



PROJECT MUSE®

---

## Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

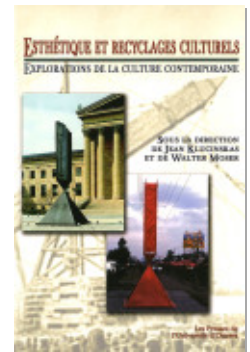
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.[muse.jhu.edu/book/12419](https://muse.jhu.edu/book/12419).



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

son art livresque. L'autre se rapporte au mécanisme de la suppression esthétique lui-même, que Freud a appelé « sublimation ». Je vais conclure en réfléchissant très brièvement sur ces conditions performatives qui, je crois, sont particulièrement pertinentes à une considération de l'art, au moment où celui-ci possède un statut de copie ou de simulacre qui le place sur un terrain tout autre que les scènes naturelles et historicistes si éloquemment présentées par Shusterman.

Un exemple de théorisation de la virtualité, qui provient du XX<sup>e</sup> siècle mais qui date d'avant l'âge numérique, peut être trouvé dans ce court passage extrait de *Différence et répétition* (1968) de Gilles Deleuze.

Quand l'œuvre d'art se réclame d'une virtualité dans laquelle elle plonge, elle n'invoque aucune détermination confuse, mais la structure complètement déterminée que forment ses éléments différentiels génétiques, éléments « virtualés », « embryonnés ». Les éléments, les variétés de rapports, les points singuliers coexistent dans l'œuvre ou dans l'objet, dans la partie virtuelle de l'œuvre ou de l'objet, sans qu'on puisse assigner un point de vue privilégié sur les autres, un centre qui serait unificateur des autres centres<sup>3</sup>.

Ce que Deleuze appelle les variétés de rapports coexistants dans lesquels le centre est déterritorialisé pourrait bien participer de l'aspect désordonné et non pragmatique de l'art, qui dépasse toute tentative de l'apprivoiser avec le recyclage culturel de la performance ou de la critique. On pourrait dire que c'est une telle déterritorialisation de l'horizon artistique qui a été représentée par le Caliban de Greenaway, lui dont le recyclage culturel décentré défie l'uniformité des communautés organiques et des normes esthétiques partagées.

Je me suis en outre intéressé à la façon dont une pratique ou une procédure similaire du recyclage a été contemplée dans un contexte très différent – et d'ailleurs antideleuzien – par les psychanalystes français, en termes de procédures représentationnelles de la sublimation dans lesquelles se trouvent des références prescrites à des textes révisionnistes sur la sublimation vers la dimension virtuelle de l'art et sur la scène numérique en plein essor. Guy Rosolato, par exemple, rappelle à ses lecteurs la distinction psychanalytique qu'il y a entre l'imagerie primaire et les « signifiants digitaux » qui effacent le prestige des images en ouvrant le sujet à l'abstraction linguistique<sup>4</sup>. Inversement, il utilise la métaphore du *scanning* pour décrire l'acte de lecture par la vision, dont « l'exploration [...] demande patience et temps », aux dépens de la représentation visuelle<sup>5</sup>. De la même façon que Freud en appelait à l'instrument du bloc-notes mystique pour comprendre le processus de la

