

L'esthétique pragmatiste se distingue de la tradition philosophique en ce qu'elle ne cherche pas à séparer l'art de ce qui n'en est pas. Elle conçoit nos expériences esthétiques dans la continuité de celles qu'occasionnent nos diverses pratiques de vie, publiques comme privées.

Comment penser cette continuité? C'est l'enjeu principal de ce livre, qui examine la question sous deux aspects. Les premiers chapitres retissent les liens qui nous permettent de comprendre comment nos concepts esthétiques les plus spécifiques, ceux que nous utilisons pour juger et apprécier l'art le plus consacré (*aura*, *authenticité*), sont solidaires d'expériences que peuvent nous faire vivre aussi, à leur manière, les arts dits populaires (techno, comédies musicales country, hip-hop), généralement négligés par la philosophie.

La seconde partie explique comment nos capacités esthétiques, éthiques et critiques sont profondément déterminées par notre expérience corporelle – autofaçonnement quotidien, pratiques sportives, coutumes, et tout ce que l'on peut verser du côté d'un « souci de soi » ou *style somatique* : c'est ce que Richard Shusterman, cherchant à développer une nouvelle voie pragmatiste, nomme *somaesthétique*.

**Richard Shusterman**, philosophe, est professeur à Florida Atlantic University (Boca Raton). Son œuvre, marquée par le pragmatisme américain, se concentre depuis plusieurs années sur l'esthétique en art et dans les formes de vie, et plus précisément sur la somaesthétique (*Conscience du corps*, *Vivre la philosophie*, *L'Art à l'état vif*).

20 €

ISBN : 978-2-917131-37-4



www.questions-theoriques.com

QUESTIONS THÉORIQUES

Le style à l'état vif

Richard Shusterman

Richard  
**SHUSTERMAN**

**Le style à l'état vif**

SOMAESTHÉTIQUE, ART POPULAIRE & ART DE VIVRE

**Performing Live**

traduit de l'anglais par Thomas Mondémé



collection Ruby Theory  
**QUESTIONS THÉORIQUES**



Ci-dessus : Yann Toma, SOMAFLUX de Richard Shusterman.  
Photographie argentique, 120 x 90 cm.  
© Yann Toma, ADAGP, Ouest-Lumière 2012.

Première de couverture :  
Captation stylisée d'un SOMAFLUX, inspirée des flux radiants de Yann Toma sur Richard Shusterman.  
© Yann Toma, ADAGP, Ouest-Lumière 2012.

Édition originale :

*Performing Live, Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*,  
Ithaca and London, Cornell University Press, 2000.

© Richard Shusterman pour le texte original.

© Thomas Mondémé et Questions théoriques pour la présente édition.

Une première version des chapitres I, IV et V de ce livre a fait l'objet d'une traduction par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarrous dans le volume publié sous le titre *La Fin de l'expérience esthétique* (Pau, PUP, coll. «Quad»), en 1999.

LE STYLE À L'ÉTAT VIF

DU MÊME AUTEUR :

**Livres en français**

- Chemins de l'art. Transfigurations, du pragmatisme au zen*, Al Dante-Aka – Cellule editoriale de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, coll. «Les Cahiers de midi», 2013.
- Soma-esthétique et architecture : une alternative critique*, Genève, Haute École d'art et de design, coll. «N'est-ce pas? », 2010.
- L'Objet de la critique littéraire*, Questions théoriques, coll. «Saggio Casino», 2009 [The Object of Literary Criticism, Würzburg, Königshausen & Neumann, et Amsterdam, Rodopi, 1984].
- Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, L'Éclat, 2007 [Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics, Cambridge, Cambridge University Press, 2008].
- Vivre la philosophie*, Paris, Klincksieck, 2001 [Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life, New York, Routledge, 1997].
- La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999.
- Sous l'interprétation*, Paris, L'Éclat, 1994.
- L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 [Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art, Oxford, Blackwell, 1992].

**Livres en anglais**

- Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Aesthetic Experience*, edited with Adele Tomlin, London, Routledge, 2007.
- The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy* (ed.), Oxford, Blackwell, 2004.
- Surface and Depth*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- Performing Live*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- Bourdieu: A Critical Reader* (editor), Oxford, Blackwell, 1999.
- Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997.
- Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992.
- The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, edited with D. Hiley & J. Bohman, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Analytic Aesthetics* (ed.), Oxford, Blackwell, 1989.
- T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, London & New York, Duckworth and Columbia University Press, 1988.

---

Richard Shusterman est Dorothy F. Schmidt Eminent Scholar in the Humanities à Florida Atlantic University (Boca Raton).

**Richard Shusterman**

Le Style à l'état vif

Somaesthétique,  
art populaire  
et art de vivre

*traduit de l'anglais (États-Unis)  
par Thomas Mondémé*

Questions théoriques

collection Ruby Theory



## Préface à l'édition française

Cette traduction reprend l'essentiel de mon livre *Performing Live*<sup>1</sup>, dans une version largement révisée et, je l'espère, améliorée<sup>2</sup>. En tant que philosophe pragmatiste, je vois les livres comme des outils pour la pensée, et non comme des objets figés dans leur forme originale ou fétichisés. C'est pourquoi je me réjouis de donner aux lecteurs français un ensemble de textes d'autant plus utile qu'il aura été actualisé. Le changement étant inévitable, dans la vie comme dans le champ de la pensée, mieux vaut ne pas lui résister. Une traduction est toujours le lieu d'une transformation et, avec ce livre, le titre lui-même se voit modifié. L'expression «*performing live*», typiquement anglaise, est difficile à rendre en français. Elle comprend l'idée d'une expérience personnelle, directe, et vivante – telle qu'en offrent certaines *performances* artistiques. En même temps, elle

---

1. Richard Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2000. Les chapitres I, IV et V de ce livre ont fait l'objet d'une première traduction par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarnous dans le volume publié sous le titre *La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, PUP, 1999. Nous proposons ici une nouvelle traduction de ces textes révisés et actualisés.

2. Le chapitre II («Le divertissement, un défi pour l'esthétique»), notamment, a fait l'objet d'un remaniement complet.

suggère que la vie elle-même est une performance qui requiert un façonnage artistique et peut être appréciée esthétiquement. J'espère que le titre français conserve une part de cette richesse sémantique.

Ce livre s'inscrit dans le prolongement de mes recherches autour des thèmes de la vie, l'art, la dimension corporelle de l'expérience, la philosophie et la culture, initiées dans *L'Art à l'état vif*<sup>3</sup>, puis poursuivies dans *Sous l'interprétation*<sup>4</sup> et *Vivre la philosophie*<sup>5</sup>. Il offre aussi une analyse plus poussée de la question de l'expérience esthétique et des liens essentiels qui unissent l'art aux sentiments, au plaisir, à la connaissance, au divertissement, à la culture et au style. Il présente en outre, de façon plus développée, ma théorie somaesthétique, et montre en quoi celle-ci, au-delà des limites traditionnelles de l'esthétique, peut se révéler utile face à certains des problèmes les plus importants de la philosophie et de l'existence. En explorant l'art de vivre et sa relation à l'expérience esthétique comme à la culture populaire, ce livre entend affronter des paradoxes qui touchent à la question du style individuel et du contexte multiculturel dans lequel nous exerçons l'art de l'autocréation, au sein d'une société de plus en plus globalisée.

L'un des buts de mon pragmatisme est de lier le plus solidement possible l'art et la vie, grâce à la reconnaissance de l'importance et de l'influence de l'expérience esthétique, bien au-delà du domaine des beaux-arts. Cela suppose que l'on reconnaisse la valeur des activités liées au style dans

---

3. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. Chr. Noille, Éditions de Minuit, «Le Sens commun», 1992.

4. *Sous l'interprétation*, tr. fr. J.-P. Cometti, Combas, Éditions de l'Éclat, «Tiré à part», 1994.

5. *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre*, tr. fr. J.-P. Cometti et Chr. Fournier, Klincksieck, 2001.

l'amélioration de nos arts de vivre, à commencer par l'art éthique de la construction du soi.

Certains critiques se font de l'art de vivre une idée fausse : ils le voient comme un projet esthétisant purement privé, dénué de toute dimension significative sur le plan social et éthique. Ils n'associent par conséquent la question de l'art de vivre qu'à ce qu'ils voient comme une tendance négative du postmodernisme : celle qui combine esthétisation de la vie et réduction des questions éthiques à de simples images plus ou moins séduisantes. L'approche pragmatiste qui est la mienne insiste sur l'expérience vécue plus que sur les images ou autres simulacres, et lie l'esthétisation de l'existence à des questions relevant de l'éthique et des problèmes publics. L'esthétisation du domaine de l'éthique n'implique en aucun cas sa destruction. Il s'agit au contraire d'une affirmation nouvelle du lien profond qui unit esthétique et éthique, largement reconnu dans la pensée prémoderne et non occidentale, mais que la logique *compartmentalisante* de la modernité occidentale a fait disparaître.

Loin d'être le produit d'un engouement postmoderne, l'idée que l'éthique même serait un art de vivre est en fait l'une des plus anciennes de la philosophie<sup>6</sup>. Les Grecs anciens pouvaient affirmer l'idéal éthique et esthétique de la vie bonne, tout en admirant la vertu pour sa séduisante beauté, parce qu'ils ne distinguaient pas de façon rigide le beau et le bon. Ils en parlaient souvent en même temps, grâce à des termes comme *kalon-kai-agathon* (le «beau» et le «bon»), et décrivaient les actions qui leur paraissaient méritantes dans les mêmes termes que ceux qu'ils employaient pour célébrer la beauté. Cela montre bien qu'ils reconnaissaient à celle-ci une capacité d'agir positivement sur le caractère humain comme

---

6. Voir, à ce sujet, *Vivre la philosophie, op. cit. (passim)*.

sur les conduites éthiques. Les virulentes critiques adressées par Platon à l'art et aux artistes, accusés d'ignorance, nous font parfois oublier l'importance de la beauté et de l'art dans sa pensée de l'éthique. Lorsque, dans le livre X de *La République*, Platon condamne les arts mimétiques, il le fait au nom même de l'existence d'une indéniable et très puissante connexion entre éthique et esthétique. À ses yeux, les arts mimétiques corrompent le caractère en utilisant les ressources de l'illusion et du sensationnel pour séduire les plus basses régions de l'esprit, et agiter des passions toujours promptes à provoquer des comportements immoraux.

