



PROJECT MUSE®

Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

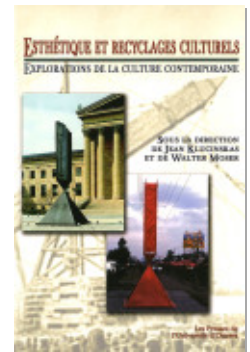
Published by University of Ottawa Press

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.



➔ For additional information about this book

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

présenter à propos des formes de réponse non esthétique à l'art. Leur position repose sur la conviction que le domaine affectif ou « esthétique » ne peut pas être séparé de la politique et de l'idéologie, et qu'il n'y a pas de qualité distinctive de l'expérience esthétique : les œuvres d'art sont inéluctablement saisies à l'intérieur du réseau de leur mondanité. Je reconnais ce fait, mais je n'en tire pas la même conclusion. Le fait que les objets que nous appelons œuvres d'art soient dans le monde et que, de la même manière, notre expérience de ces objets soit aussi celle du monde et qu'elle se trouve embourbée dans le politique, le social, l'économique, etc., n'implique pas nécessairement que nous devons porter attention « seulement » à leur mondanité. Nous pouvons choisir de voir un objet sous divers angles (on retiendra souvent celui qui révélera le mieux toutes ses dimensions, qualités et pouvoirs), tout en reconnaissant que ces points de vue sont simplement et toujours partiels. À certains moments et pour des raisons diverses, nous pouvons délibérément refuser d'adopter l'une ou l'autre optique, ou faire intervenir une série de points de vue différents afin de compenser l'incomplétude d'un seul. Mais il est également possible que nous soyons « seulement » capable de voir à travers une lentille particulière, peu importe nos efforts pour voir différemment. Cela pour souligner que l'expérience esthétique d'une personne ne sera jamais celle d'une autre, ce qui ne change rien au fait que de telles expériences n'adviennent pas sous la forme de perception purement subjective. Ce n'est pas ainsi qu'une personne ressent parce qu'il y a justement ce que j'ai appelé l'« effet virtuel » de l'esthétique. Ces expériences sont toutefois singulières, mais de manière radicale, et c'est ce point que je veux aborder maintenant.

La singularité de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique

Chaque œuvre d'art est singulière, et chaque expérience d'une œuvre est elle aussi singulière. Pourtant, ces expériences nous lient en une communauté et font que nous partageons les conditions de production et de présentation des œuvres. Ce sont à la fois les œuvres et l'expérience de ces dernières qui sont « radicalement » singulières, et c'est sur ce point que je désire maintenant conclure mon exposé. Je commencerai par cette remarque : avec cette façon de voir les choses, toute œuvre d'art (définie comme ce qui permet de faire surgir une réponse « esthétique ») nous incite à considérer la nature précise de l'expérience « esthétique » qu'elle occasionne. Plus ou moins directement, donc, toutes les rencontres esthétiques avec l'art exigent une réponse à la question « Quelle est la nature de « cette » expérience esthétique? »

J'ai avancé par ailleurs que c'est uniquement dans la réponse affective ou esthétique que le matériau des œuvres d'art nous est connu ou connaissable. En pratique, la réponse est le contenu d'« art » de l'œuvre : l'affect est un état de connaissance qui est un savoir de l'œuvre d'art. En outre, une telle réponse ne demeure que pour moi. L'œuvre d'art, dans la mesure où elle est connaissable, ne l'est donc que pour moi. Aussi, revenons à une de mes questions de départ : « Lorsque nous faisons une expérience esthétique, de quoi faisons-nous l'expérience ? » Comme je l'ai déjà avancé, la meilleure façon de répondre à cette question est d'examiner ce que j'ai identifié comme étant la réponse affective ou esthétique aux œuvres d'art. Si j'avais le temps pour le faire ici, j'identifierais différents états de connaissance. Ces états d'esprit sont en partie une qualité de ma réponse esthétique – et à cet égard ils ressemblent à des sentiments ou des émotions – et en partie une propriété de l'œuvre. Mais il est important de noter que les expériences affectives, au sens où je les entends, ne sont pas équivalentes au fait d'éprouver ou d'être soumis à un sentiment : l'œuvre d'art n'est pas un déclencheur permettant à quelqu'un de se sentir triste, joyeux, serein ou autre. Nous pouvons certes utiliser les œuvres d'art de cette manière (ce soir, par exemple, je pourrais écouter le *Troisième concerto pour piano* de Beethoven avec le dessein de ressentir quelque chose de connu, disons l'allégresse); mais quand nous agissons ainsi, nous ne répondons pas « esthétiquement » à l'œuvre, du moins pas au sens où je l'entends.

