

Essai sur l'incompétence esthétique

Vance Mendenhall

Volume 10, Number 2, octobre 1983

Le marxisme cent ans après Marx

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/203233ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/203233ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mendenhall, V. (1983). Essai sur l'incompétence esthétique. *Philosophiques*, 10(2), 341–359. <https://doi.org/10.7202/203233ar>

Article abstract

Neither aesthetic incompetency nor Art's loss of its public count as necessary effects of the progressive establishment of an autonomous field of art. Habermas, Jauss, Dufrenne show that aesthetic incompetency like the exclusivity of art are to be seen as residues of modernity and as the effects of social organization, especially of the dominance of a sole model of aesthetic reception.

ARTICLES

ESSAI SUR L'INCOMPÉTENCE ESTHÉTIQUE

par Vance Mendenhall

RÉSUMÉ. L'incompétence esthétique pas plus que la perte du public de l'art ne comptent parmi les effets nécessaires de la constitution progressive d'un champ artistique autonome. Habermas, Jauss, Dufrenne font voir que l'incompétence esthétique, comme l'exclusivité de l'art sont des scories de la modernité et davantage des effets d'un type d'organisation sociale, en particulier de la domination d'un seul modèle de réception esthétique.

ABSTRACT. Neither aesthetic incompetency nor Art's loss of its public count as necessary effects of the progressive establishment of an autonomous field of art. Habermas, Jauss, Dufrenne show that aesthetic incompetency like the exclusivity of art are to be seen as residues of modernity and as the effects of social organization, especially of the dominance of a sole model of aesthetic reception.

I

Il y a peu de temps les intellectuels dénonçaient la vulgarité et le particularisme de la culture de masse. Ils repoussaient la masse elle-même, s'effrayant des risques que l'inculte faisait courir aux pratiques cultivées et universelles. Aujourd'hui l'homme ordinaire se trouve à l'avant-scène, c'est l'imaginaire quotidien, la culture populaire, les savoirs ancestraux, les parlers régionaux, le musée de l'homme d'ici qui sont maintenant analysés, classés, promus et légitimés par les théoriciens et par le pouvoir. Le goût ne cherche plus ses investissements dans les *chefs-d'œuvre* mais déborde démocratiquement dans les foires des artisans, les bandes dessinées, le macramé et bien sûr chez l'antiquaire.

À l'égard du public, les animateurs culturels s'efforcent, dans les galeries populaires, dans les théâtres de la rue, dans les cours d'éducation permanente, d'élargir la base, de remettre les contenus de la culture au peuple. De même les producteurs et les spécialistes de la chose artistique, on le sait, se sentent obligés de mettre en question la production artistique des cinquante dernières années. Celle-ci, pensent-ils, commence à paraître aliénée, manipulée, artificielle et surtout dépendante. Et on abandonne de plus en plus volontiers le formalisme de l'esthétique internationale d'avant-garde pour faire place à une pragmatique, pour valoriser le milieu, la biographie et un imaginaire situé, campé, d'ici.¹

Mais que signifie cette volonté de promouvoir comme culture et comme art les activités et les choses qui, d'ordinaire, ne font pas partie de nos représentations culturelles ?

Il peut s'agir d'une mode ou d'un effet de mode, d'une sorte de contamination spontanée de tous les champs par l'engouement actuel pour le quotidien.

Mais dans la mesure où ce sont toujours les artistes et les intervenants autorisés du monde de l'art qui décident si tel fait, tel geste, telle production relèvent de la culture et de l'art (du non-art, de l'anti-art) ou se rangent parmi les objets et les choses arbitraires, cette « nouvelle » manière de parler et de faire « art et culture » peut simplement désigner l'extension de la culture instituée à des champs non encore reconnus comme tels. On peut penser que cette extension vise essentiellement l'ouverture de nouveaux marchés et la progression de la consommation culturelle. On comprendra cette promotion davantage en termes des lois du marché.²

À l'opposé de cet économisme, on peut s'appliquer à mettre en évidence une certaine logique propre à ce champ. Il se peut que nous assistions à la réalisation de la thèse hégélienne du

1. Voir Philip Fry, "Max Dean", in *Parachute*, (14) 1979, p. 16-23 et John Stocking, "Promotional Art History and the Iconography of Style", in *Parachute*, (16) 1979, p. 2-12, aussi Yves Michaud, « L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich) » in *Critique*, (416) 1982, p. 22-41.

2. Voir Marc Jimenez, « Où on soulève quelques ambiguïtés », in *Autrement*, (16) 1978, p. 273.

dépassement de l'art — l'art étant remplaçable et convertible, convertible en non-art, « il est donc, quant à sa destination suprême, une chose du passé », ³ c'est-à-dire, l'art et le réel coïncident.

Enfin, on peut penser que ce débordement vers « l'ordinaire », vers le « d'ici » ne relève ni d'une volonté d'expérimentation, ni d'une promotion des intérêts d'une classe particulière, ni d'une certaine logique de la praxis artistique parce qu'il manifeste avant tout un désir autonomiste ou autogestionnaire et s'inscrit dès lors dans une histoire beaucoup plus large.

