

ETC



Entrevue avec Jean-Marie Schaeffer

Claude Thérien

Number 88, December 2009, January–February 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64320ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thérien, C. (2009). Entrevue avec Jean-Marie Schaeffer. *ETC*, (88), 32–33.

Entrevue avec Jean-Marie Schaeffer

Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur du Centre de recherches sur les arts et le langage au CNRS, Jean-Marie Schaeffer est reconnu pour ses travaux portant sur la littérature, la fiction, l'esthétique philosophique et les théories de l'art. En s'inspirant de la tradition de la philosophie analytique et de l'analyse structurale, ses recherches tendent à redéfinir l'analyse conceptuelle des notions clés de l'esthétique et de l'art, en particulier celles concernant la spécificité cognitive de la relation esthétique et celles permettant d'éclairer le type d'intentionnalité en cause dans la création artistique. Ses recherches récentes portent sur les fondements évolutifs et cognitifs de la conduite esthétique. Au printemps 2009, dans le cadre des activités du projet interdépartemental « Lettres, humanités, médias » de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Jean-Marie Schaeffer a été invité à présenter une conférence intitulée « Théorie des signaux coûteux, esthétique et art ». Profitant de cette occasion, je lui ai adressé quelques questions portant sur celle-ci et sur l'orientation d'ensemble de ses recherches en esthétique.

Claude Thérien : *Dans la conférence intitulée « Théorie des signaux coûteux, esthétique et art » que vous avez présentée au printemps 2009 à Trois-Rivières et à Montréal¹, vous développez l'idée d'une homologie structurelle entre le comportement des oiseaux berceaux et l'attitude esthétique et artistique. Cette présentation s'inscrit dans la perspective naturaliste définie dans votre dernier ouvrage *La fin de l'exception humaine*. Pourriez-vous rappeler brièvement en quel sens la perspective proposée permet d'envisager l'attitude esthétique et la production artistique d'une manière différente de celle adoptée dans la tradition de pensée philosophique que vous avez critiquée dans *L'art de l'âge moderne* et nommée la théorie spéculative de l'art.*

Jean-Marie Schaeffer : Je crois qu'il me faut partir du constat que ce qui m'a amené à écrire *L'art de l'âge moderne*, c'était une interrogation sur une double caractéristique de cette tradition que je critique. À la fois elle accorde un statut très important à l'art, mais en même temps, elle coupe l'art des autres activités humaines. Il me semblait et il me semble toujours qu'effectivement, l'art a un statut très important dans la vie humaine, mais justement parce que l'on ne peut pas le couper des autres activités humaines. La perspective que j'ai adoptée notamment dans ma conférence, mais de manière plus générale déjà dans le livre *Les célibataires de l'art*, c'était d'essayer de rendre compte de l'importance anthropologique de l'art, non pas dans une démarche ségrégationniste, en coupant l'art des autres activités, en réservant une réalité spéciale à cette activité-là, mais, au contraire, en étudiant la continuité et l'immersion des pratiques artistiques et de la relation esthétique dans les pratiques concrètes de la vie humaine. La perspective proprement comparatiste d'un point de vue éthologique est une sorte de levier qui me permet d'ancrer cette importance anthropologique de l'art dans une véritable philosophie anthropologique de l'humanité, une philosophie qui, à mon sens, n'a de sens que si elle est comparatiste. Elle permet de situer l'Homme dans la chaîne des êtres vivants, dans le champ plus vaste des formes de vie. Partant ainsi d'une activité qui fonctionnellement n'a rien à voir avec l'art (à savoir la sélection sexuelle), mais qui exige que

l'être qui s'y adonne dispose de certaines capacités et aptitudes structurellement homologues à celles de l'art et de la relation esthétique permet d'ancrer ces dernières dans des processus mentaux et dans des comportements qui font partie du niveau de base de la relation au monde des êtres humains.