Il existe en effet à mes yeux une différence certaine entre l'émotion (qui émerge dans la vie de chaque jour) et l'expérience affective telle que je l'ai définie. On peut se représenter cette distinction en remarquant la différence qui existe entre les sentiments engendrés par les œuvres d'art et ceux induits par les objets de la nature. Quoique, de Burke à aujourd'hui, les écrits sur l'esthétique aient fondu nos expériences de ces deux choses, je les vois quant à moi comme étant distinctes. La différence fondamentale entre les deux tient au fait que l'expérience « esthétique », au sens où je l'entends, peut seulement être celle d'une œuvre d'art, du fait qu'elle nous conduit à croire intuitivement que quelque chose est dans l'œuvre qui y a été déposé intentionnellement. Ce quelque chose est le savoir qui appartient à l'œuvre, et il est donc ce que je veux arriver à comprendre. Pour prendre un exemple, les montagnes ne résultent pas d'une action intentionnelle; donc, même si je remarque une similitude entre ma réaction à celles-ci et, par exemple, ma réaction à un texte, je n'imagine pas pour autant que la montagne contient en elle quelque chose que j'ai à trouver : l'expérience est assurément en moi, elle est ma réaction à la rencontre avec un objet du monde. Le problème avec les réponses esthétiques est qu'elles sont de cette nature, mais pas

totalément. On les ressent aussi comme quelque chose d'autre. Cela me ramène à la singularité radicale de l'expérience « esthétique ». Dans le cas de la montagne, il est facile de voir comment la réponse aux formes naturelles est construite à même une pratique sociale qui conduit à l'établissement de normes de réponse. Nous savons que nous sommes « supposés » réagir d'une certaine façon et nous tâchons de le faire conformément à ce qui est attendu (ou en réaction à ce qui est attendu, comme ce peut être aussi le cas). L'expérience des œuvres d'art s'inscrit elle aussi dans des conventions sociales et des rituels qui peuvent s'avérer déterminants dans notre manière d'expérimenter les œuvres : s'ils le sont vraiment, alors l'expérience qui en résulte peut très bien être identique à nos réactions aux formes naturelles. Or ils ne le sont pas toujours, ou pas exclusivement. Comme Kant l'a souligné, les expériences *esthétiques* sont fondées sur un principe subjectif *a priori*, et elles sont radicalement singulières.

La spécificité de l'expérience esthétique résulte de sa nature subjective, et cette singularité est radicale en ce qu'elle permet d'émettre des jugements qui paraissent être à la fois universels et singuliers pour celui qui perçoit. L'expérience m'est unique, mais elle épouse mon sentiment d'appartenir à une communauté qui « ne peut que » sentir de la même façon que la mienne. Cela constitue certainement une des choses que l'on découvre à travers l'expérience « esthétique » – ce que l'on pourrait appeler, dans une certaine mesure, le « savoir » particulier que nous apportent les œuvres d'art. Mais elles font plus que cela. Chaque expérience est singulière non seulement pour chacun mais aussi en fonction de chaque œuvre. Une expérience « esthétique » se fait à partir de sa singularité. C'est pourquoi on ne peut avoir « une » expérience esthétique qui ne fasse que se répéter chaque fois que nous rencontrons une œuvre différente. La réponse est déterminée par le caractère distinctif de la composante d'« art » de l'objet. Le but de cette remarque est d'éviter la confusion qui surgit si l'on fond le « caractère d'art » avec d'autres aspects de l'œuvre – le matériau physique dont elle est faite, les articulations sociales ou politiques qui la structurent, etc. Si je prends une chaise, par exemple, et la place dans un lieu artistique – comme un musée –, la composante d'« art » repose sur le fait de placer cet objet dans un tel milieu. Ce geste produit l'œuvre. Si je place maintenant un aspirateur dans ce même contexte, je fais en tout état de cause la « même » œuvre. Et dans ce cas, ma réponse « esthétique » – dont on se rappellera qu'elle est une réponse à la composante d'art – « sera » identique ou très semblable, quand bien même je prends en compte dans ma réponse non esthétique les différences qu'il y a entre les chaises et les aspirateurs (leurs différences de fonction, de signification

