient de la polarisation qui existe encore entre *l'esthétisation de la politique et la politisation de l'art*, et dont on peut faire remonter l'origine à l'essai de Benjamin de 1935 sur la reproductibilité de l'œuvre d'art – essai dans lequel il appelait les avant-gardes à se politiser pour répondre à l'esthétisation de la politique à laquelle se livrait le fascisme<sup>8</sup>. La communauté esthétique, selon Benjamin, ne pouvait se donner que sur le modèle de la communauté fusionnelle telle qu'elle était mise en scène dans les films de propagande de Leni Riefenstahl. L'art engagé, en retour, devait de façon urgente mettre le spectateur face à ses responsabilités.

Aujourd'hui, la difficulté de penser la dimension politique de la communauté esthétique vient du fait qu'elle est grevée de ce lourd héritage. La communauté esthétique est encore suspecte aux yeux de beaucoup. Une voie possible pour sortir de cette impasse, mais aussi des

política da arte é retornar às origens de nosso “sistema moderno das artes”<sup>9</sup>, isso a que chamamos de sistema das Belas Artes, para tentar compreender qual forma política tomou, no século XVIII, a primeira comunidade estética. Nos apoiaremos aqui na magistral obra de Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, consagrada aos frequentadores do *Salon de l’Académie Royale* de pintura e de escultura.

## O espaço público revisitado

Esquece-se com muita frequência que a questão da comunidade estética, longe de ser uma novidade da cultura de massa e de suas derivações fascistas, encontra sua origem no sistema das Belas Artes. Com efeito, as principais instituições que compõem nosso sistema das artes (museu, crítica, mercado...) foram criadas no século XVIII para acolher um novo ator social que iria ocupar, a partir de então, um papel central na história da arte: o público. Não é certamente um exagero afirmar que, do Renascimento ao século XVIII, as artes, e particularmente as artes plásticas, foram o apanágio de um círculo restrito de patrocinadores potentes e afortunados. Somente no século das Luzes é que o grande público será convidado a contemplar a produção artística contemporânea. Esta esfera pública da arte, que em um primeiro momento fora encorajada pela Academia a lutar contra a antiga maestria medieval, vai muito rápido romper com o classicismo e alcançar uma liberdade de julgamento sem precedentes. Ao contrário do antigo círculo de mecenas cujo gosto se assentava sobre uma sólida cultura humanista, o novo público abandona os critérios estéticos legados pela tradição para exercer uma liberdade de julgamento ,àquela altura, inédita. Portanto, desde sua aparição, o “público da arte” vai exercer um papel crítico normativo diante do qual artistas, mecenas e Academia deveriam se dobrar. Como explicar que a liberdade de julgamento de cada indivíduo se transforme, na escala da comunidade, em um poder judicativo irrecorrível? Esta ligação entre a singularidade e a comunidade, que se atualiza pela primeira vez na esfera pública da arte e da estética, está no centro de nossa modernidade política.

A dimensão política da esfera pública da arte foi analisada pela primeira vez por Jürgen Habermas em sua obra doravante clássica, *L’espace public*<sup>10</sup>, que traça a gênese da esfera pública burguesa. Esta última é constituída por indivíduos que se reúnem para fazer uso público da razão: “A razão (se realiza) através da comunicação racional praticada por um público

débats à n'en plus finir sur l'autonomie ou la nature politique de l'art, est de faire un retour sur les origines de notre "système moderne des arts"<sup>9</sup>, ce qu'on appelle le système des beaux-arts, pour essayer de comprendre quelle forme politique a prise, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la première communauté esthétique. Nous nous appuyons ici sur le magistral ouvrage de Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, consacré au public du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

### **L'espace public revisité**

On oublie trop souvent que la question de la communauté esthétique, loin d'être une nouveauté de la culture de masse et de ses dérives fascistes, trouve son origine dans le système des beaux-arts. En effet, les principales institutions qui composent notre système des arts (musée, critique, marché...) ont été créées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour accueillir un nouvel acteur qui allait désormais jouer un rôle central dans l'histoire de l'art: le public. Il n'est pas exagéré de dire que, de la Renaissance jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les arts et tout particulièrement les arts plastiques étaient l'apanage d'un cercle restreint de commanditaires puissants et fortunés. Ce n'est qu'au siècle des Lumières que le grand public va être convié à contempler la production artistique contemporaine. Cette sphère publique de l'art, qui dans un premier temps avait été encouragée par l'Académie pour lutter contre l'ancienne maîtrise médiévale, va très vite rompre avec le classicisme pour permettre une liberté de jugement sans précédent. A l'inverse de l'ancien cercle des commanditaires dont le goût prenait assise sur une solide culture humaniste, le nouveau public abandonne les critères esthétiques légués par la tradition pour exercer une liberté de jugement sans limite. Pourtant, dès son apparition, le "public de l'art" va jouer un rôle critique et normatif face auquel les artistes, les commanditaires et même l'Académie devront se plier. Comment expliquer que la liberté de jugement de chaque individu se transforme, à l'échelle de la communauté, en un pouvoir *judicatif* sans appel? Ce lien entre singularité et communauté, qui s'actualise pour la première fois dans la sphère publique de l'art et de l'esthétique, est au cœur de notre modernité politique.

La dimension politique de la sphère publique de l'art a été analysée par Jürgen Habermas dans son ouvrage désormais classique, *L'Espace public*<sup>10</sup>, qui retrace la genèse de la sphère publique bourgeoise. Cette dernière est constituée par des personnes privées qui se rassemblent pour faire un usage public de la raison: "La Raison [se réalise] à travers la communication



de homens cultivados que fazem uso público do entendimento [...]”<sup>11</sup> Essas discussões que acontecem nos cafés e clubes literários se exercem em um primeiro momento no domínio da crítica de arte. Em seguida, este uso público da razão vai desempenhar um papel cada vez mais importante no domínio político e sistematicamente colocar em questão a Razão de Estado, que se caracteriza essencialmente por sua dimensão secreta.

De fato, para explicar essa gênese do espaço público, Habermas concentra-se nem tanto sobre o novo público de arte, mas sobre a comunidade de “árbitros da arte”. “É no seio da crítica das artes, da crítica literária, teatral e musical, que o julgamento profano de um público maior, ou em vias de o ser, ganha corpo”<sup>12</sup>. Habermas interessa-se pelas críticas de arte menos como comunidade estética do que como “público de homens cultivados fazendo uso público do entendimento”. De fato, nesta análise, Habermas retoma praticamente palavra por palavra os propósitos de Kant em seu artigo de 1784: *Qu’est-ce que les lumières?* Para o filósofo de Königsberg, “ser esclarecido” significava fazer uso de sua razão, quer dizer, raciocinar “a título de sábio diante de um público instruído”<sup>13</sup>. A comunidade que descreve Habermas é, então, antes de tudo uma comunidade intelectual que raciocina sobre as coisas da arte colocando em ação o princípio do melhor argumento: “[as] análises só valem no momento em que não são factíveis de contra-argumentação”<sup>14</sup>. Se Habermas evita cuidadosamente levar em conta a comunicação estética, é porque esta é, segundo o autor, fundamentalmente antirracional<sup>15</sup>. Esta visão idealizada do espaço público deve ser revisada de maneira radical. A nível histórico, primeiramente, a emergência da primeira crítica de arte não corresponde em nada a este grupo de sábios do qual Diderot encarnava o modelo. Com efeito, a revista de Melchior Grimm, *Correspondance Littéraire*, para a qual Diderot escreveu suas notas do Salão entre 1759 a 1771, era lida por uma pequena minoria de reis e aristocratas. A revista de Grimm, de fato, não excedeu jamais a uma quinzena de assinantes<sup>16</sup>. De fato, a crítica de arte, que dá seus primeiros passos no fim dos anos de 1740, era essencialmente constituída de panfletos. Esses, em tons irreverentes, tinham por principal objetivo atacar a reputação dos artistas que expunham no Salão e, particularmente, a pintura de história defendida pela Academia. Uma das testemunhas habituais do Salão, Louis-Sébastien Mercier, fala de uma “dilúvio de panfletos” e observa que “durante a abertura do Salão, apareceu uma quantidade

rationnelle pratiquée par un public d'hommes cultivés faisant un usage public de leur entendement [...]”<sup>11</sup>. Ces discussions, qui ont lieu dans des cafés et des clubs littéraires, s'exercent dans un premier temps dans le domaine de la critique d'art. Par la suite, cet usage public de la raison va jouer un rôle de plus en plus important dans le domaine politique et va systématiquement remettre en question la Raison d'Etat, qui se caractérise essentiellement par sa dimension secrète.

