

À la redécouverte de l'expérience esthétique

Rencontre avec Jean-Marie Schaeffer

Ghyslaine Guertin

Volume 3, numéro 2, printemps 1993

Paysages esthétiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800925ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800925ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Guertin, G. (1993). À la redécouverte de l'expérience esthétique : rencontre avec Jean-Marie Schaeffer. *Horizons philosophiques*, 3(2), 103–113. <https://doi.org/10.7202/800925ar>

À la redécouverte de l'expérience esthétique

Rencontre avec Jean-Marie Schaeffer

Les objectifs de Jean-Marie Schaeffer dans *L'Art de l'âge moderne*¹ consistent à démontrer comment, par quel processus, s'est développé ce qu'il appelle la «théorie spéculative de l'art». L'auteur entend par cette formule, une réflexion qui s'est constituée vers la fin du XVIII^e siècle indépendamment de la pratique artistique et de la connaissance de la spécificité des différents arts. Il s'est agi avant tout d'un projet philosophique qui visait la sacralisation de l'Art c'est-à-dire son retour à l'Être et à une Unité perdue, à un monde intelligible inaccessible à la connaissance logique et scientifique. J'ai voulu savoir plus précisément comment il entrevoyait les conséquences de cette doctrine dans le monde de l'art aujourd'hui et le sens qu'il donnait à l'expérience esthétique qui accompagne toute activité évaluative de l'oeuvre d'art. L'importance que l'on accorde actuellement au pôle de la réception dans les discours sur l'oeuvre d'art, m'a conduite également à le questionner sur le statut qu'il conférait à l'oeuvre elle-même et au rôle du créateur de l'oeuvre. Cette question nous a entraînés à définir les relations que peut entretenir l'esthétique avec la sémiotique dans une recherche de la signification de l'oeuvre d'art. Mais, dans un premier temps, il convenait, pour le bénéfice des lecteurs, de demander à Jean-Marie Schaeffer, de préciser sa conception de la théorie spéculative de l'Art autour de laquelle gravite l'essentiel de sa réflexion.

J.M.S. : J'ai constaté que toute la tradition philosophique qui, d'une certaine manière, prend son départ dans le criticisme kantien — et cette tradition va du romantisme d'Iéna à Heidegger,

1. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

en passant par l'idéalisme hégélien, Schopenhauer et Nietzsche — a complètement «oublié» ce que Kant a mis au jour et thématiqué c'est-à-dire l'expérience esthétique comme type de conduite humaine spécifique. On a remplacé toute cette question par une théorie spéculative de l'Art, censée dépasser la subjectivité du jugement esthétique par une doctrine fondée dans une théorie générale de l'être. Grâce à cela, l'art a été élevé au niveau d'un *organon* philosophique, mais du même coup il s'est trouvé «assujéti» (A. Danto) au discours philosophique d'une manière autrement redoutable que cela n'avait été le cas dans le rejet platonicien des arts. En effet, cette théorie essentialiste, à prétentions descriptives, entreprend un découpage entre art et non-art qui repose en fait sur un idéal artistique fondé dans une métaphysique spécifique, mais méconnu comme tel puisque identifié à une essence supposée de l'art. Cette essence par ailleurs était supposée se développer historiquement (il suffit de penser à Hegel). Nous avons donc perdu l'expérience esthétique, car nous avons été conduits à penser que pour apprécier et juger une oeuvre, il fallait la situer dans l'art comme système historique à téléologie interne, système qui était censé fournir des critères «objectifs» : à l'ère du modernisme, et surtout des avant-gardes, il importait en premier lieu de savoir si l'oeuvre qui était proposée à notre appréciation marquait un pas en avant ou en arrière par rapport à cette évolution supposée de l'art vers la conscience de soi de sa propre essence. Cette idée d'une histoire téléologique de l'art a fini par imprégner jusqu'à notre rapport le plus intime aux oeuvres. On a vécu sur l'idée qu'elles étaient à juger par rapport à une fin ultime qui, soit dit en passant, allait loin au-delà de toute finalité proprement artistique puisqu'elle a souvent été identifiée à une eschatologie politique, religieuse ou existentielle.