On ne cherchera pas tout de suite à démêler ces hypothèses car qu'il s'agisse de déplacement et d'extension de l'art ou de son dépassement par le non-art, on voit très clairement qu'est présupposée une place vide, non occupée par l'art et la culture. C'est-à-dire un état/espace de non-culture ou d'inculture. De même, on voit qu'il y a des gens qui participent à l'art et à la culture et des gens qui n'y participent pas. Le problème alors est de voir ce qui se passe dans ces marges et de déterminer la nature de cette non-participation. Est-elle le résultat d'une privation ou d'une exclusion ? Est-ce, à l'opposé, l'effet nécessaire d'une incompetence produite par les transformations du champ artistique et culturel ? Y a-t-il lieu de rapprocher « non-participation » et « indifférence » ? Ce qui est clair dans les autres champs où l'on parle d'exclusion l'est beaucoup moins dans le champ de l'art et de la culture. D'une part, à l'égard de certaines revendications — les minorités qui réclament l'égalité des chances, les femmes qui disent « et nous aussi, nous avons droit à une carrière », les pauvres et les assistés sociaux qui demandent l'accès aux biens et services — il n'est pas très difficile de se faire une idée des droits qui sont frustrés, des injustices qui sont commises ou subies. Mais peut-on tenir ce langage par rapport à ceux qui ne participent pas à l'art et à la culture ? Y a-t-il quelque chose — un droit, un principe, une loi — qui sera violé ou compromis par la non-participation de quelques-uns à l'art et à la culture ?

3. Garbis Kortian, « L'art appartient-il au passé ? La thèse hégélienne de la fin de l'art et la psychanalyse », in *Critique*, (416) 1982, p. 83.

De plus, on sait que l'homme ordinaire dans ses rencontres avec l'art et la culture se sent, le plus souvent, fasciné et inquieté, trompé ou déconcerté. Fasciné, inquieté, déconcerté, pour en donner un exemple classique, lorsqu'il voit d'une part, la consigne « Attention œuvre d'art » et qu'il ne voit, d'autre part, que les articles d'une épicerie (Spoerri) ou une toile sur laquelle l'artiste (Pollock, par exemple) avait dansé en la (se) recouvrant de peinture. Sans doute ces sentiments sont reliés à la conception et à l'image communément faites de l'art et de la culture — images et conceptions qui en font un monde à part, un lieu où on se fait du bien, un lieu de vérité et de savoirs. Mais les spécialistes dénoncent le caractère idéologique de ces représentations : ils montrent le fonctionnement des produits artistiques et en déterminent les paramètres de la bonne réception. C'est ainsi que se pose la question de la compétence esthétique. Est-il donné à tous et à n'importe qui de se comporter correctement à l'égard des œuvres d'art ?

Ces débats qui composent (en partie) le monde de l'art et de la culture se font et sont vécus comme si quelque chose d'absolument essentiel s'y jouait, comme si l'art et la culture exerçaient une fascination et une séduction telles que personne ne saurait l'éluder ou s'y soustraire. Pourtant l'art et la culture n'intéressent pas beaucoup de gens.

Ce paradoxe met bien en évidence la nécessité de poser la question de public ou du destinataire et plus spécialement celle, connexe, de la compétence/incompétence esthétique.

II

Le Théâtre est un lieu qui rassemble au-dessus des conflits de classe (Maurice Audebert, « Impasses de la culture », in *Esthétique et marxisme*)

Regardons, d'abord, ces discours officiels du pouvoir où le lien entre l'art et le public s'affirme le plus explicitement. On trouvera dans le Livre blanc de *La politique québécoise du développement culturel* une illustration proche et pertinente du « discours officiel ». On y propose de comprendre la culture dans un sens

large. La culture est l'ensemble des pratiques d'une collectivité et, à la fois mais non pas plus spécialement, ces activités et productions qu'on appelle assez communément artistiques. Ce Livre blanc demande à la culture d'être le miroir et la force productrice d'une « âme collective », d'une identité. C'est ainsi que la culture québécoise reconnue et promue va libérer, par sa spécificité, toute la production québécoise du fétichisme international ; de même, pensent certains, elle contribuera à l'élaboration, à la réalisation d'un projet de société autre.

De toute évidence cette culture-là sera idéologiquement neutre parce que commune à tous. Elle se composera d'une sorte de trésor d'histoire et d'agirs collectifs qui, sur tous les individus, répandrait les sentiments d'appartenance constitutifs d'une nation et d'un peuple. C'est pourquoi on dirait qu'à la base de ce Livre blanc se trouve la conviction non seulement que la culture dans tous ses modes est un bien collectif comme un cours d'eau ou une mine d'amiante mais aussi que, de droit, tous peuvent participer, sinon contribuer, à ses effets, à ses bienfaits ; personne ne saurait être indifférent, comme personne ne pourrait être exclu sans introduire dans sa vie et dans celle de la collectivité une certaine carence, une pauvreté.