Dans les livres plus anciens de la *République* (et, plus tard, dans les livres II et VII des *Lois*), cependant, Platon insiste sur le rôle fondamental joué par la beauté et l'art dans la formation d'un caractère éthique, nécessaire à la connaissance de la justice. Avançant que la justice est essentiellement une vertu mentale, fondée sur le bon fonctionnement de l'âme humaine, Platon projette cette vision dans le domaine, public, de l'État. Un État est juste quand il est ordonné harmonieusement par les différentes classes des citoyens, chaque groupe faisant ce qu'il sait faire de mieux, pour le plus grand bénéfice d'une communauté où les philosophes occupent le rôle le plus important : celui de guider les autres, et d'éduquer les gardiens. Mais pour garantir la bonne éducation de ces derniers et assurer, de façon plus générale, le bon ordre spirituel qui seul rend possible la justice à l'échelle de l'individu, Platon insiste sur le fait que nous devons affronter des questions esthétiques. Le juste et l'harmonieux ne doivent pas seulement toucher notre intellect, mais aussi nos sentiments et nos désirs, pour que nous les désirions vraiment. L'art et la beauté en général sont alors désignés comme les instruments de ce type d'éducation (*République*, 401-402). L'harmonie est conçue comme le paradigme de l'ordre *bon* qui, désirable et aimé, inspire la

créativité – tout en étant trop libre pour être fixé par des règles rigides et mécaniques. L'art constitue donc non seulement un excellent outil pour apprendre aux gens à reconnaître l'ordre bon, mais aussi le modèle d'un ordre politique juste, et qui ne peut se voir réduit à un faisceau de lois ou de codes intangibles prescrivant de façon rigide l'ensemble de nos comportements. Pour les Grecs amoureux de la beauté, une vie exemplaire de vertu était essentiellement une vie belle, la beauté de la vertu elle-même constituant l'une des raisons importantes qui nous poussent à désirer et à valoriser ce type de vie. Cette beauté de la vertu est efficace publiquement car elle suscite notre admiration et nous semble suffisamment séduisante pour produire une certaine émulation, plutôt qu'elle n'impose de règles dont le non-respect devrait être sanctionné.

Plus encore que la Grèce antique cependant, c'est la tradition extrême-orientale du confucianisme qui, au cours de ces dernières années, a le plus contribué à ma volonté de conjointre du mieux possible l'art et la vie. Cette tradition, aussi riche que vivace (que j'ai étudiée avec l'aide des différents traducteurs chinois, coréens ou japonais de mes livres), m'a conforté dans l'idée que l'ambition de rendre la vie plus esthétique n'est pas nécessairement le produit décadent du narcissisme, de l'individualisme ou du capitalisme libéral et postmoderne de l'Occident. Elle a achevé de me convaincre qu'aucune amélioration globale de la sphère publique ne pourrait avoir lieu sans autoperfectionnement esthétique. Le principe confucéen du *li* porte cette idée fondamentale d'un façonnement esthétique de la vie, à travers la ritualisation de différentes pratiques existentielles : on retrouve là l'enseignement de Confucius et sa façon de préférer l'idéal esthétique-éthique de « l'accomplissement de l'harmonie » à la stricte soumission à des codes moraux figés ou à des commandements particuliers. Pour Confucius, des pratiques artistiques telles que la poésie, la musique, les rituels

et la danse, lorsqu'elles sont correctement étudiées et accomplies, aident à atteindre puis à préserver une telle harmonie (sur le plan personnel et social). La musique (qui intègre aussi la poésie et la danse) et le rituel constituent en effet les deux piliers de l'éthique confucéenne. Puisque les activités esthétiques (en nous formant à la notion d'*harmonie* et en nous donnant à voir des exemples d'ordre et d'unité) comptent parmi les pratiques qui contribuent le plus à l'autoperfectionnement éthique comme au gouvernement public, nul philosophe confucéen ne pourrait songer à reprocher à l'esthétique de s'opposer à l'éthique ou de se cantonner à la sphère privée des goûts personnels.

C'est encore la philosophie confucéenne qui m'a incité à défendre la valeur des affects et du plaisir au sein de notre expérience de l'art, au point que mes propres théories esthétiques ont pu être critiquées et qualifiées d'«hédonistes» par certains de mes collègues occidentaux (et ce, même en France). Trop nombreux sont les philosophes qui, souhaitant mettre l'accent sur le contenu intellectuel de l'art, sur sa forme, son sens ou ses potentialités herméneutiques et heuristiques, ont eu tendance à mépriser les sentiments et le plaisir esthétiques. Les philosophes confucéens, au contraire, insistent sur l'importance d'émotions et de délices esthétiques qui, loin de contrevenir aux valeurs cognitives, éthiques et formelles de l'art, contribuent à la richesse de ces dernières<sup>7</sup>.

---

7. De façon plus générale, la pensée confucéenne insiste intelligemment sur les effets positifs du plaisir lorsqu'il est susceptible de stimuler l'activité intellectuelle. *Les Analectes* commencent par évoquer les liens entre l'étude et le plaisir (I, 1), mais la grande valeur du plaisir et des affects apparaît encore plus nettement lorsque Confucius déclare, à propos de la Voie, qu'il vaut mieux «l'aimer que la connaître seulement, et mieux vaut encore en faire ses délices que de l'aimer seulement» (VI, 18). Pour un exposé plus précis sur la dimension *hédonique* de mon esthétique et ses liens avec la

Le corps vivant et sentant est au centre de nos plaisirs et sentiments esthétiques. Alors que la plupart des philosophes occidentaux (suivant en cela des traditions idéalistes et dualistes encore dominantes) ont ignoré le rôle du corps dans l'expérience esthétique, j'ai, pour ma part, essayé de le rendre central, en développant notamment la somaesthétique. Là encore, j'ai parfois été accusé de promouvoir un esthétisme postmoderne décadent et narcissique. Le soin du corps est typiquement vu par les philosophes comme une préoccupation purement personnelle, privée, et même un brin égoïste, qui irait à l'encontre des objectifs plus larges poursuivis par l'éthique et la politique. Je prétends que cette conception est profondément erronée. Notre corps est non seulement formé par le social (à travers les habitudes corporelles que la société nous inculque), mais il contribue aussi à faire le social. Nos corps sont sûrement aussi publics que nos esprits. Le corps sentant, éprouvant, ou *soma*, est le lieu où nos esprits se rencontrent. Je perçois ce que vous ressentez et pensez à travers vos expressions somatiques, vos gestes, autant que par vos mots. Plus encore, je peux aussi «sentir» ma réponse mentale à votre attitude en examinant mes propres réactions somatiques. Enfin, puisque nous ne pouvons agir qu'à travers notre corps, la capacité que nous avons à être au service des autres dépend de notre condition corporelle. Nous ne pouvons nous soucier des autres sans nous soucier d'abord de nous-mêmes. Avec de telles raisons, la somaesthétique a indéniablement un important rôle à jouer, sur le plan social autant qu'éthique. Ces thèmes, développés depuis dans *Conscience du corps*<sup>8</sup>, étaient

---

pensée confucéenne, je renvoie à «Pragmatism and East-Asian Thought» dans mon livre *The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 13-42.

8. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, tr. fr. N. Vieillescazes, L'Éclat, «Tiré à part», 2007.

déjà présents dans les textes ici traduits, ainsi qu'une étude comparative de trois disciplines somaesthétiques occidentales parmi les plus importantes<sup>9</sup>.

À l'inverse de *L'Art à l'état vif* et de *Conscience du corps*, dont les versions françaises ont été publiées peu de temps après leur parution originale, cette traduction paraît quinze ans après la publication américaine. Ceux qui apprécieront ce livre pourront remercier comme moi Thomas Mondémé, qui ne l'a pas seulement traduit mais l'a aussi actualisé, afin que les lecteurs français d'aujourd'hui puissent avoir entre les mains un outil plus récent et plus utile pour penser les problèmes qu'il aborde et réfléchir à cet art performatif qu'est la vie.

---

9. Voir *infra*, chap. VI, «Le tournant somatique : soin et souci du corps dans la culture contemporaine», p. 211-258.

## Le renouveau esthétique des fins de l'art : une ouverture

*La fin est notre point de départ.*

T. S. ELIOT

À l'heure où s'ouvre un nouveau millénaire, le champ de l'esthétique reste dominé par des discours prophétisant la fin de l'art et par des théories qui prétendent que son manque de crédibilité n'est pas la conséquence d'un essoufflement transitoire, mais bel et bien des principes qui gouvernent notre culture. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Hegel, après d'autres, affirmait que l'art avait atteint le terme de son développement. En tant qu'étape intermédiaire de l'évolution de l'Esprit, l'art devait logiquement conduire (et finalement, céder la place) à des niveaux supérieurs d'expression spirituelle, moins dépendants de l'incarnation matérielle. L'art avait ainsi fini de remplir son rôle de guide spirituel, ayant mené les hommes dans le royaume supérieur de la religion chrétienne, et *in fine*, dans celui de la philosophie idéaliste, pinacle du progrès spirituel. Considérant que « l'art ne peut plus guère satisfaire les désirs spirituels » qui avaient fait de lui une puissance formatrice, Hegel le décrit comme « une

chose du passé» dont l'éclat ne lui rait plus que faiblement dans notre présent<sup>1</sup>.

