

*Petite Apologie
de l'expérience esthétique*

HANS ROBERT JAUSS

*Petite Apologie
de l'expérience esthétique*

Traduit de l'allemand par
CLAUDE MAILLARD

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

EDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2007

La *Petite Apologie de l'expérience esthétique* est une conférence publique faite le 11 avril 1972 à Constance, à l'occasion du 13^e congrès des historiens allemands de l'art. La traduction française est faite d'après le texte original (retouché), publié sous le titre : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* dans la série *Konstanzer Universitätsreden* (n° 59, Constance, 1972) ; une version plus élaborée se trouve dans le vol. VI de la série *Poetik und Hermeneutik* (éd. H. Weinrich, Munich, 1975, pp. 263-339). Pour toute référence à l'appareil scientifique complet, non reproduit ici, le lecteur est renvoyé à la version définitive qui fait partie du livre de H. R. Jauss : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, 1977, pp. 24-211. La traduction française a été publiée dans le volume *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard, 1978). Nous avons pour cette édition donné en note les références françaises des œuvres citées par H. R. Jauss lorsque celles-ci existaient.

© Verlansanstalt, Constance 1972.

© Editions Gallimard, 1978, pour la traduction française.

© Editions Allia, Paris, 2007 pour la présente édition.

LORSQU'ON est sur la défensive, on répugne à reconnaître que l'on se trouve, de ce fait même, en posture d'accusé. Les théologiens en savent quelque chose : de toutes les disciplines, la leur est celle qui a la plus ancienne et la plus longue expérience de ces attaques dont on se défend d'ordinaire par l'apologie, et c'est pourquoi ils recommandent de passer aussi vite que possible d'une défensive peu efficace à l'attaque et à la lutte contre les pseudo-vérités de toutes sortes¹. *Quod licet Iovi non licet bovi*. Il convient de se méfier des recommandations politiques des théologiens, surtout lorsqu'elles témoignent d'autoritarisme et d'agressivité. Cela reste valable si l'on songe que les attaques les plus récentes contre l'esthétique présentent certaines analogies avec les attaques les plus anciennes contre la théologie : l'esthétique n'est pas seulement remise en question en raison de son dogmatisme, c'est son existence même, son utilité, *a fortiori* sa nécessité que l'on

1. Cf. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* ("La religion à travers l'histoire et de nos jours"), Tübingen, 1957, art. "Apoelotik", col. 490.

ne prend plus au sérieux, au point d'aller parfois jusqu'à prophétiser qu'elle va mourir, voire – avec plus d'efficacité publicitaire encore – à constater qu'elle est déjà morte. On peut certes accueillir avec placidité les annonces nécrologiques de ce genre : depuis la phrase souvent citée de Hegel sur la “fin de l'art” jusqu'à la “fin de la critique bourgeoise”, naguère proclamée, en passant par cette mort plus ou moins douce à laquelle la littérature a été périodiquement vouée¹, toutes ces activités coupables ont jusqu'ici défié le trépas qui leur était promis. Mais le pire, ce n'est pas le couperet de la “critique idéologique” ou “critique des idéologies” (*Ideologiekritik*) sous lequel l'esthétique doit tomber à son tour pour que la mémoire des morts soit affranchie des transfigurations

1. Sur le (provisoirement) dernier acte de décès de la littérature et l'autodafé de la critique littéraire bourgeoise chez Karl Markus Michel, Hans Magnus Enzensberger et Walter Boehlich, voir K. H. Bohrer, “Zuschauen beim Salto Mortale – Ideologieverdacht gegen die Literatur (“Les saltimbanques et leurs spectateurs – La littérature suspecte d'idéologie”) dans *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Munich, 1970.

trompeuses de l'art¹ ; c'est le rôle social dont les spécialistes de la littérature et de l'art sont obligés aujourd'hui de s'accommoder. Ce qui caractérise ce rôle, c'est de n'être pris au sérieux ni par le public bourgeois, ni par la contestation antibourgeoise de la nouvelle génération, ni par les sciences actuellement prépondérantes, ni par la bureaucratie planificatrice des ministères responsables de la culture. Si l'on voulait ramener à sa plus simple expression ce rôle que nous jouons aux yeux des autres, il faudrait dire ceci : le spécialiste de l'art vit parmi ses contemporains comme le faux bourdon dans la ruche : ce dont tous les autres, les membres respectables de la société, ceux qui travaillent sérieusement, ne peuvent jouir que pendant leurs loisirs, il lui est accordé d'en faire son occupation principale, et il est de surcroît payé pour cela.