Certes, le lieu d'où parle ce discours, le lieu conceptuel qui lui sert de fondement n'est pas caché. Son parti-pris humaniste, réformiste, « populiste » s'étale pour qui veut regarder. J.-G. Meunier nous dit que la conception sous-jacente au Livre blanc prend ses origines dans la « tradition classique de l'humanisme, qui valorise les deux grandes caractéristiques de l'homme : la conscience et la liberté »⁴ et se manifeste sur le plan de la culture comme « projet de libération de l'humanité »⁵. C'est ainsi que d'après Meunier, de tels fondements théoriques vont conduire inéluctablement à voir l'art et la culture comme « dépôts et symboles de l'homme » ; c'est-à-dire de l'humanité de l'homme et, si l'on veut, de son humanité qui se fait et/ou qui est à faire. L'art et la culture dans le Livre blanc, comme le voulait Malraux, constituent le moteur d'une humanisation du monde, d'une fraternité possible.

4. « Le développement culturel », in *Philosophiques*, (6) 1979, p. 352.

5. *Ibid.*

En vérité, cette rhétorique humaniste et la philosophie du sujet d'où elle est sortie ne sont pas seules à voir l'art et la culture comme « dépôt et symbole de l'homme ». On retrouve cette même « vision » chez Lounartchevsky, responsable du secteur culturel dans la nouvelle société soviétique ; celui-ci exigeait que « les bibliothèques, les laboratoires, les musées deviennent les patrimoines du prolétariat.⁶ Lénine ne pensait pas qu'il s'agissait d'inventer une « nouvelle culture », mais qu'il fallait « développer les meilleurs modèles, traditions, résultats de la culture existante du point de vue de la conception marxiste du monde (. . .) ».⁷

C'est dire que les produits artistiques n'appartiennent pas exclusivement à la bourgeoisie, qu'ils ne sont pas entièrement déterminés ou « liés à certaines formes de développement social ». Il y a donc une sorte de « transcendance » ou de spécificité du champ esthétique. Pour la jeune pensée révolutionnaire, cette spécificité faisait des œuvres d'art des témoins et des promesses d'une « humanité commune ».

Bien sûr il y a des questions d'orthodoxie qui ne manqueront pas de circonscire, de nuancer ce qui vient d'être dit, mais il restera cette permanence de l'idée que les produits artistiques échappent par quelque côté à l'histoire particulière, qu'ils se placent au-dessus des conflits de classe et des débats idéologiques pour « parler à l'homme ».⁸ L'art et la culture ont alors un statut à part, il faut y voir une sorte de trésor commun, un héritage auquel tous sont appelés à prendre (leur) part.

De lieux théoriques réputés différents, comme on le voit, le discours officiel se reproduit. Parlera-t-on d'exclusion ou d'incompétence ? Non pas.

Mais, dira-t-on, il s'agit là de discours du pouvoir dont le propre est précisément de cacher tout jeu d'intérêts, de distinctions. Le pouvoir s'interdit de penser que l'art (lorsqu'il est

6. « Le théâtre de la révolution » article publié à Moscou en 1924, reproduit dans la revue *Partisans*, (47) 1970, cité par Audebert. « L'impasse de la culture » in *Esthétique et marxisme*, Collection 10-18, 1974, p. 91.

7. *Oeuvres*, Éditions sociales, tome 42, p. 77, cité par Audebert, *ibid.*

8. Voir Marc Le Bot, « Séries et sérialité », in *Figures de l'art contemporain*, Collection 10-18, 1977, p. 278-299, aussi Leonardo Cremonini et Marc Lebot, *Les parenthèses du regard*, Fayard, 1979.

vraiment art) puisse être l'expression et la légitimation des intérêts particuliers et donc autre chose qu'un bien (fait) collectif. Ces discours empêchent la question de compétence/incompétence, d'exclusion/indifférence de se poser. Regardons donc plus spécialement du côté du monde de l'art et des artistes pour demander pour qui et pour quoi on y travaille.

III

L'art se développe lui-même à partir de ses propres produits . . . c'est une histoire de boutique (Max de Ceccaty, « Les contrebandiers de la culture »)

Que voit-on lorsqu'on regarde du côté du monde de l'art et des artistes ? À première vue c'est un monde fermé sur lui-même, hermétique et auto-référentiel. Évidemment, de tels mots ne sont pas innocents, ils mettent en jeu et présupposent un appareil analytique, une armature théorique ; ils présupposent que celui qui parle est déjà, d'une certaine façon, un familier de ce monde, qu'il saisit les références en tant que références constitutives du champ, etc.⁹ C'est dire que l'idéologie artistique actuellement dominante affirme l'autonomie de l'art — l'art n'entretient de rapports qu'avec lui-même, rapports par lesquels l'art seul est habilité à juger l'art. C'est ainsi que l'on penserait que telle ou telle œuvre d'art ne serait saisissable que par rapport à sa logique interne ; logique qui suivrait ses propres lois de développement, qui opérerait à l'intérieur d'elle-même ses propres révolutions, ses propres mises en questions, qui y vivrait ses crises et en viendrait à bout par ses propres moyens. En même temps cette œuvre toute singulière, n'importe quelle œuvre, n'a de valeur ou d'intérêt que dans la mesure où elle s'est inscrite dans une série, sa place étant définie en fonction des problèmes posés et/ou résolus à l'intérieur d'un champ qui se définit par lui-même.