sociale et de savoir-faire requis pour leur production, etc.). Ce sur quoi je veux attirer l'attention est donc le caractère distinct de notre réponse esthétique, réponse qui repose assurément sur les différences du « caractère d'art » que nous rencontrons à travers la matérialité de notre réponse affective.

Comment alors lier expérience esthétique et « recyclage culturel » ? Comment ouvrir la singularité de l'expérience esthétique à la notion de recyclage ? Au premier abord, il semble que l'esthétique soit précisément le lieu d'une résistance au « recyclage », le lieu où le réitératif et le clonage se butent à des limites : l'esthétique ne sait compter que jusqu'à un. Étant donné ce fait, on pourrait s'attendre à ce qu'elle se montre le précurseur ou l'apôtre du numérique, on pourrait la voir comme une *technè* qui rend possible le règne du numérique. À même sa singularité (uniquement ici, pas ici; seulement maintenant, pas encore, etc.), l'esthétique semble donner une structure à la division binaire du code numérique (*on/off*).

Mais, à y regarder de plus près, on voit qu'il faut apporter une précision, puisque la nature radicale de sa singularité permet à l'esthétique de s'ouvrir à une « sensation » d'universalité : le singulier devient le général. Dans le domaine de l'esthétique, partout autour de nous, nous voyons des individus entièrement à l'aise avec leur expérience subjective, qu'ils ressentent, par définition, comme un *sensus communis*. Ce que je sais par vous-même de votre expérience propre, j'en fais moi-même l'expérience comme quelque chose de partageable : partout où je regarde, je vois des clones de moi-même. Par conséquent, l'esthétique rend possible la catégorie d'expérience en elle-même – si cette catégorie peut être étendue ou, mieux encore, reconnue comme distincte de la subjectivité (ce qui est une manière de répondre à la remarque de Lyotard que j'ai citée un peu plus tôt). En d'autres mots, l'expérience « esthétique » est la fondation sur laquelle se bâtit le concept d'expérience. Peut-être cela explique-t-il pourquoi la culture n'est encore qu'un ensemble de variations sur la possibilité du « recyclage » et non sa réalisation.

Notes

1. Pour comprendre plus précisément ce que j'entends par une expérience esthétique, voir mon analyse du second enregistrement des *Variations Goldberg* par Glenn Gould dans « Clarity Glenn Gould's *Goldberg* » (1981), dans *Art Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 56-94.
2. Voir « Fragility: The Architecture of Wonder » , dans *Art Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 134.
3. I.A. Richards, *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*, New York, Harcourt, Brace, 1929, p. 217.
4. Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory. Mayenne, Édition Le Castor Astral, 1984, p. 7.

L'esthétique de l'art : remarques sur l'expérience esthétique

Daniel Dumouchel, Montréal

Peter de Bolla¹ aborde la question de l'expérience esthétique, et plus précisément de ce qui est spécifiquement esthétique dans l'expérience que nous faisons des œuvres d'art. J'insisterai ici sur l'intérêt de la tentative de Peter de Bolla d'identifier ce qu'on pourrait appeler l'« esthétique » de l'expérience de l'art. De Bolla traite séparément des deux aspects de l'expérience esthétique, de l'« esthétique » et de l'« expérience », mais je me concentrerai sur la composante « esthétique » de l'« expérience esthétique ».