Il me semble donc que la théorie spéculative de l'Art nous a fait oublier un fait fondamental — mis en lumière par Kant justement — à savoir que l'oeuvre d'art une fois créée continue sa vie non pas comme objet neutre mais comme support d'une conduite réceptive spécifique. L'expérience esthétique d'une oeuvre transforme celle-ci en objet esthétique qui naît de

l'interaction entre un sujet singulier et l'oeuvre. Toute théorie *esthétique* qui fait l'impasse sur la subjectivité, et par là même la relativité de l'expérience esthétique, est donc condamnée à l'échec. C'est le cas de la théorie spéculative de l'Art, puisqu'elle a accredité l'idée qu'il y avait une nature et une logique interne du développement de l'art qui permettaient de décider de manière démonstrative et universelle si une oeuvre était valable ou non, le jugement de validité étant traduisible en un jugement d'appartenance ontologique : «Seules les oeuvres «valides» **sont** des oeuvres d'art.» Autrement dit, on pensait que la valeur était interne aux oeuvres (ceci en général en vertu d'une légitimation historiciste) plutôt que de naître du rapport que nous entretenons avec elles (selon la nature de ce rapport, qui n'est évidemment pas toujours esthétique, elle peut d'ailleurs avoir des valeurs très diverses). Ce faisant, on oubliait tout simplement qu'une oeuvre qui est valable ou «valide» pour Pierre ne l'est pas nécessairement pour Paul, c'est-à-dire qu'on oubliait que la valeur **n'est** pas une propriété interne des objets, mais une propriété relationnelle.

Ce qui semble se passer aujourd'hui c'est qu'on a abandonné l'essentialisme historiciste qui a légitimé le modernisme, mais qu'on n'a pas su encore le remplacer par autre chose. Nous sommes donc dans une période de transition, d'incertitude. Il est vrai qu'actuellement tous les critères et toutes les normes sont déstabilisés, mais ce n'est pas nécessairement un mal, d'autant plus que nos relations avec les oeuvres d'art sont ainsi faites que des normes finissent **toujours** par s'imposer (au moins provisoirement et pour un milieu donné). Il est vrai que dans le domaine des arts plastiques, le problème des critères d'évaluation se pose sans doute avec plus d'intensité, à cause du type de circulation sociale et économique très spécifique des oeuvres de ce type : le «monde de l'art» au sens restreint du terme, c'est-à-dire le monde des arts plastiques (composé du cercle fermé des artistes, des galeries, des musées, des théoriciens et des acheteurs fortunés, d'ailleurs de plus en plus souvent institutionnels et donc pas nécessairement intéressés par la dimension esthétique de l'oeuvre, mais par sa

valeur de symbole social) est le type même d'un *closed network* qui risque toujours de se refermer sur lui-même, alors que les mondes sociaux de la musique, de la littérature, du cinéma, etc. sont plutôt des *open networks*, ne serait-ce que parce qu'il s'agit de formes d'art dont la mise en oeuvre rencontre la sanction immédiate d'un public en général hétérogène, même si cette sanction immédiate, positive ou négative, n'est évidemment pas nécessairement définitive.

G.G. : Vous avez consacré un chapitre important de votre livre à Kant. Il s'agit, à mon avis, de l'un des chapitres les mieux réussis de votre ouvrage. Pourquoi lui avoir accordé cette place privilégiée? Croyez-vous qu'il faille à tout prix se tourner vers Kant et la *Troisième Critique* pour réapprendre la nature et les fondements de l'expérience esthétique?