En fait, pour expliquer la genèse de l'espace public, Habermas se concentre non pas tant sur le nouveau public de l'art que sur la communauté des “arbitres des arts”: “C'est au sein de la critique des arts, de la critique littéraire, théâtrale et musicale, que prend corps le jugement profane d'un public majeur ou en passe de le devenir.”<sup>12</sup> Habermas s'intéresse aux critiques d'art non pas en tant que communauté esthétique, mais avant tout comme “public d'hommes cultivés faisant un usage public de leur entendement”. En fait, dans cette analyse, Habermas reprend pratiquement mot pour mot les propos de Kant dans son article de 1784, *Quest-ce que les Lumières?* Pour le philosophe de Königsberg, “être éclairé” signifiait faire un usage public de sa raison, c'est-à-dire raisonner “à titre de *savant* devant l'ensemble du public qui lit.”<sup>13</sup> La communauté que décrit Habermas est donc avant tout une communauté intellectuelle qui raisonne sur les choses de l'art en mettant en oeuvre le principe du meilleur argument: “[les] analyses ne valent que tant qu'elles ne sont pas contredites”<sup>14</sup>. Si Habermas évite soigneusement de prendre en compte la communication esthétique, c'est que celle-ci est, selon lui, fondamentalement antirationnelle.<sup>15</sup>

Cette vision idéalisée de l'espace public doit être révisée de façon radicale. Au niveau historique, tout d'abord, la première critique d'art ne correspond en rien à ce groupe de savants cultivés dont Diderot incarnerait le parangon. En effet, la revue de Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, pour laquelle Diderot a écrit ses neuf comptes rendus du Salon entre 1759 et 1771, était lue par une toute petite minorité de rois et d'aristocrates. La revue de Grimm n'a en effet jamais eu plus d'une quinzaine d'abonnés<sup>16</sup>. En fait, la critique d'art, qui fait ses premiers pas à la fin des années 1740, était essentiellement constituée de libelles. Ces pamphlets au ton irrévérencieux avaient pour principal objectif de s'attaquer à la réputation des artistes exposés au Salon et tout particulièrement à la peinture d'histoire défendue par l'Académie. Un des témoins les plus avertis du Salon, Louis-Sébastien Mercier, parle d'un “déluge de pamphlets” et note que “pendant l'ouverture du salon, il paraît une multitude de

de brochuras que faziam transparecer passo a passo o invejoso, o ignorante e o amador”<sup>17</sup>. Compreende-se a partir daí que essas críticas não correspondem exatamente ao retrato traçado por Habermas. Segundo o autor do *L'espace public*, “o árbitro assume uma tarefa propriamente dialética”, dividido como se encontra entre o papel de “pedagogo” e o de “porta-voz [não reconhecendo] nenhuma autoridade exceto esta dos argumentos”<sup>18</sup>. Contra esta concepção idealizada do papel da crítica, é necessário primeiramente notar que as armas desta última são mais frequentemente aquelas da inventiva do que da razão. As raras críticas de arte “esclarecidas” – a exemplo de La Font de Saint-Yenne, que publica em 1747 suas *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, nas quais defendia os princípios da Academia e denunciava o relaxamento da pintura de gênero – serão objeto de violentos ataques por parte dos artistas e dos meios oficiais, que as têm como responsáveis pela emergência de uma crítica incontida. La Font de Saint-Yenne se sentirá na obrigação de publicar em 1751 uma “Lettre de l'auteur des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*” na qual se defende de ter chamado propositalmente a atenção para os interesses do salão. Por outro lado, se é verdade que o crítico se apresenta como “porta-voz” do público, isto não será em nome do argumento mais convincente, como sugere Habermas, mas porque tem o sentimento de participar de uma comunidade de gosto que o autoriza a se exprimir em seu nome. É precisamente esta sensibilidade comum do público que Habermas ignora ao se concentrar sobre o círculo, bastante restrito, da crítica cultivada. Com efeito, ele passa ao largo da dimensão política da nova comunidade de gosto que rebate sem maiores considerações sobre a discussão racional dos “árbitros da arte”.

Para tentar articular a dimensão propriamente política desta nova comunidade, pode-se seguir os passos de Thomas Crow em sua análise do *Salon de l'Académie royale* de pintura e escultura. Longe de defender uma concepção filosófica do espaço público, Crow se apoia ao contrário nos testemunhos dos atores de época (críticos, artistas, representantes da Academia). Atribui importância particular à descrição que o escritor Louis-Sébastien Mercier faz do Salão de 1787, porque, às vésperas da Revolução, seu depoimento se mostra carregado de conotação política – Mercier posteriormente vai ser um dos principais cronistas dos eventos revolucionários.

brochures que tracent tour à tour l'envieux, l'ignorant et l'amateur<sup>17</sup>". On comprend dès lors que ces critiques ne correspondent pas exactement au portrait qu'en trace Habermas. Selon l'auteur de *L'Espace public*, "l'arbitre assume une tâche proprement dialectique", tiraillé qu'il est entre son rôle de "pédagogue" et de "porte-parole [ne reconnaissant] aucune autorité hormis celle des arguments<sup>18</sup>". Contre cette conception idéalisée du rôle du critique, il faut tout d'abord noter que les armes de ce dernier sont plus souvent celles de l'invective que de la raison. Les rares critiques d'art "éclairés" – à l'instar de La Font de Saint-Yenne, qui publia en 1747 ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, dans lesquelles il défendait les principes de l'Académie et dénonçait le relâchement de la peinture de genre – vont faire l'objet de violentes attaques de la part des artistes et des milieux officiels, qui les tiennent pour responsables de l'émergence de la critique débridée. La Font de Saint-Yenne se sentira obligé de publier en 1751 une "Lettre de l'auteur des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*" dans laquelle il se défend d'avoir voulu porter atteinte aux intérêts du Salon. Par ailleurs, s'il est vrai que le critique se présente comme "porte-parole" du public, ce n'est pas au nom de l'argument le plus convaincant, comme le suggère Habermas, mais parce qu'il a le sentiment de participer d'une communauté de goût qui l'autorise à s'exprimer en son nom. C'est précisément cette sensibilité commune du public qu'Habermas ignore en se concentrant exclusivement sur le cercle, fort restreint, de la critique cultivée. Par là même, il passe à côté de la dimension politique de la nouvelle communauté de goût qu'il rabat sans plus de considération sur la discussion rationnelle des "arbitres des arts".

Pour essayer d'articuler la dimension proprement politique de cette nouvelle communauté, on peut suivre les traces de Thomas Crow dans son analyse du Salon de L'Académie royale de peinture et de sculpture. Loin de défendre une conception philosophique de l'espace public, Crow s'appuie au contraire sur les témoignages des acteurs de l'époque (critiques, artistes, représentants de l'Académie). Il accorde une importance toute particulière à la description que l'écrivain Louis-Sébastien Mercier fait du Salon de 1787, car celle-ci se charge, en cette veille de révolution, d'une dimension politique – Mercier va d'ailleurs être un des principaux chroniqueurs des événements révolutionnaires. L'auteur du *Tableau de Paris* insiste sur le fait

O autor do *Tableau de Paris* insiste sobre o fato de que a destinação das artes mudou: “a pintura no último século parecia pertencer à Igreja e aos reis”; ao passo que neste fim do século XVIII, o Salão veio a ser um verdadeiro sucesso popular; “para ele afluem em massa as multidões; as vagas de populares, durante seis semanas, não param de se movimentar de manhã à noite; há horas em que o Salão se encontra abarrotado”<sup>19</sup>. Esta multidão heteróclita que se precipita no Salão para julgar as últimas produções artísticas cria um espaço público da arte que vai, como o sublinha Thomas Crow, antecipar as mudanças do espaço público político: “bem antes que as teorias democráticas pudessem ser postas à prova no campo mais vasto da política, o Salão representará um tipo de modelo reduzido e provisório que exercerá sobre os oponentes do absolutismo [...] uma verdadeira fascinação”<sup>20</sup>.