Les progrès survenus peu après dans les domaines des arts et des sciences naturelles portèrent un coup au récit de Hegel. Alors que la science ébranlait chaque jour davantage les croyances religieuses, l'esprit philosophique semblait céder sous le poids d'une poussiéreuse pédanterie académique. L'art, de son côté, fit son entrée dans le XX<sup>e</sup> siècle en incarnant l'expression de l'Esprit la plus originale de son évolution, la plus séduisante (car la plus incarnée) et la plus libre du point de vue créatif. Devenu le foyer d'un réel désir de transcendance spirituelle dans un monde de plus en plus automatisé, il s'établit, face à un matérialisme scientifique sans âme et à une abstraction philosophique sans vie, comme le substitut séculier convaincant d'une foi religieuse désormais discréditée. Mais, dans les années 1930, des récits liés à la fin de l'art refirent surface chez les philosophes post-hégéliens, sous des formes différentes, et s'appuyant sur des arguments nouveaux.

Walter Benjamin formule deux versions de ces narrations eschatologiques<sup>2</sup>. Tirant leur force du pouvoir de la magie et des rituels liés aux cultes, les œuvres d'art ont longtemps été investies d'une aura, mélange d'autorité et de charme, que leur conférait leur unicité. Celle-ci portait la marque inimitable du génie authentique, d'une force qui semblait venir de régions lointaines, transcendantes, divines. Mais les nouveaux médias et la reproduction mécanique qui les accompagne détruisirent

---

1. Voir Hegel, *Esthétique*, tr. fr. Ch. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, LGF-Le Livre de poche, coll. «Les Classiques de la philosophie», 1997, p. 51-65.

2. Voir Walter Benjamin, «Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov» et «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)», dans *Œuvres III*, tr. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, «Folio», p. 114-151 et p. 269-316.

cette croyance en une unicité quasi magique, déclenchant l'affaiblissement progressif de l'aura de l'art. Face à l'exploitation toujours plus frénétique des images artistiques et de leurs reproductions dans le cadre d'entreprises commerciales sordides ou de programmes politiques douteux, l'art appréhendé comme le royaume sublime des vraies valeurs sembla, un moment, avoir fait son temps.

Le second récit benjaminien de la fin de l'art ne s'organise pas autour de l'idée d'une perte graduelle de l'aura, mais évoque la disparition d'une forme spéciale de l'expérience, cohérente, durable, lentement savourée et profondément ressentie, qui rendait l'art si pleinement satisfaisant et signifiant. Ici, le pouvoir et le rôle traditionnel de l'art sont mis à bas non par la reproductibilité des images artistiques, mais par le torrent d'informations éclatées qui fragmentent l'expérience que nous en faisons, pour ne plus nous laisser qu'un amas confus de sensations éphémères et d'éléments hétérogènes agglutinés. Cette désintégration de l'expérience, dont Benjamin voyait le symbole dans la disparition de l'art du conteur et son remplacement par la juxtaposition labyrinthique des informations dans les journaux quotidiens, signifie pour lui la fin de l'expérience esthétique qui avait longtemps défini l'art.

Prolongeant ce type d'intuitions, des penseurs plus proches de nous ont ajouté leurs propres variations au récit de la fin de l'art. Gianni Vattimo<sup>3</sup> inscrit par exemple la «mort de l'art», et la perte de son aura, dans le contexte général d'un affaiblissement des valeurs transcendantes après «la fin de la métaphysique». Mais il ajoute que ce déclin est aggravé par la perte d'autonomie de l'art qui l'accompagne. Quotidiennement convoqué dans divers contextes pratiques, l'art s'évapore en une «esthétisation

---

3. Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, tr. fr. Ch. Alunni, Seuil, 1987 (nous traduisons).

générale de l'existence», pour se désintégrer en un «monde de produits artistiques hybrides». Ajoutant un troisième fil narratif au récit de la fin de l'art, Vattimo remarque que les avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle ont non seulement sapé la revendication d'autonomie de l'art et son statut privilégié, mais aussi mis un terme aux plaisirs traditionnels de l'expérience esthétique.

Le récit de la fin de l'art a même trouvé un nouveau conteur en la personne du philosophe analytique Arthur Danto<sup>4</sup>. Si Hegel avait prétendu que l'art, représentant un certain stade de l'évolution de l'Esprit, devait se développer logiquement vers les stades plus élevés que sont la religion et la philosophie avant de leur céder la place, Danto travaille l'idée que l'art s'est déjà mué en sa propre philosophie. Le souci des artistes n'est plus esthétique mais philosophique, puisqu'ils cherchent avant tout à savoir ce qui fait qu'un objet est un objet d'art, et pourquoi. L'art a atteint sa fin philosophique, selon Danto, car il a cessé d'être le lieu d'un progrès continu de la *mimésis*, comme cela avait été le cas pendant des siècles. L'avènement de nouveaux médias, en permettant la reproduction mécanique de l'image, a en effet sonné le glas de l'idée que les progrès artistiques pouvaient se mesurer selon des critères mimétiques. Ainsi privé de toute possibilité d'évoluer, tant sur le plan de l'expressivité que sur celui du développement philosophique, l'art est comme désorienté, sans vision claire quant à ses propres perspectives d'amélioration. Or, si l'on abandonne la notion de progrès, il paraît difficile de parler d'un «développement» de l'art vers un but qu'il chercherait à atteindre. Nous devrions donc considérer que l'art a atteint sa fin, même si celle-ci n'implique pas sa disparition.

---

4. Arthur Danto, «La Fin de l'art», *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, 1993, p. 111-152 ; et *Après la fin de l'art*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, 1996.

*Le Style à l'état vif* engage un débat avec chacun de ces trois récits. J'aimerais cependant commencer en reconstruisant un autre argument philosophique en faveur de l'idée de la fin de l'art. Non qu'il me convainque plus que les autres, mais il délimite clairement le terrain polémique dans lequel s'inscrit l'objectif de ce livre : il s'agit de chercher les germes d'un renouveau esthétique dans les débris du prétendu épuisement final de l'art. Ce nouvel argument relie la fin de l'art (et le début de cette fin) à celle de la modernité.

L'art, dans cette perspective, n'est ni un phénomène naturel, ni un phénomène universel, mais plutôt une institution socio-historique particulière. Bien que des activités liées à la sculpture, à la peinture, à la poésie, à la musique et au théâtre aient prospéré dans les mondes grec et romain (ainsi qu'au sein de cultures non occidentales), le concept d'art qui façonne notre pensée et notre expérience esthétique n'est en réalité qu'un produit de la modernité. Forgé d'abord au XVIII<sup>e</sup> siècle, en tant qu'essentiellement lié aux beaux-arts, il s'est renforcé grâce au projet porté par la modernité des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, favorisé par la tendance moderniste à la spécialisation, à l'automatisation et à la *compartimentalisation* si bien décrite par Max Weber. L'art y est devenu un champ culturel spécialisé et autonome, ou une institution, avec ses propres objectifs, ses propres experts et sa propre logique.

À cela s'ajoute le récent passage de la modernité à la post-modernité. Si nous avons réellement connu le tournant dont semble témoigner la remise en cause des idées modernistes que sont l'autonomie et le progrès artistiques, l'art lui-même devrait toucher à sa fin, en même temps que la modernité, puisque cette dernière constitue son origine et sa structure même. Les affres et les sursauts de cette fin peuvent être repérés dans la série de crises marquant l'histoire récente de l'art, ont vu diminuer sa puissance et sa crédibilité. Une telle approche est parti-

culièrement troublante car elle suggère que tout le domaine esthétique est également mis en question. Des philosophes aussi différents que Jürgen Habermas et Richard Wollheim affirment que l'expérience esthétique, comme l'art lui-même, n'est qu'un concept créé par la modernité, qui ne pourrait trouver une traduction concrète en dehors des institutions artistiques que cette dernière a elle-même mises en place<sup>5</sup>. Forgé par Alexander Baumgarten au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept d'*esthétique* s'est vu préciser et imposer grâce aux travaux d'Emmanuel Kant et des idéalistes allemands qui l'ont suivi. Kant met en avant l'idée d'un domaine autonome où règne l'appréciation désintéressée de la forme, et plus particulièrement de la forme sensible, dans laquelle se donne un contenu idéal. Mais si la postmodernité subvertit l'idéologie moderne de l'autonomie, du désintéressement et du formalisme sur laquelle l'esthétique s'est établie, elle représente aussi la fin de toute dimension esthétique, et pas seulement de l'art.

Nous ne devrions pas céder à un tel argument. La fin d'un concept particulier de l'art (qui est aussi un concept particulièrement restreint, fût-il productif) ne signifie pas la fin de l'art *tout court*<sup>6</sup>, et certainement pas la fin de l'expérience esthétique. Accepter cet argument revient à fermer la porte aux options les plus prometteuses pour revitaliser l'art en contexte postmoderne : il s'agit au contraire de convoquer des conceptions plus larges de l'expérience et des valeurs esthétiques, et de trouver de nouvelles voies vers le progrès, au-delà des limites traditionnelles des beaux-arts et de leur compartimentalisation, héritée de la modernité.