J.M.S. : Il est vrai que le chapitre sur Kant est sans conteste celui qui m'a le plus stimulé pendant mon travail. Kant marque, en effet, à la fois l'aboutissement et la fin (historique) d'une réflexion sur l'esthétique qui traverse tout le XVIII^e siècle et qui me paraît extrêmement importante. Comme je l'ai dit, le romantisme (et ce qui s'ensuit) a totalement évacué *La Critique de la faculté de juger*, ceci en vertu d'un refus philosophique de l'expérience esthétique telle qu'elle avait été analysée par Kant. Quant à moi, il m'a toujours semblé que Kant (malgré son peu de goût pour les arts) m'apprenait tout compte fait plus de choses sur ma relation avec les oeuvres que ne le faisaient ses grands successeurs et notamment Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ou Heidegger qui sont impuissants à me montrer ce qui se passe effectivement lorsque je me trouve face à une oeuvre : construction de l'oeuvre en objet esthétique, appréciation, satisfaction (ou insatisfaction), jugement, etc. Ces philosophes — qui sont tous de grands penseurs, mais là n'est pas la question — présupposent toujours que l'expérience esthétique a déjà eu lieu, et qu'elle ne pose pas problème dès lors qu'on dispose de la théorie de l'art adéquate (la leur bien entendu). Ce

qui leur importe, c'est l'interprétation herméneutique, c'est-à-dire la mise en lumière de la signification supposée philosophique de l'oeuvre. Or, dans la *Troisième Critique*, Kant nous conduit à faire une distinction de principe entre la connaissance de l'oeuvre d'art et l'expérience esthétique de cette oeuvre, donc entre ce qui relève d'une finalité cognitive et ce qui relève de la réception esthétique. Ceci ne signifie pas que l'expérience esthétique soit coupée de toute dimension cognitive, ce qui est en cause c'est uniquement la finalité ultime de la conduite en question : comme objet esthétique l'oeuvre n'existe qu'en interaction avec le récepteur, c'est-à-dire qu'en tant qu'elle est réactivée dans un type d'activité mentale spécifique qui l'aborde dans l'espoir que sa contemplation, sa lecture, son écoute, etc. lui procure une satisfaction immanente.

G.G. : Or, vous conviendrez avec moi qu'on a tendance aujourd'hui à privilégier le pôle du récepteur et ce dans toutes les formes d'art. C'est bien ce qu'il faut comprendre, par exemple, dans tous ces discours sur l'art postmoderne qui insistent sur le retour au lisible, à l'audible, au visible. N'est-ce pas là privilégier une dimension de l'expérience esthétique au détriment peut-être d'une approche de l'oeuvre à partir de ses caractéristiques matérielle et formelle?

J.M.S. : Il y a là deux problèmes, me semble-t-il. Le premier est lié à l'idée naïve selon laquelle il existerait une lecture, une audition ou une vision «innocentes», pour reprendre et généraliser le terme de Gombrich. Toute relation perceptive est toujours déjà saturée de catégories intellectuelles : elle n'existe qu'en tant que catégorisée et cela vaut bien entendu aussi pour les processus perceptifs qui entrent dans la conduite esthétique. Il est donc absurde d'opposer ces catégories à un art qui aurait été trop «intellectualisé». Mais ce retour au visible, au lisible et à l'audible est sans doute aussi une réaction à l'anti-esthétisme de certains mouvements artistiques modernistes, tel l'art conceptuel, qui partageaient en fait le même préjugé,

comme on peut s'en rendre compte lorsqu'on étudie les polémiques contre l'art «rétinien». Polémiques stériles, parce qu'il n'existe pas d'art «rétinien» parce qu'il n'existe pas d'expérience sensible purement rétinienne. Ce qui fait la richesse de la relation esthétique, c'est qu'elle est justement indissociablement «sensuelle» et intellectuelle.