### **O público do Salão**

O salão, que se mantém regularmente desde 1737 no *Salon Carré du Louvre*, é o evento mais importante da vida cultural parisiense e europeia – Paris sendo na época a capital cultural da Europa. Com base nas vendas do catálogo, chega-se ao cálculo aproximado de 40.000 visitantes no período total de seis semanas em que o Salão esteve aberto ao público<sup>21</sup>. O sucesso do evento é atestado por todos. Louis-Sébastien Mercier declara: “nem a poesia e nem música têm um público tão vasto de amadores”<sup>22</sup>. Além do enorme público, os testemunhos insistem sobre o aspecto heterogêneo da multidão que frequenta a exposição. Todas as classes sociais e todos os tipos de indivíduo se encontram reunidos no Salão. O operário ali acotovela-se com o aristocrata; o *marchand*, com o artista; o comerciante, com o burguês; etc. Os interesses ali são igualmente muito divergentes. Vai-se ao Salão por amor à arte; para encontrar um quadro que vai decorar um hotel do Marais; ou então vai-se ao Salão para contemplar a multidão ou simplesmente para se entediar... Os artistas, os *marchands*, os *connaisseurs*, os curiosos ali se espremem em pé de igualdade<sup>23</sup>. A heterogeneidade do público só pode ser comparada àquela das obras ali expostas. Do lado da pintura de história, orgulho da Academia e da Escola Francesa, encontra-se a pintura de gênero (retratos, naturezas mortas, paisagens...) na qual se destacam os pintores flamengos e alguns raros artistas franceses, como Chardin<sup>24</sup>. Mercier, como todas as outras testemunhas, insiste sobre a multidão desordenada que aflui ao Salão e sobre a heterogeneidade dos objetos que ali se contemplam: “é a

que la destination des arts a changé: “la peinture dans le siècle dernier semblait n'appartenir qu'à L'Église et aux rois”, alors qu'en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le Salon est devenu un véritable succès populaire; “on y accourt en foule, les flots du peuple, pendant six semaines entières, ne tarissent point du matin au soir; il y a des heures où l'on étouffe<sup>19</sup>”. Cette foule bigarrée, qui se précipite au Salon pour juger des dernières productions artistiques, crée un espace public de l'art qui va, comme le souligne Thomas Crow, anticiper les mutations de l'espace public politique : “bien avant que les théories démocratiques puissent être mises à l'épreuve dans le champ plus vaste de la politique, le Salon représentera une sorte de modèle réduit provisoire qui exerça sur les opposants à Pabsolutisme [...] une véritable fascination<sup>20</sup>.”

### **Le public du Salon**

Le Salon, qui se tient régulièrement depuis 1737 dans le Salon Carré du Louvre, est l'événement le plus important de la vie culturelle parisienne et européenne – Paris étant à l'époque la capitale culturelle de l'Europe. Les ventes du livret du Salon permettent d'évaluer à 40.000 personnes le nombre de visiteurs qui, pendant six semaines, fréquentent le Salon<sup>21</sup>. Le succès de l'événement est attesté par tous. Louis-Sébastien Mercier déclare: “La poésie et la musique n'obtiennent pas un aussi grand nombre d'amateurs<sup>22</sup>.” Au-delà de la fréquentation très soutenue du Salon, les témoins insistent sur l'aspect hétérogène de la foule qui fréquente l'exposition. Toutes les classes sociales et tous les types d'individu se trouvent en effet réunis au Salon. L'ouvrier y côtoie l'aristocrate, le marchand l'artiste, le commis le bourgeois, etc. Les intérêts y sont également très divergents. On va au Salon par amour de l'art, pour y trouver un tableau qui va décorer son hôtel particulier du Marais; on y va pour contempler le spectacle de la foule, on y va par ennui... Les artistes, les marchands, les connaisseurs et les curieux s'y côtoient sur un pied d'égalité<sup>23</sup>. L'hétérogénéité du public n'a d'égale que celle des œuvres. À côté de la peinture d'histoire, fierté de L'Académie et de L'École française, on trouve la peinture de genre (portrait, nature morte, paysage...) dans laquelle excellent les peintres flamands et quelques rares artistes français, à l'instar de Chardin<sup>24</sup>. Mercier, comme tous les autres témoins, insiste sur la foule désordonnée qui accourt au Salon et sur l'hétérogénéité des objets qu'elle y contemple: “c'est la confusion même. Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplent<sup>25</sup>.” Pourtant, Mercier remarque que la foule hétérogène du

própria confusão. A variedade de espectadores só é comparável àquela dos objetos que eles contemplam”<sup>25</sup>. No entanto, Mercier observa que a multidão heterogênea dá provas, contra toda expectativa, de uma firmeza de gosto surpreendente. Malgrado a falta de cultura e a ignorância a respeito dos temas iconográficos, o público possui um gosto justo: “Veja só! esse povo, que não tem nenhum conhecimento de pintura, chega por instinto ao quadro mais tocante, ele não erra. Isto porque ele julga verdadeiramente, espontaneamente, e todos esses quadros são feitos para serem julgados, em última instância, pelo olho do público”<sup>26</sup>. Para justificar essa reviravolta inesperada, em que a heterogeneidade dos visitantes se transforma em discernimento estético infalível – “julga verdadeiramente” – Mercier fala do gosto em termos de “instinto”. Longe de ser uma originalidade do autor, trata-se de uma explicação das mais correntes da estética pré-kantiana. Os estetas, depois de admitirem a subjetividade do sentimento estético, vão fazer de tudo para evitar o realismo, que consiste em afirmar que o gosto releva simplesmente da preferência arbitrária de cada espectador. Com efeito, a estética filosófica do século XVIII rompe com o objetivismo da teoria clássica e do belo natural para se precipitar rapidamente em uma nova forma de objetivismo que apresenta o gosto como um fenômeno natural. Ernest Cassirer pôs em evidência a passagem de um objetivismo ao outro:

Não são mais os gêneros artísticos que estão em causa, mas principalmente as atitudes artísticas: a impressão que faz a obra de arte sobre aquele que a contempla e o julgamento no qual ele procura fixar esta impressão para ele mesmo e para os outros. Esta tendência da estética visa sempre a “natureza”, a tem como modelo que o artista deve se esforçar para atingir e respeitar em todos os casos; mas o conceito mesmo de natureza vem cumprir uma reviravolta semântica característica. O fio condutor não é mais, com efeito, esta *natura rerum* à qual se prendia o objetivismo estético, mas a natureza do homem: esta natureza à qual se endereçam, de todas as partes naquela época, a psicologia e a teoria do conhecimento, procurando nela a chave de todos esses problemas que a metafísica havia prometido resolver sem jamais de fato chegar até eles<sup>27</sup>.

Os estetas do gosto irão a partir de então se esforçar para estabelecer “*leis* específicas da consciência estética”<sup>28</sup>. O “sentimento interior” de Dubos, a “delicadeza da imaginação” de Hume, o “bom gosto” de Batteux, o “entendimento intuitivo” de Shaftesbury estão entre as muitas tentativas de dotar o sentimento estético de um fundamento psicológico ancorado na natureza humana. Até mesmo os críticos seguirão esses passos, posto que La Font de Saint-Yenne, em sua “Lettre de l’auteur des *Réflexions ...*”, pretende que “somente na boca desses

Salon fait preuve, contre toute attente, d'une sûreté de goût étonnante. Malgré son manque de culture et son ignorance des thèmes iconographiques, le public possède un goût juste: "Eh bien! ce peuple qui n'a aucune connaissance en peinture, va par instinct au tableau le plus frappant, le plus vrai; il ne le manque pas. C'est qu'il est juge de la vérité, du trait naturel, et tous ces tableaux sont faits pour être jugés en dernier ressort par l'œil du public<sup>26</sup>." Pour justifier ce revirement inattendu, où l'hétérogénéité des visiteurs se transforme en un discernement esthétique infaillible, "juge de la vérité", Mercier parle du goût en termes d'"instinct". Loin d'être une originalité de l'auteur, il s'agit-là d'une des explications les plus courantes de l'esthétique prékantienne. Les esthéticiens, après avoir admis la dimension subjective du sentiment esthétique, vont tout faire pour éviter le relativisme, qui consisterait à dire que le goût relève d'une simple préférence arbitraire de chaque spectateur. En effet, si l'esthétique philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle rompt avec l'objectivisme de la théorie classique et du beau naturel, c'est pour retomber aussitôt dans une nouvelle forme d'objectivisme qui présente le goût comme un phénomène naturel. Ernst Cassirer a bien mis en évidence ce passage d'un objectivisme à l'autre:

Ce ne sont plus les genres artistiques qui sont en cause principalement mais les attitudes artistiques: l'impression que fait l'œuvre d'art sur celui qui la contemple et le jugement dans lequel il cherche à fixer cette impression pour lui-même et pour les autres. Cette tendance de l'esthétique vise toujours la "nature", la tient pour le modèle que l'artiste doit s'efforcer d'atteindre et de respecter dans tous les cas; mais le concept même de nature vient d'accomplir un tournant sémantique caractéristique. Le fil conducteur n'est plus, en effet, cette *natura rerum* à laquelle s'attachait l'objectivisme esthétique mais la nature de l'homme: cette nature à laquelle s'adressent de toutes parts à cette époque la psychologie et la théorie de la connaissance, y cherchant la clef de tous ces problèmes que la métaphysique avait promis de résoudre sans jamais y parvenir.<sup>27</sup>

Les esthéticiens du goût vont dès lors s'efforcer d'établir "des lois spécifiques de la conscience esthétique<sup>28</sup>". Le "sentiment intérieur" de Dubos, la "délicatesse d'imagination" de Hume, le "bon goût" de Batteux, l'"entendement intuitif" de Shaftesbury seront autant de tentatives de doter le sentiment esthétique d'un fondement psychologique ancré dans la nature humaine. Même les critiques vont emboîter le pas puisque La Font de Saint-Yenne, dans sa "Lettre de l'auteur des *Réflexions...*", prétend que "ce n'est que dans la bouche de ces hommes fermes et équitables qui composent le public [...] que l'on peut trouver le langage



homens firmes e equiparáveis que compõem o público [...] é que se pode encontrar a voz da verdade”<sup>29</sup>. Mas se o gosto é natural, como explicar que os espectadores tomados individualmente podem ter divergência de gosto e que só o julgamento comum tende a ser verdadeiro? Charles Batteux, que destina seu tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) ao novo público de arte e para quem ele “pretende tornar o fardo mais leve e a estrada mais simples”, nos oferece uma resposta para explicar esse acordo espontâneo das sensibilidades. A maioria dos homens, afirma o autor, se interessa pela arte relativamente tarde, quando os preconceitos já consumiram seu “gosto natural”; mas basta que esses homens, que tomam o “falso gosto pelo natural”, entrem em contato com uma minoria de homens de gosto refinado, que imediatamente a Natureza retoma seus direitos:

[...] o próprio povo escuta a reivindicação de um pequeno número [de “iniciados”], e anula sua prevenção. Seria a autoridade dos homens, ou antes a voz da Natureza que opera essas mudanças? [...] Que um homem, que tenha o gosto sofisticado, esteja atento à impressão que sobre ele causa uma obra de arte, que ele a sinta distintamente, e que, em consequência, o declare – não é possível que os outros homens não endossem seu julgamento. Eles experimentam o mesmo sentimento que o primeiro experimentou, ou, pelo menos, [um sentimento que] será da mesma espécie; e quaisquer que sejam o preconceito e o mau gosto [originais], [esses outros] se submetem e prestam secretamente homenagem à Natureza<sup>30</sup>.

Basta então que os “curiosos” do Salão se acerquem de alguns homens de gosto para que, por mimetismo, deem provas desse “gosto natural que seus preconceitos haviam, até então, obliterado. A potência da Natureza é tão forte que ninguém pode a ela resistir. O “instinto” do público, do qual fala Mercier, não é diferente desta “voz da Natureza” que submete cada ser humano à sua empresa.

Este mito de uma comunicação estética espontânea, que faz do público do Salão o último árbitro das artes, explica em grande parte o poder normativo e crítico que o público exerce na história da arte do século XVIII até nossos dias. Yves Michaud mostrou recentemente que esta ilusão fora reavivada nos anos 60 com as políticas de democratização cultural e o surgimento dos primeiros ministérios da cultura. Mas, Michaud remonta a primeira ocorrência deste mito estético à crítica da faculdade de julgar (1790), e, mais particularmente, ao conceito kantiano de “senso comum”<sup>31</sup>. Segundo o autor, Kant, procurando demonstrar que “o mundo não está irremediavelmente dividido entre os mais cultivados e os mais incultos pois que há precisamente aí [a] universalidade formal do julgamento de gosto”<sup>32</sup>, foi o fundador de um “comunismo cultural”.

de la vérité<sup>29</sup>”. Mais si le goût est naturel, comment expliquer que les spectateurs, pris individuellement, peuvent avoir des divergences de goût et que seul le jugement commun tend à la vérité? Charles Batteux, qui destine son traité *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) au nouveau public des arts, à qui il entend “rendre le fardeau plus léger, et la route plus simple”, nous offre une réponse pour expliquer cet accord spontané des sensibilités. La plupart des hommes, affirme-t-il, s’intéressent aux choses de l’art relativement tard, lorsqu’ils ont déjà brouillé leur “goût naturel”, mais il suffit que ces hommes, qui “prennent le faux goût pour le vrai”, soient au contact d’un petit nombre d’hommes au goût raffiné et immédiatement la Nature reprend ses droits:

[...] le peuple même écoute la réclamation d’un petit nombre, et revient de sa prévention. Est-ce l’autorité des hommes, ou plutôt n’est-ce point la voix de la Nature qui opère ces changements? [...] Qu’un homme, qui ait le goût exquis, soit attentif à l’impression que fait sur lui l’ouvrage de l’art, qu’il sente distinctement, et qu’en conséquence il prononce: il n’est guère possible que les autres hommes ne souscrivent à son jugement. Ils éprouvent le même sentiment que lui, si ce n’est au même degré, du moins sera-t-il de la même espèce: et quels que soient le préjugé et le mauvais goût, ils se soumettent et rendent secrètement hommage à la Nature.<sup>30</sup>

Il suffit donc que les “curieux” du Salon côtoient quelques hommes de goût pour que, par mimétisme, ils fassent preuve eux aussi de ce “goût naturel” que leurs préjugés avaient jusqu’alors bridé. La puissance de la Nature est si forte que personne ne peut lui résister. L’“instinct” du public, dont parle Mercier, n’est autre que cette “voix de la Nature” qui soumet chaque être humain à son emprise.

Ce mythe d’une communion esthétique spontanée, qui fait du public du Salon l’ultime arbitre des arts, explique en grande partie le pouvoir normatif et critique que le public a joué dans l’histoire de l’art du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu’à nos jours. Yves Michaud a récemment montré que cette illusion avait été ravivée dans les années 1960 avec les politiques de démocratisation culturelle et l’apparition des premiers ministères de la culture. Mais Michaud fait remonter la première occurrence de ce mythe esthétique à la *Critique de la faculté de juger* (1790), et plus particulièrement au concept kantien de “sens commun<sup>31</sup>”. Selon lui, Kant, en cherchant à démontrer que “le monde n’est pas irrémédiablement partagé entre les plus cultivés et les plus incultes puisqu’il y a précisément [l’] universalité formelle du jugement de goût<sup>32</sup>”, aurait été le fondateur d’un “communisme culturel”.





**La Grande Odalisque,**  
Jean Auguste Dominique Ingres, 1814.

## O senso comum kantiano

Se admite-se que a questão da comunicação intersubjetiva está no centro da terceira *Crítica*, é preciso constatar que a interpretação que Michaud fornece do senso comum kantiano é ao menos deficiente<sup>33</sup>. Com efeito, a *Crítica da faculdade de julgar* pode ser lida em seu conjunto como uma tentativa de neutralizar o gosto e pensar a universalidade do sentimento estético já não mais sobre uma base empírica – como em Dubos, Batteux, Hume... –, mas sobre uma base transcendental – quer dizer, se interessando não pelos julgamentos reais, mas pelo conhecimento apriorístico que possuímos da faculdade de julgar<sup>34</sup>. Esta passagem da estética psicológica à estética transcendental não é realizada sem dificuldades nem hesitações, mas a aposta era a medida. Alexis Philonenko nos lembra, com efeito, que “[...] a *Crítica da faculdade de julgar* é uma tentativa de resolver o problema capital da filosofia moderna: a intersubjetividade”<sup>35</sup>.