C'est dans *L'Art à l'état vif* que j'ai commencé à esquisser cette stratégie de renouveau esthétique, et les essais qui suivent

---

5. Je propose une analyse critique de cette idée dans *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 59-100.

6. En français dans le texte (NdT).

reformulent plusieurs moments essentiels de ce projet. Mais ils le prolongent, aussi, en explorant la façon dont il s'applique à un plus grand éventail de problèmes esthétiques et à de nouveaux genres artistiques : des notions d'*affect* et d'*authenticité* à celles de *génie* et de *style*, des clubs techno aux comédies musicales country, en passant par la somaesthétique et le cyberspace.

Tout en remettant en question l'idée que la vision compartimentalisante de la modernité était la seule façon de comprendre l'art, j'affirmais que l'expérience esthétique pouvait exister avant et après l'avènement de l'esprit moderne : on m'a alors accusé de promouvoir une forme naïvement essentialiste de naturalisme, historiquement aveugle (alors même que je m'en prenais à Dewey car il « flirtait » avec de tels défauts). Plutôt que de réfuter ces critiques en montrant à quel point mon livre était anti-essentialiste, je préfère commencer cet autre volume par un chapitre mettant en évidence la perspective historiciste qui anime mon pragmatisme. J'y mène une analyse de l'expérience esthétique qui, à partir de l'histoire du concept et de ses mésusages, permet de mieux comprendre la crise dans laquelle il est entré, ainsi que les diverses manières de le sauver et de le réévaluer. Cette prise en compte du contexte historique équivaut-elle à un rejet des fondements naturels de l'expérience esthétique que Dewey m'a appris à apprécier ? Pas du tout, à moins que l'on ne soit prisonnier d'une forme extrême de dualisme intellectuel qui prend les distinctions pour des dichotomies. Pour les pragmatistes, qui voient le monde comme un mélange complexe d'éléments hybrides, c'est à ceux qui croient que les racines naturelles et les constructions historiques sont incompatibles qu'il incombe d'apporter des preuves<sup>7</sup>.

---

7. Je définis cette attitude centrale comme la « position disjonctive » propre au pragmatisme, et je la défends de façon plus précise dans l'introduction à la deuxième édition de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking*

Mais puisque le naturalisme et l'historicisme constituent peut-être les orientations les plus puissantes qui polarisent et dominent le champ esthétique contemporain, prenons un moment pour examiner ce qui les oppose en apparence. Le naturalisme considère l'art comme une chose qui, profondément enracinée dans la nature humaine, trouve une expression jusque dans les cultures les plus primitives. L'art proviendrait des instincts et des besoins humains : ce désir naturel d'équilibre, de forme et d'expression signifiante renverrait à la soif d'une forme d'expérience esthétique améliorée, capable de procurer non seulement du plaisir à l'être vivant, mais aussi un sens plus vif et plus intense de sa propre existence. Dans cette perspective, l'art n'est pas seulement profondément enraciné dans le naturel de l'homme : il est aussi l'un des outils qui ont rendu possibles la survie et le développement de la nature humaine<sup>8</sup>.

Les évolutionnistes admettent largement l'idée que les choses qui nous donnent naturellement du plaisir sont bonnes pour la survie et la croissance de l'espèce, puisque nous n'avons pas survécu et évolué grâce à une planification consciente, mais en faisant les choix que les plaisirs naturels nous avaient conduits à faire de façon irréfléchie. Le plaisir intense que nous procure la sexualité, par exemple, nous pousse à procréer et à garantir ainsi la survie de l'espèce, même si ce n'est pas dans l'intérêt de l'individu, du point de vue rationnel, de prendre les risques qu'impliquent ces rapports exigeant une proximité parfois dangereuse. On peut alors affirmer que la beauté de l'art et les plaisirs qu'il nous apporte ont une valeur au regard de notre évolution, non seulement parce qu'ils affinent nos

---

Art, New York, Rowman & Littlefield, 2000, p. x-xiii [cette « Introduction à la deuxième édition » n'a pas été traduite en français à ce jour (NdÉ)].

8. Pour une discussion plus approfondie de cette question, voir *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, et *infra*, chap. 1, « La fin de l'expérience esthétique ».

perceptions, notre dextérité et notre sens de l'organisation, mais aussi parce qu'ils produisent des images significantes qui aident à relier des individus séparés au sein d'une communauté organique, que soude l'appréciation commune de formes symboliques. Enfin, les plaisirs de l'art en eux-mêmes ont une valeur évolutionniste car ils rendent la vie digne d'être vécue, et nous incitent à faire de notre mieux pour survivre. La pérennité de l'art, les pratiques et les recherches qu'il inspire, malgré la pauvreté et l'oppression, ainsi que sa présence transculturelle, s'expliquent par ce fondement proprement naturel.

L'historicisme, quant à lui, définit notre concept d'art, plus étroitement, comme une institution culturelle historiquement liée au projet occidental qu'a constitué la modernité. Les partisans de cette théorie voient les formes artistiques antérieures et non européennes non comme de l'art en soi, mais comme des objets liés à l'artisanat, au rite ou à la tradition, et qui ne seraient au mieux que les précurseurs de l'art dans sa version autonome. Les historicistes insistent sur le fait que nos concepts actuels de *beaux-arts* et d'*expérience esthétique* n'ont vraiment commencé à se constituer qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, et n'ont acquis la forme «autonome» que nous leur connaissons que grâce à certaines évolutions sociales datant du XIX<sup>e</sup> siècle, et dont le point culminant se situerait au moment de «l'art pour l'art».

Selon cette argumentation, les formes artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, ayant acquis une véritable autonomie, ont fait de l'art non seulement leur objectif mais aussi leur sujet. De la même façon que l'art est conçu comme le produit d'une différenciation sociohistorique d'avec des contextes pratiques et quotidiens, sa valeur et son sens sont perçus comme liés uniquement aux dispositifs sociaux et institutionnels qui le distinguent du reste de l'existence. Ce sont bien sûr de telles dispositions sociohistoriques et institutionnelles qui rendent possible un ready-made et permettent de le distinguer de sa version objectale normale,

non artistique. Les musées, les galeries et les autres institutions artistiques ne se contentent pas d'exposer l'art, elles contribuent à créer l'espace social sans lequel l'art ne peut exister comme tel. Et cette existence ne dépend guère de la beauté, de la satisfaction apportée par la forme ou des plaisirs de l'expérience esthétique, que l'art contemporain a exhibés comme inessentiels, voire complètement *dépassés*<sup>9</sup>.

Comment choisir entre naturalisme et historicisme? Si la vision naturaliste ne rend pas compte des institutions sociales et des conventions historiques qui structurent la pratique artistique et déterminent sa réception, la conception socio-historique échoue à expliquer pourquoi les pratiques artistiques et les institutions se sont développées, quels services elles sont censées rendre aux hommes et pourquoi des cultures prémodernes et non occidentales ont elles aussi développé des pratiques «artistiques». Définir l'art comme pur produit de la modernité remet en question toute réelle continuité historique au sein de ce qui forme l'art occidental, depuis l'époque grecque et romaine, en passant par l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, jusqu'à l'époque moderne où l'art en tant que tel est censé naître.

Une autre raison de ne pas simplement choisir entre le naturalisme esthétique et le conventionnalisme historiciste, entre l'expérience vécue et les institutions sociales, réside dans le fait que ces notions ne sont pas seulement opposées mais dépendent l'une de l'autre. La seule idée d'un «langage naturel», qui serait constitué par l'histoire et les conventions sociales, montre le caractère déraisonnable de la dichotomie opposant nature et déterminations sociohistoriques. La vie naturelle n'a pas de sens sans l'histoire, tout comme une histoire sans vie est impossible.

---

9. En français dans le texte (NdT).

Dès lors, nous reste la possibilité de reconnaître que l'histoire de l'art remonte aux temps prémodernes et s'ouvre actuellement aux transformations historiques de la postmodernité. Le développement récent et florissant de formes esthétiques alternatives, en dehors des limites sacralisées des beaux-arts, plaide en faveur de l'idée qu'un désir d'art persiste, au-delà des frontières de l'idéologie moderne de la compartimentalisation. Puisque la force de ces alternatives semble croître avec le déclin du paradigme moderniste de l'art, on pourrait aller jusqu'à soutenir que la fin du monopole artistique de la modernité augure de débuts brillants pour de nouvelles formes d'art. Les deux domaines où apparaissent nettement ces alternatives esthétiques contemporaines sont d'un côté les arts populaires, tels qu'ils s'expriment à travers les médias de masse, et, de l'autre, l'espace ouvert par l'agrégat complexe des disciplines consacrées à la beauté du corps et à l'art de vivre, liées à la préoccupation contemporaine pour le caractère esthétique de ce qu'on pourrait appeler *style de vie*. Commune à ces deux champs culturels : l'idée de *performance*, au sens où il s'agit de « performer » quelque chose, mais aussi d'être performant. On retrouve en outre, dans les deux cas, une mise en avant de la valeur et de l'importance des plaisirs liés à l'expérience esthétique, ainsi que la reconnaissance de notre besoin de beauté et de sensations à l'état vif, doublés de la nécessité d'intégrer une expérience si enrichissante à notre vie quotidienne.

Les deux parties qui composent ce recueil (« Expérience esthétique et art populaire » et « Somaesthétique, soi et société ») explorent, l'une après l'autre, les options esthétiques propres à chacun de ces deux camps. Je commence cependant par analyser un concept central : celui d'*expérience esthétique*. En suivant le fil des usages et des mésusages de ce concept, chez les philosophes continentaux comme anglo-saxons, j'examine ses différentes acceptions, ses liens avec le plaisir et la cognition,

ainsi que tout ce qui, aujourd'hui encore, menace sa survie. Le plus grand danger que doit affronter l'expérience esthétique n'est pourtant pas la critique philosophique, mais l'intellectualisme dédaigneux et puritain caractéristique d'un certain monde de l'art qui rejette à tort l'émotion comme ennemie de la compréhension. Plus menaçants encore : les effets corrosifs d'un monde de plus en plus frénétique, fragmenté et insensible, qui font mieux apparaître, par contraste, le caractère bénéfique et apaisant d'une expérience esthétique qui nous permet de rassembler nos affects, alors même que la violence du monde dans lequel nous vivons nous éloigne de nous-mêmes, en érodant nos capacités sensibles et émotionnelles.