L'importance accordée au récepteur peut, il est vrai, faire naître un deuxième problème : ces derniers temps on entend souvent que l'oeuvre est ce que le récepteur en fait, ou encore qu'aucune interprétation ne saurait prévaloir contre les autres, etc. C'est oublier que l'oeuvre d'art n'est pas simplement un objet esthétique, mais un objet esthétique *intentionnel*, qu'elle possède donc une structure symbolique qui est constituante de son identité spécifique. Il y a là une différence essentielle entre le domaine du «beau» naturel (privilegié par Kant, et sous-estimé par l'esthétique postkantienne, mais c'est là un autre problème) et le «beau» artistique : face à la nature (mais aussi sans doute face à un objet d'usage n'obéissant à aucune finalité esthétique) le récepteur est absolument libre, puisque tout dépend uniquement de son activité de structuration personnelle : la dimension esthétique est ici purement «attentionnelle» (Gérard Genette). Mais l'oeuvre d'art est toujours un objet intentionnel *déjà* structuré. Certes, personne ne peut m'interdire de faire ce que je veux d'une oeuvre, par exemple ne pas tenir compte de sa structure intentionnelle : l'attitude esthétique est libre. Mais cela signifiera alors que ce n'est plus l'oeuvre dans son identité spécifique que j'aborde, mais un support inerte que je peux effectivement «activer» comme je l'entends. Comme l'a noté Gérard Genette, on *peut* se servir d'un Rembrandt pour boucher une fenêtre, simplement ce n'est pas l'oeuvre qui remplit cet office, mais uniquement son support (la toile). De même, on peut faire dire n'importe quoi à n'importe quelle oeuvre, mais dans ce «n'importe quoi» ce n'est pas la parole de l'oeuvre qu'on réactive. En fin de compte, la question est d'ordre éthique : est-ce que j'accepte de traiter l'oeuvre comme un signe que m'adresse un autre être humain? Bien sûr, cela est loin de

résoudre tous les problèmes : il faut, entre autres, accepter la possibilité que parfois une oeuvre nous reste largement opaque (que pouvons nous savoir par exemple de la signification des peintures de Lascaux ou Altamira?). Dans de tels cas, l'honnêteté exigerait qu'on reconnaisse qu'au delà d'un certain point notre expérience esthétique n'est peut-être plus celle de l'oeuvre comme entité intentionnelle, mais qu'il s'agit d'une construction purement «attentionnelle».

G.G. : Vous auriez alors tendance à définir la nature de l'objet esthétique comme point de rencontre entre le créateur et le récepteur? Je ne peux m'empêcher de penser ici à la théorie sémiologique de Jean Molino qui repose sur une approche tripartite. En effet, pour Molino² toute oeuvre ou action humaine 1) résulte d'un processus créateur (la poïétique), 2) comporte une trace physique matérielle qui en manifeste l'existence et 3) donne lieu à diverses stratégies perceptives (l'esthésique). Ces trois dimensions fondent, pour Molino, la spécificité de tout objet symbolique. On ne saurait alors expliquer par exemple la nature de l'oeuvre musicale comme objet symbolique sans faire appel à ces trois dimensions. Comment réagissez-vous à cette approche théorique?

J.M.S. : Je pense effectivement que l'oeuvre se situe au croisement de la rencontre entre un créateur et des récepteurs et que, pour la décrire adéquatement, il ne faut lâcher aucun des trois fils : le créateur comme instance intentionnelle, l'oeuvre comme structure et le récepteur comme pôle de (ré)activation et d'appropriation de la structure oeuvrée. Dans le cas d'un art représentationnel, il faut d'ailleurs tenir compte encore d'un quatrième terme : la relation représentationnelle (effective ou fictive) avec le monde (quoi qu'on entende par ce terme). Il y a quarante ans, M. H. Abrams³ avait déjà noté que dans la

2. Jean Molino, «Fait musical et sémiologie», *Musique en jeu*, Paris, Seuil, n° 17 (janvier 1975), p. 37-63.

3. *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford, OUP, 1953.

tradition littéraire occidentale les théories critiques se répartissaient entre quatre pôles : les théories mimétiques, accordant la préséance aux relations entre l'oeuvre et ce qu'elle représente; les théories pragmatiques qui se penchent surtout sur les effets de l'oeuvre sur le récepteur (par exemple la théorie de la catharsis); les théories expressives qui réfèrent l'oeuvre à son créateur; les théories objectives enfin qui considèrent l'oeuvre comme organisme ou structure autonome.