C. T. : *Votre second ouvrage, *Les célibataires de l'art*. Pour une esthétique sans mythes, représente votre propre proposition théorique. Par-delà l'interprétation que le romantisme et l'idéalisme allemands ont donnée de la théorie esthétique de Kant, à votre manière, vous effectuez une sorte de retour à Kant, il est vrai à l'aide d'un tout autre univers conceptuel, s'inspirant de la philosophie analytique. En comparaison avec l'esthétique de Kant, quelles sont les thèses sur lesquelles vous vous accordez avec sa théorie esthétique et que vous cherchez à reformuler dans votre propre travail ?*



Jean-Marie Schaeffer. Photo : Claude Thérien.

J.-M. S. : Je pense que l'accord entre les hypothèses que j'essaie de défendre et d'élaborer et la position kantienne tient d'abord à la constellation fondamentale de l'esthétique kantienne qui, de mon point de vue, a mis au jour les deux constituantes de la relation esthétique : tout d'abord, c'est une relation cognitive, mais une relation cognitive impliquant un régime particulier de l'attention que Kant a déterminé comme jugement réfléchissant ; ensuite, il y a une deuxième dimension, celle du plaisir pris à cette activité de connaissance menée pour elle-même, sans but pragmatique. C'est là une grande innovation de l'esthétique kantienne que d'avoir essayé de penser le lien entre plaisir et jugement, le jugement étant conçu à la fois comme un traitement cognitif de l'œuvre et son évaluation critique. Il y a en réalité chez Kant trois éléments que l'on retrouve dans l'expérience esthétique : une relation cognitive avec un objet (par exemple une œuvre d'art), un « calcul » de la satisfaction inhérente à cette activité cognitive, et un « jugement esthétique » qui évalue l'objet de cette relation et non plus la relation elle-même (sur laquelle porte pourtant le calcul hédonique). Toute la difficulté et l'intérêt de la relation esthétique, donc tout l'intérêt et la difficulté de la théorie kantienne résident dans ce passage d'un jugement portant sur la relation cognitive à un jugement portant sur l'objet, jugement qui pourtant ne peut pas être un jugement déterminant, donc un jugement cognitif au sens plein du terme, car un tel jugement ne peut pas être fondé sur la modalité spécifique de l'attention esthétique. Je me rends compte que j'ai défendu au départ une position assez tranchée concernant la relation entre le plaisir à application interne et le jugement évaluatif. Au fil de mes travaux et du contact avec l'empirie, je pense aujourd'hui devoir nuancer cette relation entre ces deux termes. Il me semble que c'est le moment pour moi de revenir à cette partie de l'esthétique kantienne que j'avais plus tôt eu tendance à négliger parce que je voulais me concentrer sur la relation interne entre les deux éléments. Entre-temps, il m'est devenu clair que pour comprendre cette dimension, la réalité sociale de l'expérience esthétique doit être incluse dans l'équation. Ce qui m'a le plus préoccupé durant les dernières années de mes recherches, c'est l'impossibilité de distinguer entre l'apport subjectif et l'apport social, entre le privé et le public, si l'on veut, dans la mesure où les deux se conditionnent mutuellement. Il faut donc réintroduire la question du jugement autrement que comme une

pure extériorité par rapport à une sorte d'expérience esthétique pure qui serait la relation entre plaisir et cognition, perception, etc.

C. T. : *Vous avez fait plusieurs séjours au Japon et vous utilisez fréquemment dans vos travaux des exemples tirés de la culture japonaise. En quel sens s'agit-il pour vous d'une source d'inspiration importante pour vos travaux ?*