mémoire-écran, Rosolato pouvait maintenant montrer le scanner comme la machine qui, par l'entrée de données patiente et rapprochée, ne reconnaît l'objet artistique qu'en relation avec la recombinaison de la forme internalisée par le logiciel, qui peut facilement faire dévier la représentation et la pensée abstraite du document d'origine. C'est dans ce processus de numérisation, de plus, que Rosolato identifie une convergence dans l'espace psychique autour de ce qu'il appelle « l'objet de perspective » qui fonde la vie psychique dans ce qui est sans fondement. La perte est ici organisée autour des procédures phénoménologiques de la scansion, et non essentiellement autour des différences sexuelles ou de la triangularité œdipienne. Ces dernières sont les formes sociales de représentation à travers lesquelles le sujet donne un contenu à la forme. Il résulte de cette double logique de scansion, par laquelle la forme ou métaphorisation de l'objet numérisé peut être reconnue, mais pas nécessairement en termes de son contenu ou de ce qu'elle représente, que le statut des « représentations elles-mêmes peuvent n'appartenir qu'aux fantasmes et le visible, maintenu dans la distance, n'être qu'une protection à l'égard de contacts plus directs, suivant d'autres perceptions, d'autres sensations, ou inversement à l'égard d'une pensée abstraite<sup>6</sup> ». Le lecteur de ces remarques sur l'objet de perspective, datées de 1987, pourrait sans doute reconnaître en quelque sorte des répétitions numérisées d'un précédent séminaire de Laplanche sur la sublimation. Laplanche utilisait en effet une métaphore similaire pour souligner l'importance du processus de symbolisation par opposition au contenu d'un symbole : « Ici, encore, nous retrouvons ce problème du temps comme scansion subjective, avec ses moments hétérogènes et notamment celui de la 'déqualification', de la perte du symbole, de l'angoisse<sup>7</sup>. » Au cœur de la scansion subjective se trouve la pensée révisée de Laplanche sur l'énergie de sublimation à travers laquelle le sujet reste motivé par les énigmes traumatiques de la scansion subjective alors qu'elles circulent de façon énergétique en relation à l'incertitude énigmatique du contenu (ce qu'il appelle ailleurs « le signifiant énigmatique »). Laplanche insiste :

Vous devez donc penser à la sublimation d'une façon moins transformationnelle et soi-disant mathématique que celle de Freud, qui est faite de désirs inhibés et désexualisés et ainsi de suite. Nous devons tenter de penser à la sublimation comme à une nouvelle sexualité; c'est quelque chose de nouveau, qui vient peut-être du message, du travail lui-même. C'est une sorte d'excitation nouvelle, de nouveau trauma provenant de l'activité sublimée elle-même, et de ce nouveau trauma provient une nouvelle énergie. J'essaie de connecter l'idée de sublimation avec l'idée de recherche ou trauma, et j'ai inventé l'idée de traumatophilie<sup>8</sup>.

En suivant ces réflexions sur la sublimation, qui furent écrites dans les premiers temps de la culture numérique et des communications téléportées, je me suis mis à réfléchir sur leur relation presciente au temps suspendu de la performance numérique et de ses moyens de production « énergétiques<sup>9</sup> ». Qu'est-ce que cela veut dire, par exemple, de coexister avec une manifestation virtuelle de l'environnement 3D créé par Maurice Benayoun dans l'installation CAVE, « World Skin : A Photo-Safari in the Land of War<sup>10</sup> »? Est-ce que l'utilisateur, en prenant des photos de son immersion dans ce théâtre des opérations en trois dimensions, active les énergies de la guerre? Et comment pourrions-nous comprendre le rôle de la sublimation artistique dans le contexte de la performance « Ping Body » de Stelarc, dans laquelle des stimulations électroniques qui proviennent d'une interface d'ordinateur relié à Internet stimulent les muscles du corps de Stelarc pour le positionner et le faire remuer en relation au nombre de visiteurs sur le site Web de l'artiste? Ici, la subjectivité devient fusionnée avec le mouvement de paquets d'information aléatoire d'une façon qui neutralise le recours traditionnel de l'Occident à la raison et à l'émotion comme mesures de l'impact esthétique. De tels défis posés par les médias numériques aux relations conventionnelles entre l'esthétique et la sublimation ne sont pas nécessairement nouveaux, mais ils peuvent être décrits comme vigoureusement technologiques dans le travail de la performance. Lyotard se demandait si ce n'était pas « une tâche technologique » pour la pensée que « de passer outre au rappel de ce qui a été oublié. Il s'agirait de se rappeler ce qui n'a pas pu être oublié parce que ça n'a pas été inscrit<sup>11</sup>. » Et je suis saisi par la curieuse ressemblance entre cette tâche technologique et la notion avancée par Shusterman de la dramatisation comme un étalage excessif des émotions, à condition que l'on comprenne maintenant le dramatisme de l'émotion en relation à l'enregistrement électronique de l'activité Internet et sa traumatophilie.