Si l'art populaire est populaire, ce n'est pas seulement grâce au marketing, mais aussi en partie parce qu'il continue de chercher à susciter des expériences esthétiques agréables (il y parvient d'ailleurs souvent). Il reste cependant, dans l'ensemble, très impopulaire auprès des philosophes de l'art dont la plupart affirment souvent qu'il est intrinsèquement dénué de toute valeur. Les chapitres II, III et IV consistent donc en une défense esthétique de l'art populaire, dans les termes d'un méliorisme critique soucieux de reconnaître les défauts et les limites actuelles de cet art, mais aussi ses succès et son potentiel. On connaît les arguments les plus courants selon lesquels l'art populaire serait superficiel et dénué de créativité, d'autonomie ou d'élaboration formelle. Or, il est difficile d'en prendre la défense sans chercher à démontrer le caractère profondément artistique de certains de ses genres spécifiques, ou sans prendre l'exemple d'œuvres particulières. Après avoir examiné, dans d'autres textes et – à commencer par *L'Art à l'état vif*, l'intérêt esthétique du rap<sup>10</sup>, je m'intéresserai ici à

---

10. Depuis la parution de ces textes, bien des choses ont changé, dans l'univers du rap (et pas toujours dans le sens d'une amélioration, à mon

un autre genre musical très particulier : la musique country. Deux penseurs que j'admire particulièrement, Richard Rorty et Pierre Bourdieu, ont critiqué le fait que mon choix se porte sur le rap pour défendre l'art populaire parce qu'ils pensaient que la posture revendiquée par le rap, qui l'amène à se définir en termes de «résistance» et à se différencier fortement de la culture officielle, le rapproche trop aisément de la tradition avant-gardiste qui existe dans l'histoire de l'art. Plutôt que de répondre à cela en évoquant une autre tradition de résistance culturelle populaire (telle qu'elle apparaît chez Bakhtine ou Gramsci), je préfère relever le défi en prenant le parti esthétique d'une forme de musique populaire que les intellectuels semblent mépriser encore plus que le rap. En montrant comment la musique country met en place des stratégies liées à des affects et à des schémas archétypaux qui lui donnent un air d'authenticité malgré la sophistication de sa production et de son exploitation commerciale, le chapitre III examine aussi comment cette logique de l'affect et de l'authenticité apparaît dans le sous-genre cinématographique auquel cette musique a donné naissance : la comédie musicale country. Malgré leurs évidentes différences, le rap et la country tirent tous deux leur pouvoir de séduction de leur capacité à exprimer des sentiments forts, profondément incarnés, et ce sans fausse pudeur. Les types d'esthétique liés à ces deux genres musicaux ne sont pas seulement à l'origine de cultures de la danse (certes bien différentes l'une de l'autre) ; elles trouvent aussi leur expression

---

avis) mais les principes esthétiques de base du hip-hop perdurent et restent très puissants. Une part du pouvoir esthétique de provocation du rap vient de sa capacité à incarner un défi lancé à la modernité : une remise en cause du désintéressement esthétique, des critères d'unité et d'originalité, et de la séparation habituellement tenue pour acquise entre l'art, la politique et la vie quotidienne.

dans des styles de vie inventifs, qui impliquent de nombreuses modes, des façons de se tenir, de se comporter, des postures, des mouvements et des discours caractéristiques. On voit par là que le besoin de s'autofaçonner par le biais de l'expérience esthétique reste irrépressible, même s'il semble avoir quitté le cadre traditionnel des beaux-arts institutionnalisés et paraît menacé par les tourbillons desséchants de la vie postmoderne.

Laisant derrière lui le rap et la country, le chapitre IV s'ouvre sur l'évocation d'une nuit retentissant des échos de la musique techno à Berlin-Est, avant d'explorer l'inflexion que cette ville donne au thème de la vie urbaine, conçue comme l'un des autres lieux possibles de l'expérience esthétique populaire. La ville, en intégrant la richesse et la variété dans l'unité d'une seule *polis*, a toujours encouragé l'expérience esthétique en favorisant la création de grandes œuvres d'art, et en se faisant elle-même chef-d'œuvre esthétique à la portée de tous ses habitants. L'attrait esthétique est l'un des facteurs qui interviennent le plus dans la popularité grandissante que connaissent les villes, et ce en dépit des problèmes de surpopulation, du coût de la vie urbaine et de la fatigue qu'elle génère, et malgré l'explosion des télécommunications et des nouveaux médias, dont on aurait pu penser qu'ils finiraient par avoir raison d'une telle concentration géographique. Et pourtant, c'est précisément cette saturation et cette intensité frénétique de la vie urbaine qui menace paradoxalement notre capacité d'expérience esthétique, en affaiblissant nos facultés émotionnelles et sensitives.

En explorant cette dialectique, par laquelle la profusion esthétique finit par produire une forme d'anesthésie perceptive, ce chapitre défend l'usage de l'*absence* comme principe esthétique. À partir de ma propre expérience de la vie urbaine, mais aussi grâce à un examen critique des théories de penseurs de la ville comme Lewis Mumford, Walter Benjamin et Georg

Simmel (qui, de façon très frappante, définissait la vie urbaine par l'insensibilité qu'elle produit), je voudrais montrer que le vide a une valeur propre, en tant que socle nécessaire à la plénitude esthétique, et comme moyen pour atteindre cette plénitude – ce que l'on remarque sans peine dans les efforts d'autofaçonnage que déploie le « flâneur » moderne.

Le chapitre II s'ouvre sur une tout autre absence : j'entends l'absence de travail ou de toute activité laborieuse, qui ouvre la voie au divertissement. Ce concept, si important dans les débats qui concernent aujourd'hui l'art populaire et sa place dans la société, nous permet en outre d'interroger la valeur du plaisir au sein de l'esthétique. Le rôle du divertissement dans l'appréciation esthétique peut ainsi être réévalué grâce à un examen des jeux de langage dans lesquels ce terme apparaît, suivi d'une analyse généalogique du concept qui, se confrontant aux idées de Platon, Montaigne ou Hegel, entre autres, aboutit à une défense nuancée du plaisir.

Les chapitres rassemblés dans la deuxième partie de cet ouvrage poursuivent un trajet qui, après nous avoir fait passer par la musique et l'art populaires, nous conduit à ce que beaucoup considèrent comme l'art par excellence : l'art de vivre. Examiner la question du plaisir, en conjonction avec celle de l'art de vivre, nous oblige à prendre comme point de départ le lieu premier des plaisirs et de la vie, et l'un des moyens les plus immédiats que nous ayons à notre disposition pour espérer faire de notre vie une œuvre d'art : le corps. Bien qu'il soit aussi façonné par des pratiques linguistiques et herméneutiques, le corps a souvent été vu comme le lieu d'une expérience plus immédiate. À l'heure où la philosophie est si généralement comprise comme une étude de la réalité à travers le langage, l'expérience corporelle non linguistique tend à être ignorée, lorsqu'elle n'est pas moquée ou tout simplement niée. Ainsi, même les philosophes contemporains qui acceptent de voir

dans leur profession une forme d'art de vivre en limitent la portée aux arts du texte : la lecture, l'écriture et l'argumentation propositionnelle. Lorsque, avec *Vivre la philosophie*, j'ai cherché à promouvoir une esthétique de la vie philosophique plus fermement incarnée, j'ai été confronté à des critiques mais aussi à des moqueries<sup>11</sup>.

Les chapitres V et VI sont donc consacrés à clarifier ma théorie somaesthétique, et à remettre en question le puissant préjugé selon lequel l'écriture et la lecture épuisent le champ de la pratique philosophique. L'abandon dont souffre la somatique traditionnelle, au sein de la philosophie moderne, est rendu plus visible encore par l'existence d'un fantasme lié à l'imaginaire du cyberspace, selon lequel notre corps pourrait être si entièrement et minutieusement pris en charge par les médias que les éléments non textuels et non digitaux de notre expérience – la chair, le sang, les nerfs et les hormones – pourraient bientôt devenir inutiles. Si les nouveaux médias accomplissent le vieux rêve de la philosophie en nous libérant du corps, pourquoi les gens semblent-ils de nos jours de plus en plus préoccupés par leur forme et leur apparence somatique ? Et pourquoi faudrait-il que la philosophie s'intéresse à la culture du corps ?

---

11. Un critique de la *Boston Book Review* (n° 24-25, juin 1997) me reproche d'avoir demandé à la philosophie d'être plus incarnée, et donc d'être allé plus loin que Stanley Cavell qui admet qu'il nous faut savoir «ce que le confort et l'inconfort signifient dans la position assise», lorsque nous souhaitons comprendre ce que signifie «lire assis sur une chaise». Cette conception de la philosophie incarnée, réduite à la question du confort de lecture qu'offre la position assise, montre bien à quel point le sens somatique de la philosophie actuelle est faible, terne et obsédé par la lecture. Un critique du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28 novembre 1996, p. 10) fait étalage de la même vision appauvrie (et «lecturo-centrée») de la philosophie somatique quand il parodie ma conception de la somaesthétique en la redécrivant comme une façon de «se flageller en lisant Kant, faire de la randonnée en montagne en lisant Nietzsche et des exercices respiratoires en lisant Heidegger».