J.-M. S. : Il y a deux dimensions qui m'intéressent dans le cas japonais. D'abord, cela me permet d'introduire une perspective comparatiste – que ce soit le Japon de ce point de vue là, c'est un hasard, c'est parce que je connais un peu mieux cette culture-là que d'autres. Cette perspective comparatiste me paraît absolument centrale dans une démarche qui, par ailleurs, comme elle se veut naturaliste, court le risque d'avoir un biais méthodologique en faveur de ce qui est supposément universel, réduisant ainsi la variabilité culturelle des conduites esthétiques et de l'art à des épiphénomènes. Dès le début, j'ai voulu éviter de tomber dans ce panneau-là, qui constitue pour moi un réductionnisme inacceptable. La dimension comparatiste interculturelle, mais aussi interhistorique est donc absolument primordiale et me paraît centrale comme terrain d'expérimentation. Il faut que les résultats à prétention universelle que j'espère dégager puissent être compatibles avec le fait irréductible et irréductiblement constituant de la relation esthétique et de la pratique artistique, à savoir qu'elles sont toujours historiquement et culturellement incarnées. Il nous faut penser les deux ensembles. Voilà ce qui constitue la première raison.

La seconde dimension tient peut-être au cas particulier japonais, encore que la Chine aurait pu aussi servir d'exemple. Tout comme l'Europe ou l'Occident, la culture japonaise possède une culture artistique et une riche tradition de relations esthétiques, dont nous avons une bonne connaissance historique sur une longue étendue, ce qui rend possible d'effectuer une comparaison entre les deux traditions. Ce qui se dégage lorsque l'on compare celles-ci, c'est qu'au Japon, la relation entre l'expérience esthétique et la vie de tous les jours, celle entre les pratiques artistiques et les pratiques non artistiques sont très différentes de chez nous. Les mêmes faits de relation cognitive appréciative, les mêmes types d'artefacts et le même type de fonctionnement de ces artefacts dans le cadre de cette relation-là sont donc compatibles avec des conceptions très différentes du rapport entre la relation esthétique et les autres relations au monde et entre la classe des artefacts artistiques et les autres classes d'artefacts. Par exemple, au Japon, il y a une continuité entre ce que nous considérerions comme n'étant pas artistique et ce qui est artistique. Il n'y a pas cette frontière très nette que nous traçons – peut-être à la suite du XVIII^e siècle – entre l'utilitaire et l'esthétique. Cela permet de comprendre que la relation esthétique aux choses n'est pas nécessairement limitée, comme on le pensait au XVIII^e siècle, au beau naturel et à un type d'artefacts humains ontologiquement incompatibles avec l'univers des artefacts utilitaires. Dans les cultures japonaise et chinoise – et certainement aussi dans d'autres cultures –, on voit en réalité que les relations sont plus différenciées et du même coup, certaines questions qui pour nous sont des enjeux de premier plan, comme, par exemple, celle de l'ontologie de l'œuvre d'art (qu'est-ce qui distingue les œuvres d'art des autres objets ?), apparaissent comme secondaires ou ne se posent pas de cette façon-là. Ce qui compte, ici, c'est plutôt le rapport – et donc l'attitude du sujet – que l'objet. Ce rapport peut porter aussi sur des productions qui ne pourraient jamais entrer pour nous dans la classe des œuvres d'art parce qu'elles possèdent des fonctions utilitaires. C'est le cas de la poterie. Autrement dit, on peut adopter la même attitude face à une peinture, face à un bol, face à des jardins, face à quelque chose qui n'est pas du tout marqué par le producteur comme œuvre. C'est le récepteur qui marque librement l'objet comme digne d'une attitude esthétique tout simplement parce qu'il adopte cette attitude face à cet objet.

C. T. : *N'est-ce pas là une des raisons pour lesquelles vous n'aimez pas séparer les différentes sphères d'activité comme on le fait habituellement,*

en isolant la conduite esthétique des autres types d'activités humaines ? Le fait de s'investir dans une conduite esthétique ne signifie pas qu'elle doive se détacher nécessairement des autres activités à l'intérieur desquelles elle peut fort bien se réaliser.