Resumamos rapidamente a originalidade da crítica kantiana. Em um primeiro tempo, Kant refuta o objetivismo clássico mostrando que o belo não é “uma propriedade das coisas” (§ 7)<sup>36</sup>, pois “sem a relação com o sentimento do sujeito a beleza não é nada em si” (§ 9). Mas, e é nisto que reside a grande novidade da terceira *Crítica*, recusa igualmente o novo objetivismo estético, insistindo sobre o fato de que o belo não encontra sua origem em um sentido interno, próprio à natureza humana, mas depende do livre jogo das faculdades do conhecimento – imaginação e entendimento (§ 9). Por esta razão, Kant defende a autonomia absoluta do julgamento de gosto. Contrariamente a Batteux, segundo quem a simples presença de um homem de “gosto refinado” podia influenciar o gosto de um outro homem, Kant afirma que os melhores argumentos do mundo não poderão abalar o sentimento íntimo que se experimenta e que assegura que seu próprio gosto é justo: “Se alguém me lê seu poema, ou me conduz a um espetáculo, que finalmente não me convém, ele poderá invocar Batteux ou Lessing ou críticos do gosto ainda mais antigos e ainda mais célebres [...] eu tapo as orelhas, eu não quero escutar nenhuma razão, nenhum argumento” (§ 33). No entanto, vocês acham que Kant irá permanecer em uma atitude puramente subjetivista do “gosto não se discute”, abrindo a porta à arbitrariedade que seus predecessores quiseram justamente eliminar ao fazer da estética uma ciência? Ao contrário, ele vai defender a ideia de que a subjetividade do julgamento de gosto tem uma entrada universal. Fundar a universalidade do gosto respeitando sua dimensão subjetiva, eis aqui a tese, a mais audaciosa, que atravessa a terceira *Crítica*.

## Le sens commun kantien

Si l'on doit admettre que la question de la communication intersubjective est au cœur de la troisième *Critique*, force est de constater que l'interprétation que Michaud donne du sens commun kantien est pour le moins fautive<sup>33</sup>. En effet, la *Critique de la faculté de juger* peut être lue dans son ensemble comme une tentative pour dénaturer le goût et penser l'universalité du sentiment esthétique non plus sur une base empirique – comme chez Dubos, Batteux, Hume... –, mais sur une base transcendantale – c'est-à-dire en s'intéressant non pas aux goûts réels mais à la connaissance *apriorique* que nous avons de la faculté de juger<sup>34</sup>. Ce passage de l'esthétique psychologique à l'esthétique - transcendantale ne s'est pas fait sans difficultés ni hésitations, mais l'enjeu était de taille. Alexis Philonenko nous rappelle en effet que "[...] la *Critique de la faculté de juger* est une tentative pour résoudre le problème capital de la philosophie moderne: l'intersubjectivité<sup>35</sup>".

Résumons rapidement l'originalité de la démarche kantienne. Dans un premier temps, Kant réfute l'objectivisme classique en montrant que le beau n'est pas "une propriété des choses" (§7)<sup>36</sup> puisque "sans relation au sentiment du sujet la beauté n'est rien en soi" (§ 9). Mais, et c'est là que réside la grande nouveauté de la troisième *Critique*, il réfute également le nouvel objectivisme esthétique en insistant sur le fait que le *beau* ne trouve pas son origine dans un sens interne propre à la nature humaine mais dépend du libre jeu des facultés de connaissance – l'imagination et l'entendement (§ 9). Par là même, Kant défend l'autonomie absolue du jugement de goût. Contrairement à Batteux, selon qui la simple présence d'un homme au "gout exquis" pouvait amener à modifier le goût d'un autre homme, Kant affirme que les meilleurs arguments du monde ne pourront ébranler le sentiment intime que l'on éprouve et qui assure que son propre goût est juste: "Si quelqu'un me lit son poème, ou me conduit un spectacle, qui finalement ne me convient pas, il pourra invoquer Batteux ou Lessing ou des critiques du goût encore plus anciens et encore plus célèbres [...] je me bouche les oreilles, je ne veux entendre aucune raison, aucun argument" (§ 33). Est-ce que pour autant Kant va en rester à une attitude purement subjectiviste du "À chacun son goût", ouvrant ainsi la porte à l'arbitraire que ses prédécesseurs avaient justement voulu éliminer en faisant de l'esthétique une science? Kant, au contraire, va défendre l'idée que la subjectivité du jugement de goût a une portée universelle. Fonder l'universalité du jugement de goût tout en respectant sa dimension subjective, voilà certainement la thèse la plus audacieuse qui traverse toute la troisième *Critique*.

Mas, como Kant consegue conciliar subjetividade com universalidade sem se contradizer? Não seria necessário que sacrificasse um dos dois termos em proveito do outro? De fato, como ele explica nas primeiras páginas de sua obra, é a natureza desinteressada do julgamento de gosto que autoriza essa aproximação inesperada. Com efeito, justamente porque a satisfação do julgamento de gosto é pura e desinteressada que se está em direito de atribuí-lo a todo outro: “pois que a satisfação não se funda sobre nenhuma inclinação do sujeito, mas, ao contrário, aquele que julga se sente inteiramente livre em relação à satisfação que experimenta pelo objeto; ele não pode, como princípio, subtrair da satisfação nenhuma condição de ordem pessoal, da qual ele seria o único a depender como sujeito. Ele deve, então, considerar que a satisfação é fundada sobre alguma coisa que ele pode também supor em todo outro” (§ 6). Esta “alguma coisa”, Kant vai lhe dar o nome de “senso comum”, que ele define como “um princípio subjetivo, que se determina somente por sentimento e não por conceito, se bem que de uma maneira universalmente válida, isto que agrada ou desagrade” (§ 20). A necessidade desse senso comum não deve ser procurada em “observações psicológicas”, o que nos faria recair inevitavelmente no objetivismo estético, mas na forma reflexionante do julgamento de gosto que supõe o assentimento universal (§ 21).

Desde a aparição da terceira *Crítica*, o *sensus communis*, conceito que garante em Kant a intersubjetividade, não cessou de levantar críticas. Em *Les Célibataires de l'art*, Jean-Marie Schaeffer denuncia violentamente este conceito, sublinhando o impasse ao qual ele nos conduz: “[...] de duas coisas, uma: ou bem se sustenta que *sensus communis* é um fato empírico, e neste caso enuncia-se uma inverdade, pois os desacordos no domínio do julgamento estético são tão numerosos quanto os acordos; ou bem postula-se que trata-se de um princípio transcendental, mas, então, dá-se por petição de princípio a universalidade que seria mister demonstrar”<sup>37</sup>. Empírico ou transcendental? Eis aqui o dilema que nos teria legado Kant. E se se tratasse de uma falsa questão? Dissemos mais acima que o senso comum é claramente transcendental e, a esse respeito, Kant não deixa nenhuma ambiguidade suspensa<sup>38</sup>. A questão consistiria antes em saber se Kant rebateu o desacordo empírico das sensibilidades individuais sobre a ideia da comunicabilidade do gosto, como sugere Yves Michaud, ao fazer do filósofo de Königsberg o responsável pela “utopia da arte”.

De fato, Kant constata simplesmente algo surpreendente: ao passo que a experiência nos ensina a cada dia que a universalidade do gosto não existe, continuamos, no entanto, no

Mais comment Kant parvient-il à concilier subjectivité et universalité sans se contredire? N'est-il pas obligé de sacrifier un des deux termes au profit de l'autre? En fait, comme il l'explique dans les premières pages de l'ouvrage, c'est la nature désintéressée du jugement de goût qui autorise ce rapprochement inattendu. C'est en effet parce que la satisfaction du jugement de goût est pure et désintéressée qu'on est en droit de l'attribuer à tout autre: "puisque la satisfaction ne se fonde pas sur quelque inclination du sujet, mais qu'au contraire celui qui juge se sent entièrement *libre* par rapport à la satisfaction qu'il prend à l'objet, il ne peut dégager comme principe de la satisfaction aucune condition d'ordre personnel, dont il serait seul à dépendre comme sujet. Il doit donc considérer que la satisfaction est fondée sur quelque chose qu'il peut aussi supposer en tout autre" (§ 6). Ce "quelque chose", Kant va lui donner le nom de "sens commun", qu'il définit comme "un principe subjectif, qui détermine seulement par sentiment et non par concept, bien que d'une manière universellement valable, ce qui plaît ou déplaît" (§ 20). La nécessité de ce sens commun ne doit pas être recherchée dans des "observations psychologiques", ce qui nous ferait retomber inévitablement dans l'objectivisme esthétique, mais dans la forme réfléchissante du jugement de goût qui suppose l'assentiment universel (§ 21).

