

**Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique* de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p.**

**Michel Ratté**

Volume 6, numéro 2, printemps 1996

La philosophie sur Internet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801021ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801021ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ratté, M. (1996). Compte rendu de [Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique* de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p.] *Horizons philosophiques*, 6(2), 149–152.  
<https://doi.org/10.7202/801021ar>

Martin Seel , *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique* de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p.

La théorie de la rationalité esthétique que Martin Seel nous propose se veut un apport critique hautement technique mais tout à fait intéressant à la théorie de la différenciation des rationalités de Jürgen Habermas. On est loin du simple dénigrement d'un prétendu idéalisme chez Habermas. Rappelons que pour Habermas, la critique de l'aliénation de nos sociétés, passe par l'élaboration d'une théorie de la modernité qui saurait penser de manière « postmétaphysique » la différenciation des rationalités telle qu'elle fut d'abord interprétée philosophiquement par Kant et socio-institutionnellement par Max Weber. Ce projet est celui de la « théorie de l'agir communicationnel » où les rationalités sont thématiques comme normes pragmatiques différenciées du langage communicationnel, comme normes des discours prétendant à la vérité objective, à la justesse normative, ou à l'authenticité expressive. Si Habermas a su montrer l'importance de sa réflexion pour le renouvellement de la Théorie critique de la société s'intéressant à l'envahissement de la raison instrumentale dans l'ensemble du monde que nous partageons socialement, il faut admettre qu'il reste timide devant les problèmes théoriques que pose l'idée d'une rationalité esthétique différenciée. En cela, il n'est certainement pas l'héritier qu'un T. W. Adorno se serait attendu d'avoir.

Quoi qu'il en soit, certains penseurs, comme Seel, croient que le problème de la rationalité esthétique est crucial pour l'ensemble de l'entreprise d'Habermas. L'ambition de Seel est de montrer que la fondation de la rationalité esthétique ne vise pas qu'à définir la rationalité de la dimension esthétique pour elle-même, mais aussi à situer la place de la rationalité esthétique dans d'autres formes d'interaction tout en respectant leur différenciation. Là où Habermas insiste sur le caractère irréversible de la différenciation des institutions rationalisées dans la modernité, Seel veut parler d'une intrication des rationalités dans les pratiques institutionnalisées : par exemple, pour Seel, le scientifique compétent doit faire preuve de jugement selon des modalités qui sont aussi celles de la rationalité esthétique.

Il y a donc un enjeu unitaire à la définition de la rationalité esthétique pour la raison désormais différenciée. Cela n'est pas sans rappeler la « troisième critique » de Kant où le problème de l'unité de la raison subsume le problème esthétique sous une théorie générale du jugement. Chez Seel, c'est une *phénoménologie préliminaire de l'expérience* inspirée de Dewey qui prend la place de la théorie kantienne du jugement (chapitre II).

Son concept d'expérience, il le veut d'abord exempt des modalités communicationnelles et historico-herméneutiques : à l'encontre de l'idée selon laquelle faire une expérience pourrait être en soi un argument valide du point de vue d'une prétention à

l'*authenticité* (Habermas) ou encore celle selon laquelle faire une expérience relèverait d'abord de la constatation directe de faits toujours historiquement situés (Gadamer), Seel voit l'expérience comme un processus de dessillement existentiel : «faire une expérience signifie d'abord découvrir une situation du monde vécu [...] dont seul le caractère dérangent est capable d'imposer [...] une situation d'expérience» (p.76). «Avoir de l'expérience, c'est s'y connaître en situations» (p.151). Au fond, Seel reste dans la problématique toute kantienne d'une théorie du jugement et l'on pourrait dire sans trahir l'auteur que «faire des expériences» veut aussi dire rencontrer des «arguments» pour le changement «authentique» de nos attitudes existentielles. Mais l'expérience judicative chez Seel a aussi le sens de «réaliser la liberté». Avec Sartre, Seel conçoit que «d'avoir de l'expérience» et de «faire des expériences» est la liberté en acte (p.151). L'expérience esthétique est forte de la conscience de cette liberté et contribue au plus haut point à dégager le sens de faire une expérience en général. «*Est esthétique le fait de faire l'expérience des possibilités d'avoir une expérience*» (p.60).