Dans une société qui fonde encore, en dépit d'une sécularisation achevée, la morale publique et le prestige social sur l'opposition entre le travail et la jouissance, l'importance de cette attitude soupçonneuse ne doit assurément pas être sous-estimée. Ils sont peu nom-

1. O. K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik* (“La fin de l'esthétique”), Francfort, 1971, p. 79.

breux, ceux qui ont le courage de transgresser l'interdit et de se comporter comme l'un des patriarches de ma discipline, Leo Spitzer, qui, un jour, comme un ami le trouvait assis à son bureau et le saluait de ces mots : "Tu travailles ?", eut cette réponse digne d'être méditée : "Moi, je travaille ? Mais non, je jouis !" Je prendrai précisément cette opposition comme point de départ de mon apologie. Je m'abs-tiendrai à ce propos de commencer par la justification traditionnelle : tirer de l'art une jouissance serait *une chose*, et mener une réflexion scientifique, historique ou théorique sur l'expérience artistique en serait *une autre*. Cette exigence classique d'une distinction absolue entre la simple jouissance réceptive et la réflexion scientifique sur l'art n'est pour moi en réalité qu'un argument dicté par la mauvaise conscience ; et je voudrais précisément rendre sa bonne conscience au spécialiste de l'art dont la réflexion s'accompagne d'une jouissance, en défendant la thèse suivante :

L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés

ou non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.

Pour élucider cette problématique, il ne sera sans doute pas inutile de jeter d'abord un coup d'œil sur l'usage linguistique, qui témoigne à l'évidence de la dégradation profonde que connaît aujourd'hui la notion de jouissance.

II

ON se souvient des vers fameux de Faust : *Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, Will ich in meinem innern Selbst genießen* ("Et ce qui est départi à l'humanité entière / Je veux en jouir dans mon moi intime¹"). Oser appliquer aujourd'hui à l'expérience esthétique les mots "jouir, jouissance" (*genießen*) ainsi compris, ce serait s'exposer au reproche de philistinisme, ou – pire encore – de satisfaire simplement à la manie de la consommation ou au goût du *kitsch*. Avouer qu'on tire de l'art une jouissance n'est pas, à l'heure actuelle, prohibé seulement quand on fait du tourisme. Le sens ancien et

1. *Faust*, I, v. 1770-1771, trad. H. Lichtenberger, Paris, 1932 (N. d. T.).

premier de la “jouissance”, à savoir l’usage, l’usufruit d’un bien, n’est plus perçu que dans les emplois archaïques ou techniques du mot. Mais l’acception la plus haute que celui-ci a prise dans l’histoire de notre culture et dont dérive le sens particulier “tirer plaisir ou joie de quelque chose”; qui s’est maintenue jusqu’au classicisme allemand, est elle aussi de nature à nous déconcerter¹. Dans la poésie spirituelle du XVII^e siècle, “jouir” pouvait être l’équivalent de “entrer en possession de Dieu” ; le piétisme a réuni les deux sens du mot – plaisir et possession – pour exprimer un acte par lequel le croyant s’assure par intuition immédiate de la présence de Dieu ; la poésie de Klopstock a pour but de conduire à la “jouissance pensante” (*denkendem Genuß*) ; chez Herder la notion de jouissance spirituelle fonde la certitude de soi comme possession de soi, immédiatement donnée et dont découle la possession également immédiate du monde (*Existenz ist Genuß*, “l’existence est jouissance”) ; dans le *Faust* de Goethe enfin, la

1. Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5^e éd. W. Betz, art. “Genieß” et “Genosse” (Tübingen, 1966) et W. Binder, dans *Archiv für Begriffsgeschichte*, 17 (1973), pp. 676-92.

notion de jouissance a pu englober tous les degrés de l’expérience, jusqu’à la plus haute aspiration à la connaissance (depuis la “jouissance de la vie” qu’éprouve la “personne” (*Lebensgenuß der Person*) jusqu’à la “jouissance de l’acte créateur” (*Schöpfungsgenuß*), en passant par la “jouissance de l’action” (*Tatengenuß*) et la “jouissance accompagnée de conscience” (*Genuß mit Bewußtsein*), selon une esquisse fameuse du *Faust*).