La difficulté de celui qui veut décrire les arts, mais aussi celle du critique qui veut être le médiateur entre l'oeuvre et le public, consiste justement à se maintenir au croisement de tous ces fils, croisement qui est le lieu de l'oeuvre comme objet sémiotique. Comme Abrams l'a noté pour la critique littéraire, depuis le romantisme le critique a souvent eu tendance à se faire le porte-parole du créateur, plutôt que l'intermédiaire dans la voix duquel les trois (ou quatre) fils pourraient se croiser : cela me semble avoir été dommageable pour le rôle de la critique, et je ne suis même pas sûr que les artistes en aient toujours tiré profit.

G.G. : Vous insistez dans votre livre sur la nécessité de définir la logique des conduites esthétiques. Revenons à celle du critique qui consiste à évaluer une oeuvre d'art. Comment concilier, dans cette activité, la dimension cognitive avec celle du plaisir qui, selon vous, doit accompagner l'appropriation ou la construction d'un objet dans la représentation?

J.M.S. : Comme je l'ai dit, pour moi, l'activité de construction ou de reconstruction qui accompagne la réception d'une oeuvre d'art est à la fois sensible et intellectuelle. Il est certain qu'il y a ambiguïté à ce sujet chez Kant. Il affirme, en effet, que tout concept doit être exclu de notre approche de l'oeuvre d'art. Je pense que ce qu'il récuse, c'est que le jugement esthétique soit déterminé par des normes ou des idéaux (par des idées pré-conçues de ce à quoi l'oeuvre devrait être conforme), plutôt que par le plaisir (ou le déplaisir) qui accompagne l'expérience esthétique dans sa singularité. Mais dans la mesure où le

jugement évaluatif doit découler d'une activité réflexive — ce qui est une des thèses centrales de Kant — il va de soi que l'activité esthétique elle-même doit toujours comporter une dimension intellectuelle, «conceptuelle». Autrement dit, contrairement à ce que soutiennent les penseurs antihédonistes, l'hédonisme esthétique ne s'oppose nullement à une prise en compte adéquate de la richesse cognitive des oeuvres. Le plaisir est au contraire directement proportionnel à cette richesse puisque c'est elle qui rend l'activité esthétique plus ou moins complexe et donc plus ou moins satisfaisante. En fait, notre volonté de séparer radicalement l'activité cognitive de l'hédonisme trahit une bien piètre opinion des récompenses intrinsèques que celle-ci peut comporter.

G.G. : Lorsqu'il s'agit de l'activité constructive qui accompagne la constitution de l'oeuvre d'art en objet esthétique (par le récepteur), vous insistez, avec raison, sur le rôle créateur du récepteur. Comment se concrétise ce rôle dans la pratique? Je serais également curieuse de savoir ce que vous pensez du relativisme qui accompagne toute activité évaluative et qui continue à alimenter le discours sur la critique d'art?

J.M.S. : Je pense d'abord que les deux problèmes ne sont pas liés. Le fait que le récepteur doive «apporter du sien» pour construire l'oeuvre d'art en objet esthétique, renvoie à une loi sémiotique générale : pas d'interprétation de signes sans compétence sémiotique. Pour interpréter les paroles d'un autre, je dois comprendre sa langue (entre autres), je dois donc partiellement disposer d'une compétence qui puisse rejoindre la sienne : et cette compétence, c'est moi qui dois la mettre en oeuvre, sinon le message n'est que bruit. Il en va de même pour une oeuvre d'art : il faut que le récepteur partage un certain nombre de compétences anthropologiques et culturelles avec l'artiste pour qu'il puisse aborder son oeuvre, et l'activation de ces compétences est une activité mentale complexe. Dire qu'elle est «créatrice» est sans doute trop fort et je dirais plus

volontiers qu'elle est «constructrice». Car, bien entendu, ces compétences partagées ne sont pas celles qui permettent la création de l'oeuvre, mais uniquement la capacité de la «mettre en oeuvre», au sens de l'activer sémiotiquement.