9. Voir par exemple René Payant, « L'art à propos de l'art », 1^{ère} partie, *Parachute*, (16) 1979, p. 5-8; 2^{ème} partie, *Parachute*, (18) 1980, p. 25-31 et Nicole Dubreuil-Blondin, « Roy Lichtenstein : L'atelier d'artiste ou l'auto-référence dans le Pop », *Parachute* (19) 1980, p. 13-18, mais aussi Louis Marin, « Éléments pour une sémiologie picturale », in *Études sémiologiques*, Klincksieck, 1971, p. 17-43, et « L'œuvre d'art et les sciences humaines », in *Encyclopædia Universalis*, Organum, Vol. 17, p. 135-152.

Seulement, on le sait, cette autonomie de l'art, cette soustraction à toute détermination extra- ou para-artistique n'est pas, pour employer les formules consacrées, une donnée de nature ; elle est un fait socio-historique. Pierre Bourdieu montrait à la fin de son article « Disposition esthétique et compétence artistique »¹⁰ et encore dans « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe »¹¹, comment le processus d'autonomisation du champ artistique est relié à la lutte entre les fractions de la classe dominante.

Les artistes, écrivait Bourdieu, occupent dans le champ du pouvoir et dans la classe dominante une position ambiguë. Ils fournissent une justification symbolique pour les classes dominantes — producteurs de biens symboliques, ils sont maîtres des codes qui règlent la réception de leurs produits. Mais en même temps, par leur dépendance matérielle, et leur impuissance politique, les artistes constituent une fraction dominée de la classe dominante. Et, d'après Bourdieu, c'est pour exprimer leur lutte à l'intérieur de la classe dominante qu'ils revendiquent le monopole de la compétence artistique et qu'ils produisent des œuvres qui ne sont pas immédiatement intelligibles pour la fraction dominante de la classe dominante. En rompant continûment avec les normes et codes esthétiques en vigueur — les seuls effectivement maîtrisés par les consommateurs, le public destinataire, les artistes prennent une sorte de revanche symbolique. C'est ainsi que les produits du travail artistique deviennent l'arme par laquelle ils expriment et font sentir leur lutte, leur pouvoir et enfin, leur domination des dominants, car eux seuls possèdent les « clés » qui assurent l'appropriation symbolique des biens symboliques dont ils sont les producteurs.

L'autonomisation progressive du champ artistique et la *Lutte*, comme on peut le voir, mettent en marche un processus qui conduit inéluctablement à l'involution du travail artistique où le seul destinataire compétent et réel devient la communauté des artistes et des intellectuels.

On comprendrait, si l'on suit Bourdieu, que l'appropriation (l'intelligence) des produits artistiques n'est possible que

10. In *Temps modernes*, (295-297) 1971, p. 1345-1378.

11. In *Scolies*, 1970, p. 7-26.

pour ceux qui ont effectivement maîtrisé les codes, pour ceux qui ont pris conscience des conditions historiques et sociales dont ces produits sont les effets. On comprendrait aussi que c'est la lutte entre les fractions de la classe dominante qui règle et qui est le moteur de la production artistique. Ainsi, maîtres des codes artistiques, les artistes eux-mêmes opèrent un premier tri dans le public possible.¹²

Par ces conclusions, qu'étayent de vastes enquêtes sociologiques, Bourdieu rejoint et renforce les thèses que l'on trouve actuellement dans beaucoup de théories de l'art. Ces théories, s'inspirant d'une méthode descriptive et formalisante, se sont appliquées depuis longtemps à légitimer l'autonomie et la spécificité de leur objet. Elles ont cherché à concevoir l'objet de théorisation comme étant dans un sens donné, et donné par ceux qui sont habilités à le faire — les spécialistes. C'est ainsi que sont exclus des faits dignes d'être théorisés ou jugés théorisables, les productions, les témoignages, les expériences de ceux qui (d'office) ne se trouvent pas dans le champ — l'autonomie du champ artistique rend tautologique l'affirmation que l'art est le fait des artistes. Et c'est pourquoi l'art n'a d'autres références, d'autres indices de légitimité, d'autres valeurs que ceux qui naissent de sa propre pratique.

Il y a donc ici comme un principe méthodologique qui pose une clôture, qui sélectionne et qui disqualifie en affirmant la non-pertinence, la trivialité et/ou l'indifférence de certains phénomènes, en en accréditant d'autres. La reconnaissance d'un champ spécifiquement artistique et autonome a, évidemment, pour corrélat la mise en place d'un champ non artistique.

IV

On comprendra donc la contraction du public de l'art et son incompetence esthétique comme des effets de l'affranchissement progressif de l'art de toute détermination extra ou para-

12. Mais ces codes sont aussi l'objet d'un apprentissage dont la transmission est réglée par les instances pédagogiques — familles et écoles — qui bien que formellement égalitaires ne le sont pas dans les faits. C'est pourquoi, d'après Bourdieu, il faut dire que ces instances pédagogiques sont des véhicules privilégiés de l'idéologie dominante et de sa reproduction dont l'effet est la répartition inégale des biens de la culture. Dépourvue par la famille d'origine et par l'école des outils qui permettent de voir dans les produits artistiques autre

artistique. Il s'ensuivra que tout effort pour élargir le public de l'art dépendra de la mise en question de l'autonomie de l'art. Autrement dit, pour dénoncer la mise à l'écart du public, sa disqualification ou son incompetence, il faudra commencer par combattre l'autonomisation des champs artistiques.¹³

Seulement, s'il s'agit d'un effet nécessaire, si l'art pour devenir art devait créer son propre public, y a-t-il vraiment lieu de parler d'exclusion ? Ne sera-t-il plus exact de dire qu'il y a non-participation ou indifférence ? S'il s'agit d'un effet nécessaire, n'y a-t-il pas lieu de penser que la non-participation ou l'indifférence du public est le prix que la société paie pour un art progressif pleinement conscient de lui-même ? Comme le disait Joseph Kosuth, l'art est tout simplement trop difficile pour n'importe qui comme l'est la science ou encore la philosophie.¹⁴ Rien d'étonnant alors dans la constatation que le public qui est en mesure de « savourer » les produits artistiques est restreint.