Depuis la parution de la troisième *Critique*, le *sensus communis*, concept qui garantit chez Kant l'intersubjectivité, n'a cessé de soulever des critiques. Dans *Les Célibataires de l'art*, Jean-Marie Schaeffer dénonce violemment ce concept en soulignant l'impasse dans laquelle il nous conduit: "[...] de deux choses l'une: ou bien on soutient que ce *sensus communis* est un fait empirique, et dans ce cas on énonce une contrevérité, puisque les désaccords dans le domaine du jugement esthétique sont au moins aussi nombreux que les accords; ou bien on postule qu'il s'agit d'un principe transcendantal, mais alors on se donne par pétition de principe l'universalité qu'il s'agissait de démontrer.<sup>37</sup>" Empirique ou transcendantal? Voilà le dilemme que nous aurait légué Kant. Et s'il s'agissait là d'une fausse question? Nous l'avons dit plus haut, le sens commun est clairement transcendantal et Kant ne laisse planer ici aucune ambiguïté<sup>38</sup>. La question consisterait plutôt à savoir si Kant a rabattu le désaccord empirique des sensibilités individuelles sur l'Idée de la communicabilité du goût, comme le suggère Yves Michaud en faisant du philosophe de Königsberg le responsable de l'"utopie de l'art".

En fait, Kant constate simplement une chose étonnante: alors que l'expérience nous enseigne chaque jour que l'universalité du goût n'existe pas, on continue néanmoins, dans le jugement



juízo de gosto, a solicitar o assentimento de todos (§ 8). Quando julgo, estou só, sou totalmente responsável por meu juízo, no sentido em que não há lei anterior que me diga como julgar; contudo, pelo trabalho da imaginação, eu não estou só, julgo “me pondo no lugar de todo outro” (§ 40). É precisamente este trabalho da imaginação que consiste em “compa[rar] [meu] juízo com os juízos dos outros, que são de fato menos juízos reais que juízos possíveis” (§ 40), que me impede de cair no objetivismo, que me permite “escapar [...] da ilusão, resultante das condições subjetivas e particulares podendo ser facilmente tidas por objetivas, que exerceria uma influência nefasta sobre o juízo”. Kant não nega, então, a diversidade dos gostos e defende ainda menos a ideia de uma comunhão estética, como sugere Michaud. Ele sustenta simplesmente a hipótese de que a diversidade dos “juízos reais” coexiste com a universalidade suposta dos “juízos possíveis”.

Hannah Arendt mostrou que a faculdade de julgar, quer dizer, “a faculdade de ver as coisas não somente de um ponto de vista pessoal, mas na perspectiva de todos aqueles que se acham presentes”, era uma faculdade especificamente política porque tornava o homem “capaz de se orientar no domínio público, no mundo comum”<sup>39</sup>. Sua obra póstuma, *O julgar*<sup>40</sup>, defende, por outro lado, a ideia de que a filosofia política de Kant se acha ao centro da terceira *Crítica*. Se Kant não foi um grande esteta e tinha conhecimento sumário da vida artística de sua época, é mister constatar com Arendt que ele “tinha uma consciência aguda do caráter público da beleza”<sup>41</sup>. Como, desde então, não admitir que esta reflexão sobre o caráter público da beleza não esteja ligada à aparição do público de arte, e particularmente ao público do Salão? Com efeito, nós sabemos que Kant era extremamente curioso pela vida cultural e política europeia; também podemos imaginar, pela mesma razão, que ele não deveria ignorar o fenômeno do Salão, o qual Mercier afirma se tratar do evento mais importante da vida cultural parisiense. É inevitável não constatar que a dimensão política da nova comunidade de gosto, cujo peso ia exercer um poder cada vez mais significativo sobre a vida artística, não poderia ter escapado a Kant e que sua terceira *Crítica* é uma tentativa, despojada de todo objetivismo, de pensá-la.

O *sensus communis* kantiano entra, por outro lado, em ressonância com a definição que Thomas Crow nos fornece de “público”. Crow insiste de maneira esclarecedora sobre a diferença que existe entre a “assistência” (*audience*), quer dizer o conjunto dos indivíduos e dos grupos que visitam o Salão, e o “público” (*public*), que não passa da representação da totalidade

de goût, à solliciter l'assentiment de tous (§8). Quand je juge, je suis seul, je suis totalement responsable de **mon** jugement, au sens où il n'y a pas de loi déjà là qui me dise comment je dois juger, mais pour autant, par le travail de l'imagination je ne suis pas seul, je juge en "me mettant à la place de tout autre" (§ 40). C'est précisément ce travail de l'imagination qui consiste à "compar[er] [mon] jugement aux jugements des autres, qui sont en fait moins les jugements réels que les jugements possibles" (§ 40), qui me préserve de tomber dans l'objectivisme, qui me permet d'"échapper [...] à l'illusion, résultant des conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives, qui exercerait une influence néfaste sur le jugement" (§ 40). Kant ne nie donc pas la diversité des goûts et défend encore moins l'idée d'une communion esthétique, comme le suggère Michaud. Il soutient simplement l'hypothèse que la diversité des "jugements réels" coexiste avec l'universalité supposée des "jugements possibles".

Hannah Arendt a montré que la faculté de juger, c'est-à-dire "la faculté de voir les choses non seulement d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui se trouvent présents", était une faculté spécifiquement politique car elle rendait l'homme "capable de s'orienter dans le domaine public, dans le monde commun<sup>39</sup>". Son ouvrage posthume, *Juger*<sup>40</sup>, défend d'ailleurs l'idée que la philosophie politique de Kant se trouve au cœur de la troisième *Critique*. Si Kant n'était pas un grand esthète et avait une connaissance plutôt sommaire de la vie artistique de son époque, force est de constater avec Arendt qu'il "avait une conscience aiguë du caractère public de la beauté". Comment, dès lors, ne pas admettre que cette réflexion sur le caractère public de la beauté ne soit pas liée à l'apparition du public de l'art, et tout particulièrement au public du Salon? En effet, nous savons que Kant était extrêmement curieux de la vie culturelle et politique européenne, aussi imagine-t-on mal comment il aurait pu ignorer le phénomène du Salon, dont Mercier nous dit qu'il s'agit de l'événement le plus important de la vie culturelle parisienne. Il y a fort à parier que la dimension politique de la nouvelle communauté de goût, dont le poids allait exercer un pouvoir de plus en plus grand sur la vie artistique, n'avait pas échappé à Kant et que sa troisième *Critique* est une tentative, dégagée de tout objectivisme, pour en rendre compte.

Le *sensus communis* kantien entre d'ailleurs en résonance avec la définition que Thomas Crow donne du "public". Crow insiste de façon éclairante sur la différence qui existe entre l'"assistance" (*audience*), c'est-à-dire l'ensemble des individus et des groupes qui visitent le Salon, et le "public" (*public*), qui n'est rien d'autre qu'une "représentation de la totalité

significante em que se conhece cada um de seus membros (*a representation of significant totality by and for someone*)<sup>42</sup>. A assistência é de algum modo “a manifestação concreta do ‘público’ ”<sup>43</sup>, este último estando por toda e nenhuma parte ao mesmo tempo. Enquanto a “assistência” reenvia à realidade empírica dos visitantes do Salão, o “público” é de ordem ideal ou, para utilizar um termo mais político, ideológico: “Um ‘público’, dotado de uma forma e de um querer próprios, toma consistência através das diferentes vozes que o representam. E, assim que uma proporção suficiente da assistência dá crédito a uma ou outra dessas representações, o ‘público’ está em vias de se tornar um elemento-motor da história da arte”<sup>44</sup>.

Mas em que os “poderes normativos e críticos” do público são diferentes do poder que podiam exercer nos séculos precedentes os conselheiros do príncipe ou ainda a antiga guilda? Precisamente, porque esta norma é supostamente a emanção da coletividade e não mais a escolha, mais ou menos arbitrária, mais ou menos esclarecida, de uma pequena elite. Nesse sentido, o “público” é uma *representação* e esta representação é que permite a cada indivíduo ou a cada grupo de indivíduos ter o sentimento de julgar através do conjunto da “assistência” diversificada do Salão. Esta *representação* exerce então um papel mediador entre o singular e o coletivo: “O ‘público’ é a entidade que se presta a traço de união entre a assistência, de uma parte, e cada indivíduo ou grupo de indivíduos que a constituem, de outra parte”<sup>45</sup>. A distinção entre a “assistência” (a comunidade empírica dos espectadores) e o “público” (a comunidade ideal) é fundamental porque permite escapar à ilusão de um consenso espontâneo das sensibilidades, ao qual aderem Mercier e outras testemunhas da época. Os visitantes não estão espontaneamente de acordo sobre a qualidade de um quadro; e o conflito dos gostos é tão grande na saída quanto na entrada do Salão. O que partilham é o sentimento de julgar em comum. Este sentimento que faz com que se sintam um “público” – pouco importa o acordo real dos gostos –, quer dizer uma “coletividade dotada de poderes normativos e críticos, última garantia de um conjunto de regras governando a qualidade, conveniência e valor moral da produção artística”<sup>46</sup>. Em outras palavras, é este sentimento que permite a articulação do singular no coletivo, é nele que se situa a dimensão política do espaço público do Salão.