**...de, dans, par, ou avec l'œuvre d'art**

Seel entend aussi déterminer le rapport de cette expérience à l'œuvre d'art. D'abord, il adhère à la théorie de la réception (Jauss), qui semble régler pour lui la question du statut des objets esthétiques : ce ne sont pas les objets esthétiques qui sont éventuellement *rationnels*—ils sont plutôt beaux ou laids, réussis ou manqués—mais la conduite de perception (p. 30-36). C'est dans la phénoménologie de la discussion esthétique que cette perception montre comment elle est une articulation ouverte de l'expérience. À juste titre, Seel veut surmonter l'aporie kantienne qui admettait le droit de discuter des jugements esthétiques sans accorder au contexte de cette discussion les moyens d'en être véritablement une, c.-à-d. la capacité de mobiliser des arguments qui doivent se fonder sur des critères pour prétendre à une validité intersubjective. Une des parties les plus intéressantes de son livre montre comment s'articulent les jugements attributifs et descriptifs dans la discussion esthétique en tant qu'attitude fondée dans des situations expérientielles statuant sur l'importance esthétique d'un tel objet en *s'y investissant* (p.201-261).

Mais l'œuvre d'art reste un problème. Surtout, il y a l'apparition de l'idée d'un prétendu *mode d'importance univoque* de la matérialité de l'œuvre d'art (pp.165-169). À mon avis, il ne fait aucun doute que le matériau participe aussi de l'ouverture du sens esthétique, si tant est que l'on trouve encore prétexte à une expérience esthétique à travers les œuvres d'art. Cette ouverture du sens par la matérialité s'exprime entre autres dans le fait que les éléments matériels des œuvres ont pour le créateur une importance non-articulée dans la cohérence explicite de l'œuvre et qui reste inextricablement liée aux éléments tenus pour significatifs du point de vue de la

réception. Notamment, c'est la question du rapport entre le matériau et le sens pourtant très ouvert des institutions artistiques qui est ici posée : la musique et sa matérialité sont articulées de manière éminemment différente de ce que l'on rencontre dans les arts plastiques. Cela dépend de structures d'appréhension du réel et de techniques différenciées jusque dans l'infime par la richesse du matériau. Aussi, c'est de manière tout à fait conséquente que certains projets artistiques saisissent une des racines du sens esthétique dans la concrétude du matériau conçue d'abord comme singularité du moindre détail, pure *présence*, et font naître le sens esthétique, qui est essentiellement synthétique, en l'étendant vers l'intérieur, jusque dans le non-sens du matériau brut. Il n'est plus suffisant de penser *a priori*, comme Seel, que ce n'est pas toute la matérialité de l'objet esthétique qui est significative du point de vue esthétique et qu'en conséquence, il doit y avoir un matériau sémantiquement univoque. Car, on ne peut statuer *définitivement* sur ce qui, du matériau, est significatif esthétiquement même pour le cas d'une seule œuvre : l'œuvre d'art, même à titre de « relais » de l'expérience esthétique joue du flou de la frontière entre sens et matériau.

S'il faut considérer, comme Seel, l'expérience esthétique comme la « découverte d'un monde », on admettra que l'on puisse concevoir ce monde dans l'intrication riche du sens et du matériau esthétiques autant que dans l'ouverture de l'existence expérientielle telle que Seel la définit. L'œuvre d'art peut certes devenir l'événement d'une expérience, mais elle ne peut pas n'être, de manière immanente, que le *signe* d'une expérience.

### **La raison esthétique et la raison libertaire**

Seel comprend lui-même son entreprise théorique comme le chemin d'une esthétique postmétaphysique (à fonction thérapeutique, de dire Seel) empruntant la voie médiane entre les deux tendances de la philosophie esthétique à savoir : la surenchère sémantisante de l'art (Adorno, Gadamer, *et al.* ainsi que le Kant de la destination morale de l'expérience esthétique) ou l'approche privative d'un point de vue rationnel (le Kant de l'indétermination conceptuelle de l'expérience esthétique, Nietzsche *et al.* et R. Bubner) — Chapitre I. Habermas (en suivant A. Wellmer) ferait partie des penseurs de la surenchère, dans la mesure où il aspire à une théorie d'inspiration schillerienne de la réconciliation de la raison — des rationalités — dans le plaisir ludique supérieur que serait l'expérience esthétique (p. 267-282). Pour Seel, l'examen de la discussion esthétique a révélé l'interférence des orientations descriptives, attributives voire prescriptives des jugements esthétiques comme *art de diviser*, en soi rationnel, assurant la *liberté* de la discussion qui n'a pas à arriver à un consensus ou à la réconciliation. On aimerait cependant souligner que la critique selon laquelle on ne peut pas réduire l'expérience esthétique à une sphère unique de validité langagière

(l'authenticité expressive) comme chez Habermas, anticipe de manière présomptueuse l'impossibilité d'un traitement communicationnel de la question de l'œuvre d'art : on s'inquiète à tort de l'éclosion d'une théorie expressiviste simpliste dans la théorie de l'agir communicationnel d'Habermas. La perspective communicationnelle me semble, à tout le moins, laisser intacte la possibilité de parler de l'œuvre d'art comme d'un *acte de langage indirectement transitif* en tant que *proposition de sens immanente*. On est loin de l'œuvre d'art comme signe.

Michel Ratté  
Montréal