Mais, à l'opposé, on peut comprendre la perte du public de l'art comme un accident de parcours, qui n'est pas liée nécessairement à la constitution du champ artistique. Selon Habermas, un art autonome, tel que les modernistes en ont formulé le projet, devait se libérer de ses « formes molles et ésotériques » afin de se rendre utilisable « pour la transformation rationnelle des conditions de l'existence. » De pair avec les sciences, les arts devaient contribuer « non seulement au contrôle des forces naturelles mais aussi à la compréhension du monde et à la connaissance de soi, au progrès moral, à la justice des institutions sociales et même au bonheur des hommes ».¹⁵

Il s'ensuit que l'art moderniste nourrissait « à l'égard de ceux à qui il s'adressait ces deux attentes : tantôt le profane devait aller au-delà de son plaisir esthétique et s'ériger en expert, tantôt

chose que de l'informer ou d'entendre autre chose que du bruit, il n'est pas étonnant qu'une grande partie de la population boude le monde de l'art ou en ignore l'existence. Voir Pierre Bourdieu et A. Darbel, *L'amour de l'art*, Éditions de minuit, 1969.

13. Voir, Pierre Kuentz, « La tête à texte », in *Esprit*, (12) 1974, p. 946-962 et M. Mourier et M.C. Ropars-Wuilleumier, « Le texte dans l'espace », in *Esprit*, (1) 1976, p. 6, et surtout le dernier livre de Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1980.

14. Voir, H. Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Éditions de Minuit, 1962, p. 60-61.

15. J. Habermas, « La modernité : un projet inachevé », in *Critique* (413) 1981, p. 958.

on admettait qu'il se comportât en connaisseur rapportant ses expériences esthétiques aux problèmes de sa propre existence ». ¹⁶ La première attente devait, on le sait, éclipser la seconde. Sans doute parce que tous les intéressés convenaient d'une part que « les problèmes traités par l'art autonome se posaient dans une perspective abstraite bien précise » et d'autre part que « le contenu sémantique de la production artistique ne pouvait que s'appauvrir lorsqu'elle n'est pas pratiquée par des spécialistes traitant des problèmes spécifiques qui sont l'affaire des experts et ne tenaient aucun compte des besoins exotériques ». ¹⁷

Ainsi suivant Habermas, la distance qui s'est creusée entre l'art des experts et le grand public s'expliquera par un détournement du projet moderniste qui conduisait à ne reconnaître comme légitime qu'un seul type de réception ou d'appropriation esthétique — celui des spécialistes. « Mais cette délimitation rigoureuse, écrit-il, cette concentration exclusive sur une dimension et une seule dimension s'écroule dès que l'expérience esthétique est prise en charge par une histoire individuelle ou incorporée dans une forme de vie collective. La réception de l'œuvre par le profane, ou plus encore par l'expert de la vie quotidienne prend une autre orientation que celle du critique professionnel considérant l'évolution interne de l'art » ¹⁸.

En mettant en lumière la possibilité « d'une appropriation de la culture des experts dans la perspective du monde vécu », Habermas croit pouvoir non seulement échapper aux apories de la modernité mais aussi sauver quelque chose des intentions de la révolte surréaliste et plus encore « des considérations développées par Brecht ou même Walter Benjamin » ¹⁹.

L'affirmation de la possibilité d'un rapport avec les produits artistiques qui n'est pas le rapport savant, socialement et théoriquement considéré comme le seul correct et légitime, rapproche Habermas de Mikel Dufrenne. Ce dernier, depuis *La phénoménologie de l'expérience esthétique* ²⁰ jusqu'à *Art et politique* ²¹,

16. *Ibid.*, p. 964.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 965.

20. P.U.F. 1953.

21. Collection 10-18, 1974.

*Subversion/Perversion*²² et *L'inventaire des a priori*²³ et dans de nombreux articles, cherche à faire reconnaître la pertinence et le bien-fondé d'une expérience naïve pour toute réflexion sur l'art. Pour Dufrenne, cette expérience naïve, qu'il appelle aussi perception sauvage, livre l'essentiel de l'œuvre d'art. Car, l'œuvre se donne à connaître selon son essence sensible et singulière²⁴. Autrement dit l'œuvre d'art, « l'expression qu'elle est, son sens, est recueillie dans une impression, sentie, éprouvée, en deçà de toute preuve et de toute explication »²⁵.