La source de cette distinction entre le dramatisme émotif et l'inscription traumatique peut cependant se résumer à notre compréhension du rôle de ce que j'ai appelé l'entre-deux. Du point de vue d'une esthétique pragmatiste, je suppose que l'art entraîne éventuellement un retour à l'utilité éthique des catégories aristotéliennes de l'esthétique. Du point de vue de la traumatophilie, l'art a simplement besoin d'être là, non déclaré parce que naturel ou alors historique, mais essentiellement masochiste et résonant, reconnu maintenant en tant que tâche technologique.

Traduit de l'anglais par Christian Bergeron.

## Notes

1. William Shakespeare, *La tempête*, trad. Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1991, p. 47. Texte original : I have done nothing, but in care of thee / (Of thee my dear one, thee my daughter), who / Art ignorant of what thou art, nought knowing / Of whence I am, nor that I am more better / Than Prospero, master of a full poor cell, / And thy no greater father. // 'Tis time / I should inform thee farther. Lend thy hand / And pluck my magic garment from me. So. / Lie there, my art. Wipe thou thine eyes, have comfort.
2. John Dee (1527-1608), mathématicien, astrologue et alchimiste à la cour de Marie Tudor. Accusé de pratiquer la magie, il fut brièvement emprisonné.
3. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 270.
4. Guy Rosolato, « L'objet de perspective dans ses assises visuelles », *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris, PUF, 1993, p. 32.
5. Guy Rosolato, *Ibid.*, p. 35.
6. *Ibid.*, p. 33.
7. Laplanche, *Problématiques III : la sublimation*, Paris, PUF, 1979, p. 13.
8. Laplanche, « The Kent Seminar », dans John Fletcher et Martin Stanton (dir.), *Jean Laplanche : Seduction, Translation, Drives*, London, Institute of Contemporary Arts, 1992, p. 32.
9. Le résumé qui précède est tiré d'une discussion plus large de la sublimation et de la performance en danse numérique que j'ai menée dans « Scanning Sublimation : The Digital Poles of Performance and Psychoanalysis », Patrick Campbell et Adrian Kear (dir.), dans *Psychoanalysis and Performance*, New York, Routledge, 2001, p. 47-59.
10. Maurice Benayoun, « World Skin : A Photo-Safari in the Land of War », [http://www.moben.net/Aframe\\_crea.html](http://www.moben.net/Aframe_crea.html).
11. Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 65.

*This page intentionally left blank*

## La dramatisation et l'intensité de la répétition

Jean Klucinskas, Montréal

Dans le cadre d'une réflexion sur les nouvelles manifestations de l'expérience esthétique, je voudrais présenter une analyse de certains usages de la répétition dans la culture contemporaine, afin de faire valoir l'émergence d'une relation entre la répétition et l'intensité dramatique des représentations. Je suis l'initiative de Shusterman qui nous a invités à repenser l'idée traditionnelle de l'art à partir du concept de dramatisation. Son essai montre de manière convaincante l'actualité de la dramatisation, en soulignant le rôle important qu'elle joue dans les pratiques artistiques, de même que l'effet de son pouvoir sur la représentation en général. La dramatisation, tout comme les expériences esthétiques, dépasse le monde restreint de l'art, se manifestant tout autant dans la vie quotidienne. Le drame est une figure par laquelle on comprend nos expériences personnelles. Je pense également qu'un retour au concept de dramatisation en vue de préciser l'expérience esthétique pourrait servir à mieux élucider la nature des nouveaux modes de production culturelle, que nous avons nommés des recyclages culturels.