De ces hauteurs où planait jadis la notion de jouissance, on ne peut plus rien retrouver dans l’emploi qui est fait aujourd’hui du mot. Alors qu’autrefois la jouissance, conçue comme une manière de s’approprier le monde et de s’assurer de soi-même, justifiait l’expérience artistique, celle-ci n’est plus considérée bien souvent à présent comme authentique que lorsqu’elle a dépassé le stade d’une quelconque jouissance pour s’élever au niveau de la réflexion esthétique. C’est dans les théories esthétiques posthumes de Theodor W. Adorno que l’on trouve la critique la plus virulente à l’encontre de toute expérience artistique liée à la jouissance. Celui qui cherche et trouve une jouissance dans l’œuvre d’art est, dit-il, un philistin : “Il se trahit quand il parle, par exemple, du plaisir de l’oreille (*Ohrenschaus*).” Qui

n'est pas capable de purger de toute jouissance le goût qu'il a pour l'art situe celui-ci tout juste dans le voisinage des productions de la gastronomie ou de la pornographie. En dernière analyse, la jouissance artistique n'est rien d'autre qu'une réaction bourgeoise à l'intellectualisation de l'art ; c'est elle qui a permis le développement actuel de l'industrie de la culture, qui, fournissant en circuit fermé des satisfactions esthétiques de remplacement à des besoins artificiels, sert les intérêts occultes de la classe dirigeante. En bref, "le bourgeois souhaite l'opulence dans l'art et l'ascétisme dans la vie ; il ferait mieux de souhaiter le contraire ¹."

Après la Deuxième Guerre mondiale, la peinture et la littérature d'avant-garde ont sans aucun doute contribué puissamment à rendre à l'art un caractère ascétique, à l'opposé de l'opulence qui règne dans le monde de la consommation, et à le rendre ainsi impropre à la consommation bourgeoise : que l'on pense seulement à des phénomènes, apparentés dans leur tendance, comme le sublime abstrait (*abs-*

1. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* in *Gesammelte Schriften*, t. VII, Francfort, 1970. pp. 26-27. *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, p. 26.

tract sublime) dans la peinture de Jackson Pollock ou de Barnett Newman ¹, et le théâtre ou le roman de Beckett, devenus à la même époque les étalons du nouveau style. Dans ce contexte, l'art ascétique et l'esthétique de la négativité tirent de leur opposition à l'art de consommation répandu par les mass media de l'âge moderne cette légitimité pathétique que donne la solitude. Cependant le héraut passionné de l'esthétique de la négativité, Adorno, reconnaît fort bien la limite de toute expérience ascétique de l'art, lorsqu'il observe : "Mais 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 ²". A cette question, sa théorie esthétique ne donne pas plus de réponse que les autres théories actuellement dominantes en esthétique, en herméneutique et dans l'histoire de l'art.

Pour les théoriciens actuels de l'art, l'expé-

1. Max Imdahl, Einführung zu Barnett Newman *Who's afraid of red, yellow and blue*, Stuttgart, 1971 (Werkmonographien zur bildenden Kunst, in Reclams Universal-Bibliothek, 147)

2. *Loc. cit.*, p. 27.

rience artistique ne relève en général de la théorie que passé le stade de la simple contemplation ou de la jouissance – attitudes qui, constituant la face subjective de cette expérience, peuvent être abandonnées à la psychologie (qui ne s’y intéresse guère), ou que l’on condamnera comme manifestant une conscience faussée par la culture de consommation caractéristique du capitalisme évolué¹. Le problème de la jouissance esthétique était avant la Première Guerre mondiale un des thèmes majeurs de l’esthétique psychologique et de la théorie de l’art ; avec Moritz Geiger², la phénoménologie a tiré les choses au clair, et clos le débat. Aujourd’hui, l’herméneutique – en la personne de H. G. Gadamer – ne s’intéresse plus à ce problème que pour critiquer la conscience esthétique ; afin de “défendre cette expérience de la vérité

1. Pour ne citer que deux représentants de ces positions antithétiques, cf. K. Badt, *Kunsttheoretische Versuche* (“Essais sur la théorie de l’art”), Cologne, 1968, p. 103, et O. K. Werckmeister, *loc. cit.*, p. 83.