Le chapitre V montre comment des disciplines somato-esthétiques contribuent à rendre accessible l'un des objectifs les plus importants de la philosophie, qui met d'ailleurs en évidence le rôle indispensable du corps comme archimédium et outil fondamental pour l'existence humaine. Le chapitre VI propose une explication de cette préoccupation somatique grandissante et offre une étude plus détaillée de trois disciplines psychosomatiques majeures (la technique Alexander, la bioénergétique reichienne et la méthode Feldenkrais) pour voir comment elles pourraient être incorporées à la philosophie, conçue comme une forme solidement incarnée et réflexive d'art de vivre.

La vie semble d'ailleurs donner naissance à un véritable projet artistique en nous appelant à nous exprimer de façon créative, et à nous façonner nous-mêmes par des moyens esthétiques – poussés par le désir que nous avons de nous transformer en des êtres plus accomplis, plus intéressants et admirables, tout en restant fidèles à nous-mêmes. L'identité que nous créons et recevons conjointement en héritage n'est pas seulement incarnée, mais aussi inévitablement culturelle. L'engouement pour le multiculturalisme procède d'un souhait de voir respecter l'héritage ethnique de chacun, en sorte que l'expression de soi qui, à l'inverse, puisera dans des ressources culturelles particulières, soit appréciée à sa juste valeur. Or, cette affirmation d'une différence radicale risque d'entraîner une forme de division culturelle, plutôt qu'une compréhension multiculturelle partagée. Le chapitre VII explore ainsi les replis dialectiques et les ambiguïtés du multiculturalisme, et examine les possibilités d'une voie esthétique vers l'autocréation multiculturelle grâce à la découverte et à l'acceptation de l'altérité culturelle.

Plus que l'affirmation d'une identité de groupe, l'art de l'autofaçonnage créatif invite à la réalisation et à l'expression du style personnel de chaque individu. Dans ces conditions, qu'est-

ce qui constitue le style individuel, et à quel point doit-on être original pour atteindre une authentique expression esthétique de soi? On pense souvent que seuls les authentiques génies arrivent à avoir un style original. Mais le génie peut-il être envisagé en des termes moins restrictifs? Ces questions sont au centre du chapitre final. Si l'institution moderne de l'art, conçu comme autonome et sacralisé, a, d'une certaine façon, atteint son terme, les énergies esthétiques actuelles semblent se concentrer avec vigueur sur la question de l'art de vivre. À l'heure où l'on voit cohabiter des styles de vie multiples mais «marketés», qui semblent tristement encourager le conformisme autant que la créativité, le concept de style individuel exige d'être considéré avec plus d'attention.

On pourrait, pour conclure, s'interroger sur le style de ce livre même. Les textes qu'il rassemble manifestent-ils tous un style individuel, ou du moins raisonnablement cohérent? L'écriture de ces essais s'étend sur une période d'au moins une dizaine d'années. Certains ont été rédigés spécialement pour la présente édition, mais la plupart s'appuient sur des articles publiés précédemment – même si tous, on l'a dit, ont fait l'objet d'une révision significative. Étant donné le style de cette compilation, je pourrais être pris pour un «remixeur» philosophique sans vergogne qui a baigné trop longtemps dans l'esthétique du rap, du scratch et de la techno. Ma meilleure défense consisterait alors à mettre en avant la qualité globale du «mix» que le livre lui-même fait exister. C'est évidemment au lecteur d'en juger.

.....

I  
Expérience esthétique  
et  
art populaire



# I

## La fin de l'expérience esthétique

*La fin couronne l'œuvre.*

William SHAKESPEARE.

L'expérience, plaisantait Oscar Wilde, est le nom que nous donnons aux erreurs que nous avons commises. Le nom d'«expérience esthétique» désignerait-il alors la plus grosse erreur de l'esthétique moderne? Bien que longtemps considérée comme le plus essentiel des concepts esthétiques, car il incluait mais aussi transcendait le domaine de l'art, la notion d'*expérience esthétique* a fait l'objet de critiques toujours plus nombreuses, au cours des dernières décennies. Sa valeur, mais aussi son existence même ont été remises en question. Comment ce concept, autrefois central, a-t-il perdu son charme? Offre-t-il encore quelque chose d'intéressant? Le titre ambigu de ce chapitre, «La fin de l'expérience esthétique», répond à ces deux objectifs : procéder à un compte rendu détaillé des raisons de son déclin, et proposer quelques arguments pour en reconcevoir et en sauver l'objet<sup>1</sup>.

Après m'être arrêté sur la critique continentale de cette notion, je me concentrerai sur sa lente agonie au sein de la

---

1. Voir Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, en particulier le chap. II.

philosophie anglo-saxonne du <sup>xx</sup>e siècle. Non seulement parce que son déclin y est plus rapide, mais aussi parce que c'est dans cette tradition – celle de John Dewey, de Monroe Beardsley, de Nelson Goodman et d'Arthur Danto – que j'inscris mon propre travail en esthétique<sup>2</sup>. Alors que Dewey célébrait l'expérience esthétique, allant jusqu'à en faire le pilier central de sa philosophie de l'art, Danto évite pratiquement ce concept, prévenant (après Duchamp) que «dans la perspective de l'art, l'esthétique est un danger<sup>3</sup>». Le déclin de l'expérience esthétique de Dewey à Danto reflète, comme j'essaierai de le montrer, une profonde confusion à propos des différentes formes qu'a pu prendre ce concept, ou de ses fonctions théoriques. Mais il reflète aussi le souci grandissant d'une poussée antiesthétique : celle de l'avant-garde du <sup>xx</sup>e siècle, elle-même symptomatique de transformations plus vastes qui affectent nos capacités sensorielles de base, alors que nous passons progressivement d'une culture de l'expérience à une culture de l'information.

---

2. Les théories de Joseph Margolis et Richard Rorty, deux autres penseurs de la tradition pragmatiste ayant influencé mon travail, ne jouent cependant pas un rôle central dans ce chapitre.

3. Voir Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., p. 33. *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, «Poétique», 1989. Voir, en français, Monroe Beardsley, «Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives» (post-scriptum de la seconde édition de *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Indianapolis, Hackett, 1981), dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine*, Vrin, «Textes clés», 2005, p. 33-99. Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell University Press, 1982. John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. dirigée par J.-P. Cometti, Gallimard, «Folio Essais», 2010. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, tr. fr. J. Morizot, Hachette, «Pluriel», 2006. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Gallimard, «Folio Essais», 2006. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

Pour mieux mesurer le déclin du concept d'expérience esthétique, il nous faut rappeler son importance première. Certains le voient jouer un rôle majeur, *avant la lettre*<sup>4</sup>, et sous divers déguisements, dans l'esthétique prémoderne (c'est-à-dire dans les développements de Platon, Aristote et Thomas d'Aquin sur l'expérience de la beauté, et dans les concepts de *lentezza* et de *delirio*, chez Alberti et Gravina<sup>5</sup>). Mais il ne fait aucun doute que sa domination s'est établie avec la modernité, quand le terme «esthétique» lui-même s'est officiellement imposé. Après avoir détruit la croyance selon laquelle des propriétés comme la beauté sont des traits objectifs du monde extérieur – idée chère à l'Antiquité, au Moyen Âge et à la Renaissance –, l'esthétique moderne s'est tournée vers l'expérience subjective pour expliquer et justifier ces fameuses propriétés. Même lorsqu'elle recherchait un consensus intersubjectif ou un critère capable d'assumer les exigences du réalisme objectiviste, la philosophie délimitait habituellement le champ esthétique grâce à la question de l'expérience subjective, allant jusqu'à identifier ces deux notions.

«La beauté, disait Hume en discutant des critères objectifs du goût, n'est pas une qualité des choses elles-mêmes ; elle existe seulement dans l'esprit qui les contemple», bien que certains esprits soient, bien sûr, mieux dotés que d'autres en matière de jugement et d'autorité. Kant identifiait explicitement l'expérience de «plaisir ou de déplaisir» du sujet comme le «fondement de détermination» du jugement esthétique<sup>6</sup>. La notion d'expérience

---

4. En français dans le texte (NdT).

5. Voir, par exemple, Władysław Tatarkiewicz, *History of Six Ideas*, La Hague, Nijhoff, 1980.

6. Voir David Hume, «De la norme du goût», *Essais esthétiques*, tr. fr. R. Bouveresse, GF-Flammarion, 2000, p. 127 [traduction modifiée]. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. sous la direction de F. Alquié, Gallimard, «Folio», 1989, p. 54.

esthétique fournissait de plus un concept-parapluie, pouvant abriter diverses qualités, distinctes de la beauté, mais encore étroitement liées à la question du goût et de l'art : des concepts comme le sublime et le pittoresque, par exemple.

Au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, l'expérience esthétique prit une importance plus grande encore grâce à la célébration de l'expérience en général d'une *Lebensphilosophie* d'autant plus influente qu'elle cherchait alors à combattre le déterminisme mécaniste (qu'elle croyait voir à l'œuvre dans la science mais aussi dans les ravages de l'industrialisation). L'expérience y remplaçait la notion atomiste de *sensation* comme concept philosophique fondamental ; le lien à la vie telle qu'elle est vécue et sentie apparaît clairement dans le terme allemand d'*Erlebnis*, comme dans les théories vitalistes de l'expérience développées par James, Bergson et Dewey. Alors que l'art subsumait les fonctions de la religion en dotant le monde matériel d'une spiritualité qui ne devait plus rien au surnaturel, l'expérience s'affirmait comme l'expression naturaliste mais non mécaniste de l'esprit. L'union de l'art et de l'expérience a alors engendré une notion d'*expérience esthétique* à laquelle le grand mouvement esthétisant de la fin du siècle acheva de conférer une importance culturelle de premier plan et une intensité quasi religieuse.