Cette expérience naïve de l'œuvre d'art n'est pas, pour Dufrenne, un rapport simplement possible, parallèle ou à côté d'un autre rapport, elle est nécessaire ; elle est le fondement d'une expérience plus instruite.²⁶ C'est-à-dire que l'essentiel de l'expérience esthétique ne se trouve pas dans les discours sur l'art — ni ceux où on situe l'œuvre parmi toutes les œuvres, ni ceux qui font voir « comment ça marche » ou comment les effets de l'œuvre se produisent, ni ceux qui rendent compte des conditions sociales de possibilité . . . — l'essentiel se trouve dans « la saisie immédiate, dans le corps-à-corps avec l'œuvre, de cette expression qui la singularise, l'ouverture, comme dans un coup de foudre, d'un monde immédiatement accessible et familier »²⁷.

C'est dans l'expérience esthétique que nous retrouvons une « fraternité avec le monde » et la « fraternité des corps humains ». C'est pourquoi Dufrenne dit que « Le public (d'une œuvre d'art) groupe des individus qui affirment un *sensus communis* : ils font un même choix, et il ne le font pas en leur nom seulement »²⁸. Et c'est alors que l'on peut penser que l'expérience esthétique est la « forme fondamentale de sociabilité »²⁹,

22. P.U.F., 1977.

23. Christian Bourgeois, 1981.

24. « L'art et le sauvage », in *Esthétique et philosophie*, Vol. 2, Klincksieck, 1976, p. 331-332.

25. *Ibid.*, p. 334.

26. Rappelons cette question paradigmatique que Merleau-Ponty posait dans *Le visible et l'invisible* : « Où ai-je trouvé, sinon dans l'intuition naïve d'une première vue, ce sens que j'ai voulu élaborer par la réflexion ? ».

27. « L'art et le sauvage », *op. cit.*, p. 333.

28. « L'œuvre et le public », in *Esthétique et philosophie*, *op. cit.*, p. 287.

29. *Ibid.*, voir aussi « l'art et le sauvage », in *op. cit.*, p. 335.

c'est-à-dire l'expérience du semblable, et du semblable comme partenaire³⁰.

Ces thèses trouvent un écho dans les recherches récentes de « l'esthétique de la réception », connue sous le nom d'École de Constance. On peut dire que cette esthétique cherche prioritairement à faire crédit à l'expérience ordinaire de l'œuvre. La lecture scientifique de œuvre est seconde parce qu'elle « pré-suppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique »³¹. Les questions de la subjectivité de l'interprétation et du goût des individus ou des différentes couches sociales ne peuvent être posées pertinemment, écrit à peu près Hans Robert Jauss, que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle de l'œuvre et l'effet qu'elle produit³².

C'est à partir de l'étude de l'histoire de l'expérience esthétique dans ses trois activités foncières — *poiesis, aisthesis, catharsis* — que Jauss est amené à constater que l'art du passé, à travers le plaisir esthétique a souvent été émancipateur ou créateur des normes sociales — l'œuvre pouvait aussi bien « libérer l'âme » ou faire « changer de conviction »³³. C'est dire aussi que l'œuvre est un « horizon qui nous révèle le sens du monde à travers les yeux d'un autre »³⁴, parce qu'elle a une fonction communicative qui lui est essentielle ; de plus cette chaîne « communicationnelle » inclut nécessairement et d'une façon privilégiée le grand public.

V

Pour Dufrenne, comme pour Jauss, l'œuvre d'art peut « produire ses effets et livrer l'essentiel de son sens dans une expérience naïve »³⁵. Pour l'un et pour l'autre, cette expérience

30. « L'œuvre et le public », in *op. cit.*, p. 288.

31. H.R. Jauss, « Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », in H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 51.

32. *Ibid.*

33. M. Dufrenne, « L'œuvre et le public », in *op. cit.*, p. 273.

34. H.R. Jauss, « Esthétique de la réception et communication littéraire », in *Critique*, (413) 1981, p. 1128.

35. M. Dufrenne, « L'œuvre et le public », in *op. cit.*, p. 288.

peut donner lieu à un « sentiment de fraternité entre les individus qu'unit un plaisir »³⁶ ou encore, elle peut présenter, face à « la pluralité des rôles que l'homme joue et des visages que la science donne au monde », l'image d'un monde unique, commun à tous³⁷.

C'est donc dire non seulement que la contraction du public de l'art n'est pas un effet nécessaire du progrès de l'art mais aussi que la disqualification du public ou l'affirmation de son incompetence esthétique est arbitraire et dans le fond, dénature l'art.

Jauss estime que « face à la doctrine horatienne du double but poursuivi par la poésie (*delectare et prodesse*) qui, de concert avec la trichotomie esthétique (*docere, delectare, movere*), justifiait toute la pratique esthétique depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes les plus récents (. . .), la séparation de *delectare* et de *prodesse* qui est le principe de *l'art pour l'art*, apparaît bien plutôt comme un épisode dans l'histoire de l'art »³⁸. La séparation de *delectare* et de *prodesse* dans l'art autonome camoufle, oblitère, le rôle de l'expérience spontanée et renie la fonction sociale de l'art.