Shusterman définit de manière probante la dramatisation comme une intensification de l'expérience, celles que nous faisons de l'art, mais aussi des expériences de la vie en général. On parle communément du drame de la vie, ou de situations dramatiques pour désigner des moments d'intensité. Pour Shusterman, l'usage du terme dans le langage populaire est un indice de sa nature profonde. Plusieurs tournures montrent comment il est devenu naturel d'associer vivre pleinement avec l'intensité de l'expérience. La publicité contraste une vie banale avec une vie intense, l'intensité étant associée à un produit particulier. La recherche d'expériences intenses est devenue une préoccupation majeure de la culture contemporaine, il n'y aurait là rien d'anormal selon l'argument pragmatiste qui soutient que l'être humain est physiologiquement disposé à rechercher une intensification de ses expériences. Par conséquent, il est logique que les meilleures œuvres d'art tendent aussi à présenter ou à produire l'effet d'expériences intenses.

La dramatisation d'un événement produit un effet d'intensité dans les représentations artistiques. Selon Shusterman, l'intensité dramatique de l'art est notamment perçue de deux manières : elle est sentie comme une signification profonde de l'œuvre et aussi comme le plaisir qu'elle

produit. Cela revient à dire que les œuvres les plus dramatiques sont soit celles qui produisent la plus grande signification, soit celles qui nous donnent le plus grand plaisir. Même s'il est vrai, comme le soutient Shusterman, que ces deux formes d'intensité améliorent en soi la qualité de nos vies, on sent, cependant, qu'elles sont bien distinctes. L'expérience d'une signification profonde d'une œuvre d'art agit sur notre compréhension de la vie. On reconnaît dans l'œuvre quelque chose comme une vérité de notre existence. Une telle révélation est aussi accompagnée d'une satisfaction, et même d'un plaisir extrême. C'est une expérience esthétique que l'on associe à des formes d'art issues de la tradition des beaux-arts. Ici, signification profonde et plaisir vont ensemble. En revanche, il existe des expériences esthétiques très agréables où la signification joue un rôle plutôt mineur; les comédies destinées au grand public ne sont jamais entièrement dépourvues de sens, même si la critique juge qu'elles manquent de subtilité. On leur reproche souvent une trop grande simplicité qui ne reflète pas adéquatement les complexités de la vie.

Le plaisir intense des divertissements résulte en partie du fait qu'il permet de suspendre des contraintes du réel. Cela ne semble pas susciter de difficulté morale pour le public, ce sont plutôt les théoriciens de l'esthétique qui ont souvent éprouvé une gêne à reconnaître la valeur de ces manifestations. L'argument naturaliste, mobilisé par la philosophie pragmatiste, sert à réhabiliter le plaisir en soi de toute forme d'art, peu importe la charge de sens qui l'accompagne. Ce geste sert à légitimer l'art populaire pour la philosophie. Je crois que la réhabilitation du plaisir esthétique qu'entreprend la philosophie pragmatiste démontre que signification et plaisir cohabitent à des degrés variés dans toutes les manifestations culturelles. Si les meilleures œuvres d'art ont nécessairement quelque chose de dramatique, les intensités qu'elles produisent sont de natures différentes.

Les effets d'intensité que produit la dramatisation méritent, à mon avis, une analyse plus minutieuse; surtout parce qu'ils sont devenus dans la culture contemporaine un objectif en soi de la représentation. Il faut reconnaître que l'intensité de l'expérience est devenue une préoccupation majeure des arts depuis le romantisme, mais plus récemment, elle a pris une tournure différente dans le régime des industries culturelles, et même plus spécifiquement dans le domaine de la publicité qui joue un rôle capital dans la construction du goût. Il existe aujourd'hui ce qu'il est convenu d'appeler une rhétorique de l'intensité. Les membres de l'École de Francfort ne sont pas les premiers à se méfier d'un tel effet. Déjà en 1921, William Butler Yeats, dans un de ses plus célèbres poèmes, exprimait son scepticisme à l'égard du rapport supposé entre