L'expérience esthétique devint alors le refuge de la liberté, de la beauté et de la recherche idéaliste du sens dans un univers par ailleurs froidement matérialiste et déterministe ; elle n'était pas seulement le lieu des plaisirs les plus exquis mais aussi un sas de conversion spirituelle et une voie d'accès à la transcendance. Elle devint donc naturellement un concept clé pour expliquer la nature spécifique et de plus en plus autonome d'un art qui n'avait cessé de s'éloigner de la vie matérielle et de la *praxis*. La doctrine de l'art pour l'art ne pouvait signifier qu'une chose : l'art n'existait que pour produire des expériences esthétiques. Et, pour finir d'imposer cette idée, les tenants de

l'expérience esthétique entreprirent d'affirmer que n'importe quelle chose pouvait être considérée comme de l'art, à partir du moment où elle déclenchait ce type donné d'expérience.

Bien sûr, cette esquisse de la généalogie de la notion d'*expérience esthétique* ne rend pas justice aux développements complexes auxquels ce concept a donné lieu, ni à la variété des théories qu'il englobe. Mais elle présente l'avantage de mettre en évidence quatre des caractéristiques centrales de l'histoire moderne du concept d'expérience esthétique. Premièrement, l'expérience esthétique est appréciable et agréable – c'est la dimension évaluative du concept. Deuxièmement, éprouvée avec acuité, et savourée de façon subjective, elle engage nos émotions et attire notre attention sur sa présence immédiate, faisant ainsi *événement* sur le fond ordinaire de nos expériences routinières : c'est là sa dimension phénoménale. Troisièmement, c'est une expérience signifiante, et non une simple sensation – on retrouve là sa dimension sémantique. Enfin, cette expérience, dont la spécificité est étroitement liée à celle des beaux-arts, constitue le but essentiel de l'art. C'est là sa dimension définitionnelle et démarcative.

Ces quelques traits du concept d'expérience esthétique ne semblent pas, de prime abord, globalement incohérents. Pourtant, nous le verrons, ils sont à l'origine de tensions théoriques qui ont poussé la philosophie analytique récente à marginaliser ce concept et ont même incité certains analyticiens (notamment George Dickie) à nier son existence<sup>7</sup>. Avant d'en venir au domaine anglo-saxon, arrêtons-nous sur les grandes

---

7. Voir George Dickie, «Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique», in *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par Danielle Lorries, Klincksieck, «Méridiens», 1988, p. 135-142. Eddy Zemach ne dit pas autre chose dans son livre *Aesthetics* (écrit en hébreu), Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1976, p. 42-53.

lignes de la récente critique qu'a pu en proposer la philosophie dite continentale – ceci, afin de prendre la mesure de la dépréciation dont l'expérience esthétique a fait l'objet, de la part des philosophes analytiques.

•

De la théorie critique à l'herméneutique en passant par la déconstruction et l'analyse généalogique foucauldienne, la critique continentale de l'expérience esthétique s'est focalisée sur deux points : son immédiateté phénoménologique et sa différence radicale avec l'expérience commune. Bien que Theodor Adorno conteste l'appel au plaisir qu'elle recèle, qu'il voit comme une contamination idéologique de l'hédonisme bourgeois, sa voix rejoint le concert quasi unanime des philosophes continentaux, pour qui l'expérience esthétique, précieuse et pleine de sens, constitue aussi un concept central de la philosophie de l'art. À l'inverse des plaisirs subjectifs faciles, « la véritable expérience esthétique », pour Adorno, exige « un renoncement à soi » et une soumission « à la constitution objective de l'œuvre d'art elle-même<sup>8</sup> ». Tout cela peut transformer le sujet, en lui indiquant de nouvelles voies d'émancipation et *une promesse de bonheur*<sup>9</sup> bien plus puissante que le simple plaisir.

Par son aspect passionnel, l'expérience esthétique serait quelque chose que l'on éprouve ou que l'on subit. Bien que le sujet de l'expérience soit dynamique, et non inerte, dès lors qu'il reste captif des propriétés idéologiques qui structurent l'œuvre d'art dans laquelle il s'absorbe, il n'est plus un acteur capable de se contrôler lui-même. Dans ces conditions,

---

8. Theodor Adorno, « Introduction première », dans *Théorie esthétique*, tr. fr. M. Jimenez et E. Kaufholz, Klincksieck, « Esthétique », en particulier p. 477 sq.

9. En français dans le texte (NdT).

une réelle compréhension de l'art et de ses vertus émancipatrices doit aller au-delà de l'expérience immédiate, dépasser l'immanence d'un *Verstehen* pour atteindre la critique externe (la «réflexion seconde»), qui prend en compte la signification idéologique de l'œuvre et les conditions sociohistoriques qui l'ont façonnée. «L'expérience est essentielle, conclut dialectiquement Adorno, mais s'il en est ainsi, c'est parce qu'aucune œuvre, dans sa facticité immédiate, ne représente adéquatement sa signification, ni ne peut être comprise en elle-même.»

Suivant la même opération dialectique, et tout en affirmant que l'expérience esthétique marque une différenciation avec la «réalité païenne», Adorno reconnaît que cette autonomie apparente n'est que le produit de certaines forces sociales qui conditionnent la nature de l'expérience esthétique en dernière instance car elles pèsent sur la structure des œuvres, et sur le type de réponses que nous leur apportons. Puisque les changements qui surviennent dans l'univers non esthétique affectent notre sensibilité et nos capacités d'expérience, l'expérience esthétique elle-même ne peut être une espèce naturelle immuable.

Ce thème occupe une place centrale chez Walter Benjamin, et notamment dans sa critique du sens immédiat de l'*Erlebnis*, tel qu'il est privilégié par la phénoménologie. À cause de la fragmentation et des chocs de la vie moderne, de la répétition mécanique du travail à la chaîne, de la juxtaposition aléatoire des informations et de la recherche du sensationnel par les médias, notre expérience immédiate de la réalité ne se comprend plus comme une totalité signifiante et cohérente, mais plutôt comme un fatras de sensations fragmentaires et désintégréées – quelque chose que l'on traverse (*erlebt*), plus qu'on ne le vit pleinement. Benjamin défend au contraire une notion de l'expérience (comme *Erfahrung*) qui nécessite la sédimentation progressive d'une sagesse cohérente que l'on

peut transmettre, tout en doutant que l'on puisse la trouver dans la société moderne<sup>10</sup>.

La modernisation et la technologie, comme Benjamin le prétendait, ont érodé l'expérience esthétique et son rapport privilégié à l'autonomie transcendante et spécifique du domaine de l'art. Une telle expérience était auparavant liée à ce que Walter Benjamin appelait l'*aura*, une qualité quasiment religieuse résultant de l'unicité de l'œuvre d'art et de sa distance avec le monde ordinaire. Mais avec l'avènement de modes de reproduction mécaniques comme la photographie, l'*aura* propre à l'œuvre d'art a été perdue, et l'expérience esthétique a peu à peu gagné le monde quotidien de la culture populaire et même de la politique. Elle ne peut plus guère être convoquée pour définir et délimiter le domaine du grand art. À la différence d'Adorno, Benjamin voyait dans la perte de l'*aura* des potentialités émancipatrices (bien qu'il condamnât aussi ses résultats funestes, visibles dans l'esthétique nazie). Quoiqu'il en soit, la critique benjaminienne ne remet jamais en cause l'idée d'une importance continue de l'expérience esthétique, mais ne rejette que la conception romantique qui en fait un mode d'accès immédiat au sens, séparé du reste de l'existence.

---

10. Bien qu'il préfère l'*Erfahrung* à l'*Erlebnis*, Benjamin ne manque pas d'être critique vis-à-vis de la notion néokantienne et positiviste d'*Erfahrung*, qu'il juge trop étroitement rationaliste. Mon commentaire de Benjamin s'appuie sur «Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» et «Sur quelques thèmes baudelairiens», dans *Œuvres III*, tr. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, «Folio», 2000, p. 114-151, p. 269-316 et p. 329-390. On trouvera une discussion plus approfondie de la conception benjaminienne de l'expérience chez Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982; et Martin Jay, «Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel», *New Formations*, n° 20, 1993, p. 145-155.

Ce sont encore ces deux propriétés que prend pour cibles Hans-Georg Gadamer, qui s'inspire nettement, en cela, de la critique heideggerienne de l'expérience esthétique<sup>11</sup> : l'immédiateté et la faculté de séparation, qui apparaissent en fait conceptuellement liées. En distinguant radicalement l'œuvre d'art du monde sociohistorique dans lequel elle est créée et accueillie, et en la traitant comme un objet de pur plaisir esthétique, l'attention esthétique réduit la signification de l'œuvre à ce qui est immédiatement perçu. Mais, comme l'avance Gadamer, cette attitude est loin de faire justice au sens profond de l'œuvre et à l'impact durable qu'elle peut avoir sur nos vies et notre monde :

Le panthéon de l'art n'est pas une présence intemporelle, qui se révèle à la conscience esthétique pure, il est au contraire le fait d'un esprit qui se rassemble et se réunit historiquement. [...] Si c'est dans le monde que nous rencontrons l'œuvre d'art, [...] il faut [...], sur la beauté et sur l'art, parvenir à une perspective qui n'exige pas l'immédiateté mais corresponde au contraire à la réalité historique de l'être humain. L'invocation de l'immédiat,

---

11. Remettant en question l'idée que l'art se prête à une appréciation légère, détachée et immédiate, Heidegger insiste sur le fait que « l'œuvre, c'est-à-dire l'art, est nécessaire à l'avènement de la vérité. Le fondement le plus en retrait de la nécessité de l'œuvre d'art, son origine la plus propre, c'est l'essence de la vérité elle-même. La vérité doit absolument advenir, elle doit être histoire ». Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art* (version de 1931-1932), tr. fr. N. Rialland, édition bilingue numérique disponible à l'adresse <http://www.scribd.com/doc/6074398/Heidegger-De-lOrigine-de-lOeuvre-dArt>, p. 51. L'œuvre ne peut donc en aucun cas être séparée du monde qu'elle fait advenir à la vérité pour être soumise à l'expérience étroite d'un simple plaisir. C'est dans cet esprit qu'Heidegger nous met en garde quand il affirme que l'expérience est peut-être l'élément où l'art meurt (« *Vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt.* » Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1990, p. 83.)

de la génialité dans l'instant, de l'importance de l'*Erlebnis*, ne peut pas tenir devant l'exigence de continuité et d'unité qui est celle de la compréhension de soi<sup>12</sup>.