Urge constatar que esta definição de “público” como *representação* é muito próxima da ideia do “senso comum” kantiano. Kant escreve que a validade do julgamento singular se apoia sobre uma certa representação da comunidade ou, mais exatamente, sobre o sentimento da comunidade: “o senso comum é o sentido da comunidade, *sensus communis*, conquanto se

*signifiante* où se reconnaît chacun de ses membres (*a representation of the significant totality by and for someone*)<sup>42</sup>. L'assistance est en quelque sorte "la manifestation concrète du 'public'<sup>43</sup>", celui-ci étant "partout et nulle part à la fois". Alors que l'"assistance" renvoie à la réalité empirique des visiteurs du Salon, le "public" est d'ordre idéal ou, pour utiliser un terme plus politique, idéo- logique: "Un 'public', doué d'une forme et d'un vouloir propres, prend consistance à travers les différentes voix qui affirment le représenter. Et, lorsqu'une proportion suffisante de l'assistance en vient à accorder foi à telle ou telle de ces représentations, le 'public' est en passe de devenir un élément-moteur de l'histoire de l'art"<sup>44</sup>.

Mais en quoi les "pouvoirs normatifs et critiques" du public sont-ils différents du pouvoir que pouvaient exercer dans les siècles précédents les conseillers du prince ou encore l'ancienne *guilde*? Précisément, parce que cette norme est censée être l'emanation de la collectivité et non plus le choix, plus ou moins arbitraire, plus ou moins éclairé, d'une petite élite. En ce sens, le "public" est bien une *représentation* et c'est cette représentation qui permet à chaque individu ou à chaque groupe d'individus d'avoir le sentiment de juger pour l'ensemble de l'"assistance" bigarrée présente au Salon. Cette *représentation* joue donc un rôle de médiateur entre le singulier et le collectif: "Le 'public', lui, est l'entité qui sert de trait d'union entre l'assistance, d'une part, et chacun des individus ou groupes qui la constituent, d'autre part"<sup>45</sup>. La distinction entre l'"assistance" (la communauté empirique des spectateurs) et le "public" (la communauté idéale) est fondamentale car elle permet d'échapper à l'illusion d'un consensus spontané des sensibilités, auquel adhèrent Mercier et les autres témoins de l'époque. Les visiteurs ne tombent pas spontanément d'accord sur la qualité d'un tableau et l'éclattement des goûts est aussi grand à la sortie qu'à l'entrée du Salon. Ce que les visiteurs partagent, c'est le sentiment de juger en commun. C'est ce sentiment qui en fait un "public" – peu importe l'accord réel des goûts –, c'est-à-dire une "collectivité dotée de pouvoirs normatifs et critiques, ultime garante d'un ensemble de règles gouvernant la qualité, la convenance et la valeur morale de la production artistique"<sup>46</sup>. En d'autres mots, c'est ce sentiment qui permet l'articulation du singulier et du collectif, c'est dans ce sentiment que se situe la dimension politique de l'espace public de l'art.

Force est de constater que cette définition du "public" comme *représentation* est très proche de l'idée du "sens commun" kantien. Kant écrit que la validité du jugement singulier s'appuie sur une certaine représentation de la communauté ou, plus exactement, sur un sentiment de

distinga do *sensus privatus*<sup>47</sup>. É, por outro lado, esse sentimento que se imporá em seguida na esfera política, como o precisa o historiador Keith Michael Baker, muito criticamente em relação à definição sociológica que Habermas fornece do público:

[...] é preciso resistir à tentação bastante frequente de compreender a noção de “público” simplesmente em termos sociológicos [...]. Ele se manifesta bem mais como uma construção política ou ideológica que como uma função sociológica precisa. O “público” apareceu no discurso político do século XVIII como uma entidade abstrata de autoridade que invocavam os atores de uma política de um tipo novo a fim de consolidar a legitimidade de reivindicações que não podiam mais ser impostas pelos termos e na tradição da ordem absolutista.<sup>48</sup>

Para bem apreender o propósito de Kant, e particularmente seu famoso conceito de *sensus communis*, é necessário então o substituir, nos parece, no contexto cultural que se esconde atrás do gosto público, pela emergência do espaço público da arte. Ao afirmar que o senso comum é uma norma ideal, uma “representação” que permite o julgamento de gosto encontrar sua validade, o filósofo de Königsberg impõe uma mudança radical na história da estética. Ele é sobretudo o primeiro filósofo a pensar a comunicação estética em termos políticos. Esta não é racional, como supõe Habermas, mas antes sensível. Ela permite “verificar”, na reunião do comum, o fio que nos une aos outros. Ela não é tampouco fusional, como afirma Nancy, porque, longe de confluir para uma comunidade exclusiva, ela integra, ao contrário, a pluralidade humana.

Tradução: Luciano Vinhosa

*Publicado originalmente em: Ouellet, P. (2002, org.). Politique de la parole. Montréal : Trait d'Union. p. 167-184.*

O editores agradecem ao autor que gentilmente autorizou a tradução e a publicação deste texto na Poiésis.

## Notas

1 Walter Benjamin, in: *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris : Maspero, 1978. p 108-109.

2 Adorno, Theodor. In: *Sur Benjamin*. Paris : Gallimard, 1994.

3 Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention*. Paris : Gallimard, 1994.

4 O livro de Jacques Rancière, *Le partage du sensible* (Paris : La Fabrique, 2000), é interessante porque rompe precisamente com esta frivolidade.

5 Ver sobre este assunto nosso artigo “Arte e política nos anos 1990”; in: Pierre Oueillet et al., *Les identités narratives: mémoire et perception*, Presses de l'Université Laval, coll. “Interculture”, 2002.

6 *Parachute*, n 100, octobre 2000; n 101 janvier 2001; n 102 avril 2001.

7 Jean-Luc Nancy et Chantal Pontbriand, “Un entretien”, *Parachute*, n 100, octobre 2000, p 15.

la communauté: “le sens commun est le sens de la communauté, *sensus communis*, en tant qu’il se distingue du *sensus privatus*<sup>47</sup>.” C’est d’ailleurs ce sentiment qui s’imposera par la suite dans la sphère politique, comme le précise l’historien Keith Michael Baker, très critique par rapport à la définition sociologique qu’Habermas donne du public:

[...] il faut résister à la tentation assez fréquente de comprendre la notion de “public” simplement en termes sociologiques [...]. Il se manifestait bien plus comme une construction politique ou idéologique que comme une fonction sociologique précise. Le “public” apparut dans le discours politique du XVIII<sup>e</sup> siècle comme une entité abstraite d’autorité qu’invoquaient les acteurs d’une politique d’un type nouveau afin de consolider la légitimité de revendications qui ne pouvaient plus être imposées par les termes et dans les traditions de l’ordre absolutiste.<sup>48</sup>

Pour bien saisir les propos de Kant, et tout particulièrement son fameux concept de *sensus communis*, il faut donc le replacer, nous semble-t-il, dans le contexte culturel de l’arrivée du goût public, de l’émergence de l’espace public de l’art. En affirmant que le sens commun est une norme idéale, une “représentation” qui permet au jugement de goût de trouver sa validité, le philosophe de Königsberg marque un changement radical dans l’histoire de l’esthétique. Il est surtout le premier philosophe à penser la communication esthétique en termes politiques. Celle-ci n’est pas rationnelle, comme le suppose Habermas, mais bien sensible. Elle permet de “vérifier”, dans la réunion du commun, le lien qui nous unit aux autres. Elle n’est pas non plus fusionnelle, comme l’affirme Nancy, car, loin de déboucher sur une communauté exclusive, elle intègre au contraire la pluralité humaine.

*Aparu dans: Ouellet, P. (2002, org.). Politique de la parole. Montréal : Trait d’Union. p. 167-184.*

## Notes

1 Walter Benjamin, “L’auteur comme producteur”, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1978, p. 108-109.

2 Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, “coll. Folio/essais”, 2001.

3 Rainer Roehltz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.

4 Le livre de Jacques Raneière, *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique, 2000), est intéressant parce qu’il rompt précisément avec cette frilosité.

5 Voir à ce sujet notre article “Art et politique dans les années 1990”, dans Pierre Ouellet et ai., *Les Identités narratives: mémoire et perception*, Presses de l’Université Laval, coll. “Interculture”, 2002.

6 *Parachute*, n 100, octobre 2000; n 101, janvier 2001; n 102, avril 2001.