De Bolla souhaite réserver « esthétique » pour désigner « la qualité de 'caractère artistique' (*art-ness*) » de l'objet; plus précisément, « esthétique » désigne « la qualité spécifique d'affect engendré par la réponse au 'caractère d'art' (*art-ness*) des œuvres d'art ». Cette définition, de l'aveu même de l'auteur, serait exposée à un double risque de circularité : d'abord, parce qu'elle présuppose un concept d'art qui n'a pas été préalablement explicité; ensuite, parce qu'elle présuppose le caractère « spécifique » de l'expérience esthétique qu'il s'agit justement de démontrer. L'expérience esthétique semble définie par l'art (du moins par la *art-ness* de l'objet), tandis que cette *art-ness* est elle-même pensée dans les termes d'une « capacité »² à produire une expérience affective spécifique (l'expérience « esthétique »). Comment sort-on de cette circularité? Que peut-on espérer de cette position du problème pour l'éclaircissement de l'expérience « esthétique »?

La solution préconisée par de Bolla consiste à affirmer et à revendiquer la « primauté de l'expérience » (esthétique) par rapport à toute forme de questionnement autonome sur l'art. Il s'agit donc de refuser toute présence de l'« ontologie de l'art » sur la « phénoménologie de l'expérience »³; en renonçant, selon les termes de l'auteur, « à l'obsession de définition préalable d'un concept de l'art ». En dépit de certaines différences, cette attitude rapproche de Bolla de penseurs divers (qui peuvent être aussi différents que J. Dewey, M. Beardsley, Mikel Dufrenne, R. Shusterman ou Martin Seel), pour qui le point de départ de la réflexion sur l'art doit se trouver dans une réflexion sur la spécificité de l'expérience affective esthétique⁴. Ce qui distingue toutefois la position défendue par de Bolla, c'est notamment son refus d'une

conception fonctionnaliste de l'art comme on la trouve chez Beardsley. Ce dernier voulait éviter la circularité initiale dans laquelle se trouve presque toujours empêtrée la phénoménologie de l'expérience artistique en soumettant l'art (et par la même occasion ses critères d'excellence) à une théorie de l'expérience possédant ses propres critères de satisfaction interne. Dans ce contexte, la « valeur » des objets esthétiques (à savoir des œuvres d'art) réside dans leur plus ou moins grande « capacité » à engendrer une expérience en elle-même hautement désirable et hautement valorisée. Chez de Bolla, le centre de gravité de la théorie de l'expérience esthétique n'est placé ni complètement dans l'œuvre d'art elle-même ni complètement (comme chez Beardsley) dans l'expérience et ses caractéristiques internes; il s'agit d'insister sur la primauté (et sur la spécificité) de l'expérience esthétique, mais seulement dans la mesure où l'on comprend celle-ci comme l'affect approprié à l'œuvre d'art appréhendée dans l'expérience, affect toujours singulier correspondant à une œuvre elle-même structurée comme une connaissance singulière en vue d'une expérience singulière. C'est l'expérience (esthétique) qui est première, mais elle est toujours expérience d'une œuvre d'art incorporant une telle capacité d'expérience.

Avant de faire valoir certaines critiques à l'endroit de la conception développée par de Bolla et de ses conséquences théoriques, je vais tenter d'entrer un peu plus avant dans l'analyse de la *distinctiveness* esthétique. Cela me permettra de souligner les principales caractéristiques phénoménologiques de l'expérience esthétique selon de Bolla. Il me semble que les analyses de Peter de Bolla dégagent « trois strates phénoménologiques » de l'expérience esthétique de l'œuvre d'art. Ces strates se chevauchent presque toujours dans son texte, mais il me paraît intéressant de les distinguer, quitte à questionner ensuite la légitimité de leur appartenance commune à une même sphère d'expérience. Outre certaines caractéristiques mentionnées mais non développées, et ressortissant de ce qu'on pourrait appeler une théorie de l'« attitude et de l'attention esthétiques⁵ », l'analyse de de Bolla me paraît tournée vers l'identification de trois aspects de l'expérience esthétique : le « statut cognitif-affectif de l'expérience esthétique singulière »; la « visée herméneutique de l'expérience esthétique » des œuvres d'art (comme compréhension de soi et compréhension du monde); et la « visée communautaire » de l'expérience de l'art (celle d'une expérience singulière qui revendique une quasi-objectivité)⁶. S'agit-il de trois dimensions (ou strates) distinctes, ou de trois facettes du même phénomène unique? En dernier ressort, le succès d'une entreprise comme celle de de Bolla dépend de la capacité à offrir une réponse satisfaisante à cette question.