2. “Beiträge zur Phänomenologie des Ästhetischen Genusses” (“Contributions à la phénoménologie de la jouissance esthétique”), in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. 1, 2^e partie, 1913, p. 570 sq.

que nous faisons à travers l’œuvre d’art contre une théorie esthétique emprisonnée dans les limites étroites du concept scientifique de vérité”¹, Gadamer oppose, à la conscience esthétique, auteur du musée imaginaire d’une subjectivité occupée à jouir d’elle-même, le caractère événementiel d’une compréhension esthétique qui se soumet à la tradition. Selon la théorie matérialiste, pas plus que la vérité ontologique dont l’art est le véhicule, sa vérité sociale n’a besoin pour être transmise de passer par la jouissance esthétique – dont il faut cependant reconnaître qu’elle seule a permis, au long d’une expérience séculaire, de dégager la fonction émancipatrice de l’art. Tant que, de Plekhanov à Lukàcs, elle s’est limitée à la théorie du reflet, de la *mimesis*, et donc bornée à reprendre à son compte l’idéal du réalisme bourgeois, la théorie marxiste de la littérature a attendu du sujet qui perçoit l’œuvre d’art qu’il y reconnaisse immédiatement la réalité objective ; ce n’est qu’à partir de Brecht qu’on peut considérer qu’elle tient compte de l’effet produit par la littérature et de

1. *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (“Vérité et Méthode, Eléments d’une herméneutique philosophique”), Tübingen, 1960, p. xv.

sa “réception” – et encore avec l’intention a priori de mettre en garde le sujet contre son penchant naturel à la jouissance esthétique, à l’*Einführung*, à l’identification, et de développer chez lui une attitude de réflexion critique. Enfin, il faut reconnaître que la théorie de la réception – dont je suis moi-même un représentant – ne s’est guère occupée jusqu’ici du problème qu’à propos de la littérature de consommation courante, ou du changement d’horizon qui fait que la négativité initiale d’un chef-d’œuvre cesse d’être perçue lorsqu’une familiarité trompeuse a fait de lui ce que l’on est convenu d’appeler “un classique”. Il faut donc reconnaître que cette théorie, en posant la réflexion esthétique comme condition préalable de toute réception de l’art, s’est associée jusqu’ici à la curieuse unanimité avec laquelle tous les courants de l’esthétique actuelle ont refusé l’expérience esthétique spontanée pour s’imposer une attitude ascétique.

III

MAIS cette expérience esthétique spontanée, en quoi consiste-t-elle ? Comment la jouissance esthétique se distingue-t-elle de la jouis-

sance sensuelle en général ? Quel est le rapport de la fonction esthétique avec les autres fonctions de l’activité humaine dans la vie quotidienne ? L’examen de cette notion de jouissance esthétique l’a fait apparaître sous un jour négatif comme s’opposant, dans l’usage linguistique, aussi bien au travail qu’à la connaissance et à l’action. A ce propos, il faut dire d’une part que *jouir* et *travailler* sont en effet les deux termes d’une authentique opposition qui s’est souvent manifestée dans l’histoire de l’expérience esthétique. Dans la mesure où la jouissance esthétique libère de la contrainte pratique du travail et des besoins naturels de la vie quotidienne, elle fonde une fonction sociale spécifique par laquelle l’expérience esthétique s’est depuis toujours distinguée de toutes les autres activités. Mais il faut reconnaître d’autre part que l’expérience esthétique ne s’oppose aucunement par nature à la connaissance ni à l’action. La fonction cognitive impliquée dans la jouissance esthétique, dont Goethe affirme encore dans son *Faust* la supériorité sur l’abstraction du savoir conceptuel, n’a été délaissée qu’à partir du XIX^e siècle, lorsque l’on s’est mis à considérer l’art comme une activité autonome. De même l’art antérieur à cette autonomie, qui véhicule et trans-