exubérance et intensité : « Les meilleurs sont sans convictions tandis que les pires / Sont animés d'une passion intense<sup>1</sup>. » Aujourd'hui, parce que la promesse d'une expérience intense sert de moyen pour vendre des produits, pour attirer des foules, on se trouve devant une grande variété d'intensité, plus au moins convaincantes, plus ou moins authentiques, on pourrait même parler parfois de fausses intensités. Il y a une différence importante entre une lente intensité psychologique que produit un film comme ceux d'Ingmar Bergman et l'intensité rocambolesque d'un film d'action comme *The Matrix*. Dans ce monde contemporain, la vitesse, la violence, la destruction de même que bruits et volumes sonores sont tous des phénomènes présentés en soi comme des expériences intenses. Une meilleure analyse des types d'intensité pourrait servir à mieux comprendre comment l'intensité dramatique est produite, ce qui n'enlèvera rien aux meilleurs divertissements<sup>2</sup>.

Comment l'intensité dramatique est-elle constituée? Shusterman la définit en tant que représentation d'une action. Présenter une action s'oppose au fait de raconter ou de décrire – on semble alors s'adresser moins à l'entendement et plus au sens de la vue. C'est faire voir une action, la rendre la plus vivante possible. La présentation d'une action doit produire un effet de présence, comme si la tension interne du récit pouvait matérialiser l'événement. Cela interpelle le spectateur, lui donnant l'impression que le dénouement est incertain. Il y a des actions dramatiques qui possèdent des qualités spécifiques. Elles s'accompagnent de gestes d'une grande importance, engageant des questions de vie ou de mort. Elles produisent une signification parce qu'elles ont de graves conséquences. Souvent, l'action d'un individu a des répercussions à travers la communauté. La dramatisation n'est pas seulement la représentation d'une action, elle implique que le spectateur reconnaît les conséquences graves de l'action. L'effet dramatique est une question de proportions, de mesure et éventuellement de démesure. Souvent, un geste peut sembler normal, habituel, mais s'il est répété dans un autre contexte, soudain les conséquences du geste sont révélées, et l'action prend des proportions dramatiques. La prise de conscience du spectateur est un facteur important. Dans la poétique d'Aristote, cette prise de conscience est un élément important du drame, elle est décrite comme une reconnaissance<sup>3</sup>. C'est la conscience du retour d'un élément dont la signification était auparavant négligée ou sous-estimée, et même oubliée. Il y va d'un élément déjà connu dont la signification est maintenant transformée.

Henry James, cité par Shusterman, évoquait une « méthode scénique », c'est-à-dire qu'il cherchait à concevoir ses récits comme des actions se déroulant sur une scène de théâtre. Comme le montre

Shusterman, malgré des étymologies différentes, le terme « dramatisation » recoupe fondamentalement l'idée de représentation que l'on retrouve dans le terme de « mise en scène ». Dans son analyse, Shusterman nous rappelle la dimension spatiale qu'implique la dramatisation en dévoilant une relation intime entre cette notion et la mise en scène. Il devient alors évident que la capacité de l'artiste de localiser ou de situer un récit donne à cette représentation une part de sa puissance. La scène désigne le lieu théâtral de la représentation, un lieu consacré à la répétition afin de produire un événement. Et s'il y a action et répétition, il y a aussi une temporalité. Sous son aspect de mise en scène, la dramatisation cadre l'action, la disposant dans un lieu défini. Le caractère spatial de la dramatisation donne lieu à la représentation. Ce lieu sert de cadre pour l'action, il focalise le drame et l'intensifie.

La mise en scène est aussi une « dislocation » : un déplacement du lieu, plus exactement elle importe un lieu, en articulant une relation entre la présence du lieu et la fiction. C'est un lieu qui se présente comme un ailleurs. La scène du crime, le lieu de l'action se déploie comme sur une scène, c'est une mise en relation d'actions avec une variété d'objets, avec un espace puisque l'espace peut déterminer les conséquences d'une action. Lorsqu'on évoque la scène du crime, celle-ci donne lieu à une lecture, à une herméneutique de l'espace, puisqu'en l'absence même du criminel, l'espace où a eu lieu l'action peut fournir les signes pour comprendre l'événement. La géographie d'un espace influence les actions qui y ont lieu.