Je commence par la première caractéristique de l'expérience esthétique. Elle vise à identifier l'expérience esthétique comme une réponse affective consistant en « une forme de savoir spécifique », non propositionnelle. Qu'en est-il de ce savoir esthétique affectif ? Contrairement à la connaissance s'exprimant sous forme propositionnelle, l'expérience de l'art met en jeu une « forme moins directe de savoir ». Cette réponse affective singulière apparaît comme la voie d'accès unique à l'œuvre singulière qu'il s'agit de s'approprier ; autrement dit, l'expérience esthétique n'est pas la transcription affective d'un savoir théorique de l'œuvre d'art, elle « est » le « savoir » dont il est question à propos de l'œuvre d'art. Ainsi, la *art-ness*, le « caractère d'art » de l'œuvre d'art, son contenu artistique propre (et donc singulier, parce que « réfléchissant » au sens kantien du terme), est identique à l'expérience affective que nous en faisons ; et inversement, cette expérience est la seule manière de connaître ce qui ne pourrait pas nous être accessible par un autre véhicule de connaissance. C'est ce que j'ai appelé le premier aspect de l'expérience esthétique selon de Bolla : l'expérience esthétique, du moins en tant qu'elle représente une réponse « adéquate » à une œuvre d'art⁷, est une connaissance qui s'effectue sur un mode affectif (non propositionnel). C'est pourquoi il est possible de dire non seulement que l'« expérience » esthétique constitue une forme de savoir, mais également que l'« œuvre d'art » « incorpore » une forme particulière de connaissance. L'œuvre d'art n'est ni un signe ou un ensemble de signes potentiellement transparents (comme un panneau signalétique ou une théorie scientifique) ni un simple objet inanimé : il s'agit plutôt d'un objet inanimé qui incorpore une vision, un genre de savoir. De Bolla précise que ce savoir qu'est l'œuvre d'art libère une sorte de production « excessive », qui semble toujours échapper à nos tentatives de la cerner dans son entièreté⁸. Bref, il est de la nature de l'œuvre d'art d'être marquée d'une opacité indépassable. Reprenant cette question à la fin de son texte, de Bolla insiste sur la « double singularité » de l'expérience de l'art ainsi conçue : l'« œuvre » est inévitablement singulière (du point de vue de son statut cognitif), et l'« expérience » qu'on en fait est également singulière, la marque de cette singularité étant le sentiment – l'affect – par lequel nous avons accès à cette œuvre. La conséquence en est que l'unicité de cette expérience est « 'radicalement' unique », c'est-à-dire qu'elle est différente dans la rencontre de chaque œuvre : la « distinction » de la réponse est déterminée par la « distinction » (*distinctiveness*) de la composante artistique (la *art-ness*) de l'œuvre. Et cette « composante artistique » (*art component*) de l'œuvre, c'est ce que « fait », ce que met en place, telle ou telle œuvre en tant qu'œuvre d'art. La réponse esthétique, si elle doit

être une réponse proprement « esthétique », ne peut concerner que la « composante artistique » de l'œuvre, et non les divers aspects – sociaux, politiques, économiques, subjectifs-préférentiels – qui la traversent ou qui s'attachent à son contenu. On voit aisément que, selon de telles prémisses, le statut du discours critique – par exemple, celui que tient Peter de Bolla lui-même sur Barnett Newman – est précaire : comment passer de la reconnaissance de cette singularité à l'affirmation d'une « structure » de l'œuvre? Ne faut-il pas pouvoir sortir un tant soit peu de l'équation entre l'affect et le savoir?