Cependant, l'expérience spontanée ou « l'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement de l'expérience esthétique »³⁹. Et c'est pourquoi, sans l'avouer, la réception savante et la théorie de l'art, présupposent toujours le contexte vécu de la perception esthétique spontanée. Ainsi, si on veut sauver quelque chose de l'*Aufklärung*, il vaudrait mieux, comme le dit Jauss, « ne pas présenter l'œuvre d'art autonome comme le véhicule de l'opposition la plus irréductible aux rapports de domination sociale » mais essayer de « restaurer la fonction communicative de l'art »⁴⁰. C'est de cette façon que l'on pourrait « faire sortir les arts de l'impasse où on a souvent déploré de les voir enfoncés »⁴¹.

36. M. Dufrenne, « L'art et le sauvage », in *op. cit.*, p. 335.

37. H.R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 146.

38. H.R. Jauss, « La jouissance esthétique », in *Poétique*, (39) 1979, p. 269.

39. H.R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *op. cit.*, p. 125.

40. *Ibid.*, p. 154.

41. *Ibid.*, p. 157.

Si Dufrenne et Jauss ont raison d'affirmer que l'expérience naïve des œuvres d'art peut livrer l'essentiel du sens des œuvres et que cette expérience est donc présupposée par une expérience « instruite », on ne peut plus dire que c'est la complexité des œuvres, ou leur difficulté, qui rendent compte de la contraction du public de l'art et de son incompetence. Ce n'est ni la logique propre des arts ni même le système de transmission et de répartition des savoirs qui est en cause, mais c'est plutôt le monopole ou la domination *d'une attitude de réception* ou *d'un certain modèle de réception* régissant nos rapports aux œuvres d'art qu'il faut mettre en question.

Mikel Dufrenne écrit que « la conscience donatrice de sens est passée tout entière du côté du savant »⁴² ; l'expérience légitime des œuvres d'art devient alors une affaire de conception où la profondeur et la richesse sont fonctions de la capacité de relier l'œuvre à toutes les œuvres, de la déconstruire ou de maîtriser ses codes. Devant l'œuvre — incapable de rattacher Borduas à Pollock et puis à Cézanne en remontant jusqu'à Giotto . . . , incapable devant les "Love machines" de Monpetit de voir le Prince et Reich et Marcuse, le système bancaire et la sexocratie . . . incapable devant Tousignant ou Antoine Dumas de saisir, au-delà de l'anecdote, le jeu (l'enjeu) des formes, des couleurs . . . l'expérience est, à proprement parler, vide ; il s'agit d'incompétence. L'expérience artistique dépend de la maîtrise de l'histoire de l'art, de sa logique et de ses éléments constructeurs ; cette expérience est une expérience ascétique sous peine de quoi l'art se situe « tout juste dans le voisinage de la gastronomie ou de la pornographie »⁴³. Ce modèle de la réception s'impose et domine tous les rapports avec les œuvres d'art.

Ce n'est pas le pouvoir explicatif, encore moins telle ou telle difficulté d'articulation ou de cohérence, c'est le monopole que ce modèle de réception exerce dans le champ artistique qui fait problème. Il y a problème précisément parce qu'il y a dans l'imposition d'un seul et unique modèle de réception erreur et injustice.

42. « L'art est-il langage », in *Éthétique et philosophie*, vol. 1, Klincksieck, 1976, p. 77.

43. H.R. Jauss, « La jouissance esthétique », in *op. cit.*, p. 126.

Il s'agit d'erreur et d'injustice essentiellement pour trois raisons.

En premier lieu, la pratique scientifique de l'art, la réception savante, lorsqu'elle est la seule bonne et adéquate, crée des divisions, érige des barrières en réservant les effets des œuvres aux seuls techniciens du champ artistique. La fréquentation de l'art exige une habilitation, l'acquisition des compétences ; ce modèle de réception exclut ou disqualifie l'homme ordinaire et l'expérience qu'il peut faire de l'œuvre d'art.

En deuxième lieu, ce modèle de la réception dévalue l'art parce qu'il ne tient compte ni de l'histoire de la réception, ni des limites de la réception savante ni du fait que l'art excède ses conditions particulières de production et de réception.

L'histoire de la réception nous fait comprendre, comme le dit Jauss, « qu'autrefois la jouissance, comme une manière de s'approprier le monde et de s'assurer de soi-même justifiait l'expérience artistique »⁴⁴ et, alors, que cette jouissance était le fondement de l'expérience esthétique.

La réception savante ne tient pas compte de ses limites car comme le demandait le plus ardent défenseur d'un art ascétique, Th. Adorno, « si la jouissance était éliminée jusqu'au dernier vestige, on ne saurait plus que répondre à la question de savoir à quoi cela sert qu'il y ait des œuvres d'art ».⁴⁵

Ce modèle de réception ne reconnaît pas le fait qu'il y a un noyau de sens qui survit aux conditions particulières de production. Ce qui survit dans l'art médiéval, dans l'art renaissant, ou encore dans l'art classique, au-delà des changements des modes de production, c'est, écrit Marc Lebot, un noyau de sens qui « s'inscrit dans une autre histoire, aux rythmes plus lents que ceux de la succession, par exemple des croyances chrétiennes : celle, à la limite, des sociétés qui sont prises dans l'Histoire et qui sont aux prises avec la nécessité ou le désir de penser leur propre histoire dans l'histoire. Ne s'efface donc pas ce qui dans l'œuvre, excède son sens ou fonction sociale circonstanciels »⁴⁶.