J.-M. S. : Tout à fait. Je conçois fort bien qu'il y a un moment dans la réflexion où analytiquement on doit faire des distinctions nettes. La distinction analytique nous aide à mieux comprendre les choses en les isolant, mais lorsque nous voulons étudier les phénomènes concrets, la vie esthétique concrète, il ne faut pas transposer ces distinctions analytiques en distinctions ontologiques, comme s'il y avait plusieurs sphères d'être dans notre vie. Je pense que nous ne saurions comprendre l'importance qui est celle de la relation esthétique, celle de notre relation aux œuvres d'art, si nous ne comprenons pas en même temps la manière dont cette activité et ces objets sont agencés au reste de nos façons de faire. C'est cela qui est le point important. Pour comprendre ces activités et pour pouvoir rendre compte de leur importance, il faut les resituer dans le cadre plus vaste des activités humaines dans lesquelles elles sont immergées. Si nous sortons du champ historiquement assez restreint de la modernité occidentale, nous voyons que, dans la plupart des cultures et dans la plupart des situations historiques, l'art, comme mode de production d'objets spécifiques, s'est toujours intégré dans des perspectives instrumentales, comme dans le rituel ou dans la religion, par exemple. De même, la relation esthétique est elle aussi immergée et utilisée fonctionnellement par rapport à des buts extrinsèques à cette relation elle-même. Cela veut dire que le caractère non instrumental de la relation cognitive en régime esthétique ne signifie pas que cette expérience elle-même soit autonome par rapport aux autres activités. C'est simplement une activité spécifique qui, comme toute activité spécifique, a sa propre autonomie structurelle, mais cela n'engage nullement la moindre thèse sur la relation de cette structure cognitive appréciative avec d'autres activités. Par exemple, on peut facilement montrer que les masques ou les danses dans les rituels sont activés en mobilisant une relation cognitive qui s'inscrit dans le régime esthétique, mais cette activation par le biais du régime esthétique a pour finalité d'obtenir des choses qui se trouvent au-delà de l'expérience esthétique elle-même, comme entrer en contact avec les esprits en vue de satisfaire des besoins tout à fait concrets de la vie. Cette situation montre que la relation esthétique peut être mobilisée au service d'activités de la vie active. En comparaison, dans le monde moderne occidental, la relation avec l'œuvre d'art est plutôt inscrite dans le champ des loisirs. On n'aime pas dire cela, mais c'est pourtant la réalité : si l'art est autonome au sens où il n'est plus instrumentalisé comme autrefois, cela veut dire que socialement, l'art fait désormais partie du champ des loisirs. Les gens vont s'intéresser aux œuvres d'art lorsqu'ils auront le temps de s'y intéresser, c'est-à-dire en dehors du temps professionnel, alors qu'avant, lorsque l'art était instrumentalisé, il s'insérait dans des activités qui ne relevaient nullement des loisirs. Si on accepte de dire que la relation esthétique et la relation aux œuvres d'art sont en régime d'autonomie aujourd'hui, ce qui est le cas partiellement, mais pas totalement, alors il faut aussi accepter le prix à payer pour cela. Les polémiques récurrentes, mais que je crois stériles, qui opposent l'art aux loisirs (ou à la culture de masse, quoi qu'on entende par cette expression sans grande valeur cognitive) ne sont que la traduction de ce malaise.

PROPOS RECUEILLIS PAR CLAUDE THÉRIEN

Claude Thérien est professeur de philosophie à l'Université du Québec à Trois-Rivières où il enseigne, entre autres, la philosophie de l'art et l'esthétique. Auteur de plusieurs articles sur les problématiques esthétiques chez Kant, Hegel, Valéry et Gadamer, il a récemment codirigé avec Suzanne Foisy et Josette Trépanier l'édition d'un collectif d'auteurs intitulé *L'expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, paru chez l'Harmattan en 2009.

NOTE

¹ Le texte de la conférence est maintenant disponible. Voir Jean-Marie Schaeffer, « Théorie des signaux coûteux, esthétique et art », présentation de Suzanne Foisy, Tangence éditeur, Collection Confluences, Rimouski, 2009.