La dramatisation apparaît d'abord comme une mise en espace de l'action, mais elle a aussi une temporalité, c'est le passé de l'action qui revient, et souvent c'est ce retour qui en amplifie les conséquences. La récurrence est un élément important de la dramatisation, dans la soudaineté qui produit un sens dramatique. Elle est aussi un facteur important dans l'organisation du plaisir, ce qu'illustre l'importance de la répétition dans les jeux d'enfants. Mais cet aspect est encore plus présent dans la mise en scène. La répétition est parfois associée à la banalisation, au prévisible, à la platitude. Son lien à l'intensification n'est pas des plus évidents. Pourtant, plus que jamais l'expérience de la dramatisation est devenue une expérience de la récurrence, ou de la répétition. Il ne s'agit pas seulement de la répétition d'une action, mais on est aussi venu à l'associer au lieu du drame. La scène devient alors le site d'une sédimentation, d'une accumulation de mémoire.

Dans son livre *L'art à l'état vif*<sup>4</sup>, publié en France en 1991, Shusterman abordait des thématiques très proches de la problématique du recyclage culturel. Il tentait de légitimer les expériences esthétiques suscitées par des nouvelles stratégies de création telles que l'appro-

priation, la réutilisation, le *sampling*, des stratégies pratiquées par des communautés culturelles en marge de la culture dominante. Ces nouvelles pratiques artistiques sont plus facilement acceptées, plus « naturelles » dans les milieux des arts populaires. Dans ce contexte, certains observateurs tenaient ces pratiques pour dérisoires. Dans son ouvrage, Shusterman repère et analyse les nouvelles manières de faire de l'art, et déploie des arguments pour légitimer les nouvelles manifestations de la répétition dans la production culturelle. Il s'agit dans ce livre moins de comprendre le rôle des recyclages culturels que de porter les recherches esthétiques au-delà d'une sphère d'expérience délimitée par les beaux-arts. Il reste que la philosophie pragmatiste, de même que les doctrines du vitalisme, reconnaissent la présence importante de la répétition dans l'expérience humaine. Cette importance pour l'esthétique est attestée par le philosophe John Dewey dans *Art as Experience* (1931)<sup>5</sup>, texte fondateur de l'esthétique pragmatiste. Dewey consacre plusieurs pages à expliquer comment l'organisation des éléments d'une œuvre d'art produit son effet sur le spectateur. Cette organisation crée un rythme, le résultat d'une répétition d'éléments formels. Il décrit leur importance ainsi :

En somme, la récurrence esthétique est vitale, physiologique et fonctionnelle. Ce sont les relations qui sont répétées plutôt que les éléments. Ce qui revient, réapparaît dans un contexte différent en apportant de nouvelles conséquences, et ainsi chaque récurrence nous semble nouvelle tout en étant un rappel. Elle satisfait une attente suscitée, et elle instaure un nouveau désir, elle excite une nouvelle curiosité et provoque une métamorphose du suspense<sup>6</sup>.

Parce qu'elle répond à un besoin physiologique, elle occupe une place fondamentale. Il est aussi intéressant de noter comment Dewey décrit l'effet de la récurrence esthétique. Elle opère sur le spectateur de manière ambivalente en présentant des éléments déjà familiers comme nouveaux, en même temps que ces éléments nous rappellent le passé. Les effets psychologiques que Dewey décrit se rapprochent des mécanismes de la répétition que l'on trouve analysés chez Freud<sup>7</sup>. La récurrence est liée au succès de l'œuvre puisqu'elle attire notre attention et crée des attentes. L'alternance qu'elle implique peut produire un suspense. Pourtant, Dewey demeure critique vis-à-vis la répétition pure à laquelle il oppose la récurrence organique, une répétition de relations plutôt que d'éléments. La répétition pure est monotone, elle manque de vitalité.

L'opposition entre récurrence et répétition demeure utile, parce qu'elle fournit des éléments qui nous permettent de voir comment fonctionne la répétition dans le domaine de la représentation culturelle.