- 8 Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique," in: *Œuvre III*, Paris : Gallimard, coll. "Folio/ essais," p. 110-113.
- 9 Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- 10 Jürgen Habermas, *L'espace public: l'archéologie de la publicité comme dimension constructive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1978.
- 11 *Ibid.*, p. 47
- 12 *Ibid.*, p. 51
- 13 Emmanuel Kant, *Réponse à la question: qu'est-ce que ce les lumières?, Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, 1985. p. 499
- 14 Jürgen Habermas, *L'espace public, op. Cit.*, p.52
- 15 Habermas desenvolverá esta dicotomia razão/ estética em suas futuras pesquisas. Recriminará os pensadores pós-modernos de "encontrar refúgio do lado de 'um outro da razão', absolutizando a experiência estética." Cf. Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel: tome 1*. Paris : Fayard, 1978, p. 11.
- 16 Jacques Chouillet, "Les Salons de Diderot": *Diderot et l'art de Bouchet à David*. Paris : éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 58.
- 17 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris*. Paris : Mercure de France, 2000, p. 195.
- 18 Jürgen Habermas, *L'espace public, op. Cit.*, p. 51-52.
- 19 Louis- Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.*, p.196 et p.194-195.
- 20 Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Macula, 2000, p.26.
- 21 Udolpho van Sandt, "Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781," in: *Diderot et l'art de Bouchet à David. Op. cit.* p. 79-84; Udolpho van Sandt, "La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, La Révolution et l'Empire," *Revue de l'Art*, n. 76, 1986, p. 43-48.
- 22 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.* p. 194.
- 23 Krzysztof Pomian, "Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle" *Revue de l'Art*, n. 43, 1979, p. 23-36.
- 24 Étienne Jollet, "Il gagne de l'argent": l'artiste et l'argent au XVIII<sup>e</sup> siècle." In: Laurence Bertrand d'Orléac (dir.). *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 138-139.
- 25 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.* p. 195, citado em Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p.27.
- 26 *Ibid.*
- 27 Ernest Cassirer, "Les problèmes fondamentaux de l'esthétique," *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1986, p. 293-294.
- 28 *Ibid.*
- 29 La Font de Siant-Yenne, "Lettre de l'auteur des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*" (1751), in: *L'ombre du grand Colbert*, p. 296 (obra consultada no site BnF/ Gallica).

- 7 Jean-Luc Nancy et Chantal Pontbriand, "Un entretien", *Parachute*, n 100, octobre 2000, p. 15.
- 8 Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", p. 110-113.
- 9 Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- 10 Jürgen Habermas, L'Espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. *Paris, Payot, 1978.*
- 11 *Ibid.*, p. 47.
- 12 *Ibid.*, p. 51.
- 13 Emmanuel Kant, "Réponse à la question: qu'est-ce que les Lumières?", *Critique de la faculté de juger*. Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1985, p. 499.
- 14 Jürgen Habermas, L'Espace public, op. cit., p. 52.
- 15 Habermas développera cette dichotomie raison/esthétique dans ses futures recherches. Il reprochera aux penseurs postmodernes de "trouver refuge du côté d'un 'Autre de la raison', en absolutisant [...] l'expérience esthétique". Cf. Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel: tome 1*, Paris, Fayard, 1987, p. 11.
- 16 Jacques Chouillet, "Les Salons de Diderot", *Diderot et l'art de Boucher à David*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 58.
- 17 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 195.
- 18 Jürgen Habermas, *L'Espace public, op. cit.*, p. 51-52.
- 19 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.*, p. 196 et p. 194-195.
- 20 Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 26.
- 21 Udolpho van de Sandt, "Le Salon de L'Académie de 1759 à 1781", dans *Diderot et l'art de Boucher à David, op. cit.*, p. 79-84; Udolpho van de Sandt, "La fréquentation des Salons sous L'Ancien Régime, la Révolution et L'Empire", *Revue de l'Art*, n 76, 1986, p. 43-48.
- 22 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.*, p. 194.
- 23 Krzysztof Pomian, "Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Revue de l'Art*, n 43, 1979, p. 23-36.
- 24 Étienne Jollet, "Il gagne de l'argent": l'artiste et l'argent au XVIII<sup>e</sup> siècle", dans Laurence Bertrand d'Orléac (dir.), *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 138-139.
- 25 Louis-Sébastien Mercier, "Salon de Peinture" (1787), *Le Nouveau Paris, op. cit.*, p. 195; cite par Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 27.
- 26 *Ibid.*
- 27 Ernst Cassirer, "Les problèmes fondamentaux de l'esthétique", *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1986, p. 293-294.
- 28 *Ibid.*



- 30 Charles Batteux, "Les Beaux-Arts réduits à un même principe (extraits)" (1746), in: *La Leçon de lecture*, Paris, éd. Des Cendres, 1990, p. 55.
- 31 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Press Universitaires de France, 1997, p. 231-241.
- 32 *Ibid.*, p. 237
- 33 Nós desenvolvemos esta crítica em Jean-Philippe Uzel, "Sense commun ou 'communisme culturel' ", *AE, Canadian Aesthetics Journal/ Revue Canadienne d'esthétique*, n° 3, hiver 1999 (Cf. [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_3/index.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_3/index.htm)).
- 34 "J'appelle transcendentale toute connaissance qui ne porte point en général sur les objets, mais sur notre manière de les connaître, en tant que cela est possible *a priori*" ("Chamo de transcendental todo conhecimento que não concerne aos objetos, mas à maneira de conhecê-los, conquanto isto seja possível *a priori*"). Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, coll. "GF", 1987, p. 73. (Confrontar com a versão francesa.)
- 35 Alexis Philonenko, "Introduction", em Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1987, p. 73.
- 36 Os Parágrafos retomam a tradução da *Crítica da Faculdade de julgar* d'Alexis Philonenko (Paris, Vrin, 1993).
- 37 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 225.
- 38 Cf. Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, p. 160-164.
- 39 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 282.
- 40 Hannah Arendt, *Juger: sur la philosophie politique de Kant*, Paris : Seuil, 1991.
- 41 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, *op. cit.*, p. 283.
- 42 Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p.9.
- 43 *Ibid.* Tradução ligeiramente modificada. Nós preferimos traduzir "*concrete manifestation*" por "manifestação concreta" antes que por "manifestação objetiva" que é muito conotada filosoficamente. [*Observação do autor*]
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.* p.30
- 47 Hannah Arendt, *Juger: sur la philosophie politique de Kant*, *op. cit.*, p. 110.
- 48 Keith Michael Baker, *Au tribunal de l'opinion*, Paris, Payot, 1993, p. 225-226.

- 29 La Font de Saint-Yenne, "Lettre de l'auteur des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*" (1751), dans *L'Ombre du grand Colbert*, p. 296 (ouvrage consulté sur le site BnF/Gallica).
- 30 Charles Batteux, "Les Beaux-Arts réduits à un même principe (extraits)" (1746), dans *La Leçon de lecture*. Paris, éd. des Cendres, 1990, p. 55.
- 31 Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 231-241.
- 32 *Ibid.*, p. 237
- 33 Nous avons développé cette critique dans Jean-Philippe Uzel, "Sens commun ou 'communisme culturel'", *Æ, Canadian Aesthetics Journal/ Revue canadienne d'esthétique*, n° 3, hiver 1999 (Cf. <http://www.uqtr.uqbec.ca/AE/volJ/index.htm>).
- 34 "J'appelle transcendentale toute connaissance qui ne porte point en général sur les objets, mais sur notre manière de les connaître, en tant que cela est possible *a priori*". Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, coll. "GF", 1987, p. 73.
- 35 Alexis Philonenko, "Introduction", dans Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993, p. 12.
- 36 Les paragraphes renvoient à la traduction de la *Critique de la faculté de juger* d'Alexis Philonenko (Paris, Vrin, 1993).
- 37 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célébataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 225.
- 38 Cf. Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, p. 160-164.
- 39 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 282.
- 40 *Hannah Arendt*, *Juger: sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 1991.
- 41 *Hannah Arendt*, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 283.
- 42 *Thomas Crow*, *La Peinture et son public Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 9.
- 43 *Ibid.* Traduction légèrement modifiée. Nous préférons traduire "concrete manifestation" par "manifestation concrète" plutôt que par "manifestation objective", qui est trop connoté philosophiquement.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.*, p. 30.
- 47 *Hannah Arendt*, *Juger: sur la philosophie politique de Kant*, op. cit., p. 110.
- 48 Keith Michael Baker, *Au tribunal de l'opinion*, Paris, Payot, 1993.