La question se pose toutefois de savoir plus précisément en quoi consiste ce « savoir » de l'œuvre. C'est ici que je crois percevoir une « deuxième strate phénoménologique » de l'expérience esthétique dans la présentation qu'en donne de Bolla. C'est cet aspect que j'ai proposé d'identifier comme relevant d'une dimension « herméneutique ». Le savoir qu'est l'œuvre (ce que nous percevons affectivement de l'œuvre) est décrit comme pouvant nous aider à identifier ce que nous savons déjà, mais qu'il faut encore nous représenter à nous-mêmes en tant que savoir. L'œuvre rend visible (audible, etc.) ce qui n'est pas encore connu; elle contient quelque chose que l'expérience révèle et que, partant, elle peut se réapproprier. Le savoir que procure l'art est un « filtre ou une lunette à travers lesquels nous en venons à voir le monde et notre place dans le monde sous un éclairage différent : l'art met le monde au jour ». Ce passage a des accents heideggeriens, mais il est possible d'en faire une lecture plus strictement herméneutique, par exemple en référence à la théorie de la rationalité esthétique proposée par Martin Seel. Dans la foulée aussi bien de Dewey que de Gadamer, Seel définit l'expérience esthétique comme la possibilité de « faire des expériences avec des expériences ». Si mon intuition est juste, le savoir affectif singulier de l'œuvre singulière pourrait donc recevoir une détermination plus précise dans une conception herméneutique de l'expérience esthétique. De tels échos sont sensibles ailleurs dans le texte de Peter de Bolla, notamment lorsqu'il affirme que « la grande valeur de l'art réside dans son pouvoir de nous pousser à partager des expériences, des mondes, des croyances, des différences », et à le faire sur le terrain de nos expériences affectives.

Toutefois, cette ligne d'interprétation semble remise en cause par les réticences que suscite chez de Bolla la notion d'expérience : « l'expérience 'arrive', mais elle n'arrive pas au sujet qui expérimente ». Ou encore : l'expérience esthétique n'est pas quelque chose que nous avons (possédons) ou que nous faisons, mais quelque chose qui est *lived through*. Mais peut-être suffit-il ici d'une petite précision de vocabulaire pour éviter les malentendus ou les conclusions abusives : il faut bien

quelque chose comme un « sujet », quel que soit le sens que l'on donne à ce terme, pour que l'on puisse parler d'une « expérience » affective transformative (*lived through*); les affects, par définition, sont des états mentaux pour une conscience.

Si cette dimension herméneutique est bien présente dans la conception proposée ici, une question demeure néanmoins encore pendante : les expériences que nous ressentons esthétiquement (affectivement) et que nous nous sentons poussés à partager sont-elles d'ordre spécifiquement « esthétique », ou s'agit-il plutôt de l'actualisation « esthétique » d'intérêts, croyances, sentiments, etc., qui ne sont pas en eux-mêmes « esthétiques » (mais peuvent relever des autres sphères d'activité humaine)? Peter de Bolla, malheureusement, ne répond pas à cette question.

La « troisième strate » phénoménologique de l'expérience esthétique me semble concerner la « visée universelle » – ou « communautaire » – de l'expérience esthétique singulière. De Bolla parle de « l'effet virtuel qui accompagne l'expérience esthétique, par quoi quelque chose qui réside entièrement à l'intérieur de l'agent individuel faisant l'expérience (sa base subjective) acquiert une qualité d'objectivité illusoire et contraignante – celle d'être à la fois nécessaire et universelle ». C'est la problématique kantienne du *sensus communis* esthétique qui est ici explicitement mobilisée pour rendre compte de ce que de Bolla appelle la « première caractéristique distinctive de l'esthétique ». La « singularité » de l'expérience esthétique est une singularité « radicale »; par « radicalité », de Bolla entend le fait que de telles expériences subjectives « donnent naissance à des jugements qui apparaissent à celui ou celle qui les énonce comme étant à la fois universels et nécessaires ». L'expérience est subjective et « unique », mais elle enveloppe en même temps « le sentiment d'être un membre d'une « communauté » qui « doit » sentir de la même façon que je le fais⁹ ». Reliant ce que j'ai proposé de distinguer comme formant la deuxième et la troisième caractéristique de l'esthétique, de Bolla avance que les expériences esthétiques singulières « nous lient en une communauté », dans la mesure où nous « partageons les contextes de la fabrication et de la présentation [des œuvres d'art] ». De plus, en établissant un lien entre la troisième et la première caractéristique, le texte soutient que cet « effet virtuel » d'universalité de l'expérience « unique » constitue justement le « savoir » spécifique que nous procure l'œuvre d'art. Est-ce à dire que ces trois caractéristiques sont parfaitement imbriquées, au point de constituer trois facettes phénoménologiques de l'expérience esthétique qu'il s'agit de décrire?