44. H.R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique, in *op. cit.*, p. 126.

45. Cité par Jauss, « La jouissance esthétique », in *op. cit.*, p. 127.

46. « Séries et sérialité », in *op. cit.*, p. 281-282.

C'est cet excès que la réception savante oublie ou oblitère ou rend non problématique⁴⁷.

Enfin, ce modèle savant de réception triche parce que pour s'imposer, et pour se donner le pouvoir exclusif de désigner les objets et les activités dignes d'être admirés et goûtés et le mode « pur » de réception, épuré et sublime, comme le dit Pierre Bourdieu⁴⁸, il doit conjurer et occulter — préserver — l'expérience spontanée, la « délectation » qui est à son point de départ.

Comme on le voit, la perte du public de l'art, son incompetence esthétique ou sa disqualification sont des phénomènes para-artistiques. C'est pourquoi Mikel Dufrenne se demande si l'art peut devenir socialement autre sans devenir esthétiquement autre et Hans Robert Jausss propose que nous cessions de valoriser l'art pour sa fonction critique ou pour son appartenance à un domaine supérieur (sans finalité) « afin de restaurer la fonction communicative de l'art, et même aller jusqu'à lui rendre sa fonction créatrice des normes »⁴⁹. Et c'est pourquoi nous sommes en droit de dénoncer l'enfermement de l'art, exigeant que se reconnaisse la compétence de la réception ordinaire — non pas comme une permission mais comme réception première et authentique, où on jouit de l'art comme « une manière de nous approprier le monde et de nous assurer de nous-mêmes »⁵⁰, où l'art fait du bien (prodesse) et enchante (delectare).

VI

Un monde dans lequel tout est théoriquement possible, comme celui dans lequel vit l'homme sans qualités, ne peut réellement ni produire ni durer ; c'est nécessairement un monde en attente et un monde de transition.
(Jacques Bouveresse, « À propos de Robert Musil »).

47. Voir par rapport à cette idée d'excès, François Charron, « La passion de l'autonomie. Littérature et nationalisme », in *Les herbes rouges*, (99-100) 1982, p. 48.

48. « Postscriptum : Éléments pour une critique « vulgaire » des critiques « pures » », in *La distinction critique sociale du jugement*, Éditions de minuit, 1980, p. 565-585.

49. « Petite apologie de l'expérience esthétique, in *op. cit.*, p. 154.

50. *Ibid.*, p. 126.

L'affirmation de la compétence esthétique de l'homme ordinaire ne nous éclaire pas directement sur le sens de la promotion du quotidien. Mais l'une et l'autre peuvent être connexes.

Il est vrai que la mise en valeur de la quotidienneté peut nous conduire à demander avec P. Thibaud : « pourquoi l'artiste occupera-t-il une place centrale dans la communication (production) artistique »⁵¹ ? Elle peut nous faire croire que, là où tout est possible il n'y a pas de différence entre l'œuvre inspirée et l'œuvre banale, « le moindre de nos gestes, le plus bafouillant de nos discours, la plus discrète de nos activités ont la valeur de créations cosmiques »⁵². C'est alors que nous pensons n'avoir plus rien à attendre d'un autre, « l'œuvre d'un professionnel n'a rien à nous apprendre, à nous qui ne sommes pas des invalides de l'imagination »⁵³. Voilà donc l'individualisme forcené : effet d'un système qui ne peut se construire qu'en désocialisant l'individu.

Mais, à l'opposé, dans la mesure où l'on peut penser que l'art est la forme fondamentale de sociabilité et qu'il a pour fonction de présenter l'image d'un monde unique, commun à tous comme possible ou devant être réalisé⁵⁴, la promotion du quotidien peut apparaître comme l'opposé d'un repli sur soi et alors en même temps comme l'abandon de l'idée d'une histoire et d'une logique que chaque œuvre doit dépasser en vue d'un progrès. À cette idée d'un art continûment renouvelé peut se substituer celle d'un art qui fait de cette histoire et de cette logique un « a-présent » où l'artiste refait l'art en fonction de ce qu'il a toujours été.

D'autre part, c'est par un appel à l'expérience vécue, à cet horizon transsubjectif de compréhension où se produit l'effet de l'œuvre que l'on restitue à l'homme ordinaire un droit, c'est par cet appel et sur cette possibilité que la dénonciation, la contestation a un sens et peut être poursuivi — car on cesse d'imaginer

51. « Voir la modernité, L'art et son public », in *Esprit*, (9¹⁰) 1979, p. 237.

52. Max de Ceccaty, « Les contrebandiers de la culture », in *Esprit*, (9) 1978, p. 61.

53. Olivier Mongin, « Création, créativité, quotidienneté », in *Esprit*, (10) 1979, p. 198.

54. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 146.

qu'il suffit de lutter contre, pour que la lutte soit *ipso facto* légitimée — c'est alors que l'on peut sans délire travailler contre les monopoles, les prises en charge de l'art par les institutions et l'enfermement de l'art chez une élite professionnelle, que l'on peut lutter enfin contre les exclusions et travailler pour que les pratiques humaines deviennent des pratiques populaires « libérées de l'idéologie et animées par l'esprit utopique »⁵⁵.

Département de philosophie
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

55. M. Dufrenne, *Art et politique, op. cit.*, p. 274.