La question du relativisme, quant à elle, me semble un faux problème. L'institution sociale de l'art fait en sorte qu'il y a toujours des normes. Simplement ces normes sont diverses selon les époques et selon les milieux, et il me semble que c'est bien ainsi. De toute façon, si on accepte de fonder l'évaluation des oeuvres sur l'expérience esthétique, et si on accepte par ailleurs que le critère de cette dernière réside dans le plaisir ou le déplaisir que nous procurent la contemplation, l'écoute, la lecture, etc., on peut difficilement ne pas accepter le relativisme, à moins de souscrire à l'utopie kantienne d'une universalité subjective (qui n'existe en tout cas pas empiriquement). Pour échapper véritablement au relativisme, il faudrait accepter que les valeurs sont dans les oeuvres, autrement dit qu'une oeuvre, à côté de ses qualités matérielles et sémiotiques, possède encore un type de propriété spéciale (et mystérieuse) qui serait sa valeur. Cela me semble une thèse farfelue. La valeur naît de la rencontre de l'homme et du monde, elle n'est pas dans le monde, mais exprime une attitude de l'homme face à ce qui l'entoure.

G.G. : Nous avons à peine esquissé le rôle de la sémiotique dans la recherche du sens de l'oeuvre d'art. J'aimerais vous demander, en terminant, comment vous concevez le rapport entre ces deux disciplines?

J.M.S. : Ce qui continue à m'intéresser, c'est la distinction entre l'approche analytique et l'approche évaluative, car il me semble que la tradition philosophique dont j'ai parlé a confondu les deux. Est-il possible par exemple d'étudier la littérature (ou n'importe quel autre art) sans se fonder sur une évaluation qui guiderait l'analyse? Il me semble que oui et je pense qu'il est important de distinguer les deux démarches et laisser à cha-

cune son autonomie. Quant à la sémiologie, je pense que, pratiquée avec discernement et intelligence (il suffit de penser ici au travail fondamental de Nelson Goodman), elle demeure, avec l'anthropologie, une des disciplines les plus importantes pour la connaissance des oeuvres d'art, puisque celles-ci sont en définitive des systèmes de signes. Simplement, aucune description des oeuvres ne saurait remplacer l'expérience esthétique, ni la fonder. Une fois cette distinction posée, il est évidemment licite, et même indispensable, d'étudier les liens, divers et complexes, entre la connaissance d'une oeuvre et son appréciation esthétique : après tout, le fait de mieux connaître une oeuvre enrichit en général notre expérience esthétique. Mais c'est un problème complexe qui n'admet sans doute pas de réponse univoque.

Quant à l'esthétique, elle semble en effet occuper actuellement un terrain de plus en plus important. Cela peut être une bonne ou une mauvaise chose selon l'usage qu'on en fait. C'est une mauvaise chose si on croit qu'elle peut prendre le relais d'une théorie (et notamment d'une sémiotique) des arts : elle s'occupe, en effet, non pas des oeuvres mais de leur construction en objets esthétiques, ce qui n'est pas la même chose. Elle ne saurait pas non plus nous communiquer des critères qui nous dispenseraient de faire nos propres expériences esthétiques (même si elle peut montrer comment des systèmes de valeur artistiques se forment et se déforment à travers l'histoire et selon les cultures). En fait, l'intérêt actuel pour l'esthétique devrait surtout permettre de placer chacun face à sa responsabilité. À cet égard, ce que je crains plus que tout, ce n'est pas tant le relativisme des valeurs et des critères dont nous parlions tantôt, mais bien plutôt le conformisme y compris lorsqu'il est éclaté. Il peut y avoir plusieurs conformismes, chacun prêchant pour sa petite chapelle. Il est bon, en général, d'avoir le courage de ses propres jugements : en art la chose devrait être particulièrement aisée, puisque cela revient simplement à avoir le courage de nos propres plaisirs et déplaisirs.

Ghyslaine Guertin
Collège Édouard-Montpetit