Faire de l'œuvre d'art l'objet d'une simple expérience immédiate, c'est la priver de ce qui en fait une totalité qui dure, formée de différentes couches de sens accumulées par le temps et communiquées par la tradition, et c'est donc désintégrer «la décomposition de l'unité de l'objet esthétique en la multiplicité des vécus<sup>13</sup>», en ignorant par là même la relation de l'art au monde et ses prétentions à la vérité.

Cependant, une telle critique de l'attention esthétique, vue comme immédiate et séparée du flux des autres perceptions, ne constitue pas une remise en cause de l'importance cruciale du concept d'expérience dans le champ de l'esthétique. En effet, Gadamer prétend qu'il s'agit de «rendre justice à l'expérience de l'art<sup>14</sup>» en insistant sur le fait que cette expérience «inclut la compréhension<sup>15</sup>» qui doit dépasser l'immédiateté de la pure présence<sup>16</sup>. Plutôt que d'identifier l'art à ses objets, comme on a coutume de le faire en philosophie analytique, Gadamer insiste sur le fait que «ce qui fait l'être véritable de l'œuvre

---

12. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, tr. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, «L'Ordre philosophique», 1996, p. 114-115.

13. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, op. cit.*, p. 113.

14. *Ibid.*, p. 118.

15. *Idem.*

16. Soulignant la dimension cognitive de l'expérience esthétique, Gadamer écrit : «Ce que l'on reçoit essentiellement d'une œuvre d'art et ce à quoi on prête attention, c'est, au contraire, la manière dont elle est vraie, c'est-à-dire la mesure dans laquelle on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même que quelque chose» (Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, op. cit.*, p. 132). La joie de l'expérience esthétique est «la joie de la connaissance» (*idem*, p. 130).

d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait ; [cette expérience] n'est pas la subjectivité de celui qui la fait, mais l'œuvre d'art elle-même<sup>17</sup>», qui, de la même façon qu'un jeu joue avec ses joueurs, soumet ceux qui veulent l'appréhender à la rigueur de sa structure.

Bien qu'il rejette la croyance de Gadamer en l'unité et la stabilité de l'expérience, le déconstructionnisme de Derrida et de Barthes adopte une position à peu près similaire : sa critique aiguë des frontières disciplinaires trop rigides et du « mythe de la présence » remet bien sûr en cause la prétendue séparation radicale et l'immédiateté de l'expérience esthétique, mais sans toucher à son importance et à sa capacité à procurer une certaine *jouissance*<sup>18</sup>. Dans une perspective totalement différente, celle de la critique généalogique d'inspiration sociologique, Pierre Bourdieu s'en prend précisément aux mêmes cibles. « [L'idée d'une] expérience de l'œuvre d'art comme immédiatement dotée de sens et de valeur<sup>19</sup> », purs et autonomes, est une illusion essentialiste. L'expérience esthétique est « elle-même une institution qui est le produit d'une invention historique », le résultat de l'interaction renforcée du champ institutionnel de l'art et de l'acquisition d'habitudes de contemplation esthétique<sup>20</sup>. Ces deux processus prennent un temps considérable pour s'inscrire non seulement dans le champ social en général mais aussi au cœur de chaque apprentissage esthétique individuel. De plus, cette inscription dépend, dans les deux cas, d'un champ social plus vaste qui détermine des conditions institutionnelles de possibilité, de pouvoir et d'attraction.

---

17. *Ibid.*, p. 120.

18. En français dans le texte (NdT).

19. Pierre Bourdieu, « La genèse historique de l'esthétique pure », *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, « Points Essais », 1998, p. 472.

20. *Idem.*

Que retenir des deux coups majeurs portés par la critique continentale ? L'expérience esthétique ne peut être conçue comme un concept immuable, étroitement identifié avec la réception purement autonome des produits des beaux-arts. En effet, non seulement une telle réception est désormais appauvrie, mais l'expérience esthétique s'étend au-delà de l'art (dans l'interaction avec la nature, par exemple). De plus, elle est conditionnée par des changements, survenant en dehors du monde artistique, qui n'affectent pas seulement ce monde mais aussi nos capacités expérientielles en général. La seconde critique, qui montre que l'expérience esthétique nécessite plus qu'une certaine immédiateté phénoménologique pour atteindre sa pleine signification, est tout aussi convaincante. Les réactions immédiates à une œuvre sont souvent assez pauvres et erronées, et on a généralement besoin de l'interprétation pour améliorer notre expérience. De plus, des hypothèses formulées précédemment et certaines habitudes de perception, incluant des actes interprétatifs antérieurs, sont nécessaires pour donner naissance à des réponses appropriées qui seront vécues comme immédiates. L'insistance sur la dimension interprétative est également au centre de la critique de l'expérience esthétique que l'on trouve chez Goodman et Danto. Par conséquent, lorsque Gadamer fait valoir que «l'esthétique doit être absorbée dans l'herméneutique», il exprime l'une des préoccupations dominantes de la critique analytique.

Toutefois, l'idée qu'il doive y avoir plus, dans l'expérience esthétique, que l'immédiateté phénoménologique et les sensations vives qui lui seraient liées, n'implique pas que ce type de sentiment immédiat ne joue aucun rôle au sein de cette expérience. De même, les propos convaincants que tient Bourdieu, quand il déclare que l'expérience esthétique exige une médiation culturelle, n'indiquent pas que son contenu ne puisse être senti comme immédiat. Bien qu'il ait fallu

du temps pour que l'anglais devienne une langue, et que je puisse de mon côté l'apprendre, j'ai toujours une expérience immédiate de sa signification, la saisissant aussi vivement que le parfum d'une rose (qui lui-même requiert probablement la médiation d'un jardinier, et de complexes processus cognitifs de sensation et d'individuation)<sup>21</sup>.

Le déclin du concept d'expérience esthétique dans la tradition analytique découle en partie de telles inférences problématiques. Mais il prend aussi sa source dans un certain nombre de confusions, elles-mêmes dues à la place changeante de ce concept dans la philosophie anglo-saxonne, de Dewey jusqu'à Danto, ainsi qu'au manque d'attention porté à ces variations elles-mêmes. Considérée comme un concept univoque, l'expérience esthétique semble être trop confuse pour être rachetée sur la base d'une quelconque utilité philosophique ; la première chose à faire est donc d'essayer d'articuler ses conceptions contrastées.

Ces diverses conceptions recourent les dimensions de l'expérience esthétique que nous avons déjà relevées. Premièrement, le concept d'expérience esthétique est-il intrinsèquement valorisant ou purement neutre et descriptif ? Ensuite, est-il solidement phénoménologique, ou simplement sémantique ? Autrement dit, les affects et l'intentionnalité subjective sont-ils des dimensions essentielles de cette expérience, ou est-ce plutôt un certain type de signification ou un style de symbolisation qui font qu'une expérience devient esthétique ? Troisièmement, la fonction théorique première de ce concept est-elle transformationnelle, en ce qu'il tenterait de réviser ou d'élargir le champ esthétique, ou est-elle au contraire démarca-

---

21. Pour plus de détails sur cette question, voir *Sous l'interprétation et Vivre la philosophie*, op. cit.

tionnelle, dans la mesure où il chercherait à définir, délimiter, et par-là même justifier le *statu quo* esthétique ?

À mon sens, les théories anglo-saxonnes de l'expérience esthétique depuis Dewey ont suivi un mouvement régulier du premier vers le deuxième de ces pôles, ce qui a conduit le concept à perdre sa puissance et son attrait. En d'autres termes, la notion d'expérience esthétique chez Dewey, essentiellement évaluative, phénoménologique et transformationnelle, s'est vue progressivement remplacer par une conception purement descriptive et sémantique dont le but principal était d'expliquer et donc de maintenir la démarcation établie entre l'art et les autres domaines de l'expérience humaine. De tels changements génèrent des tensions qui rendent le concept suspect. De plus, lorsque l'expérience esthétique se montre incapable d'assumer sa fonction démarcative, comme le conclut Danto, le concept entier se voit abandonné au profit d'un autre, promettant de remplir ce rôle : l'*interprétation*. On oublie – à tort – que l'expérience esthétique peut cependant être utile pour remplir d'autres fonctions. Afin d'établir un peu mieux cet argument et le récit sur lequel il repose, il nous faut examiner les conceptions de Dewey, Beardsley, Goodman et Danto.

L'usage premier que fait Dewey de l'expérience esthétique ne revient pas à distinguer l'art du reste de l'existence, mais plutôt à « retrouver la continuité entre l'expérience esthétique et les processus ordinaires de la vie », afin que l'art et la vie soient tous deux améliorés par cette plus grande et mutuelle intégration<sup>22</sup>. Son but était de briser l'emprise étouffante de ce qu'il appelait « la conception muséale de l'art », laquelle établit une cloison

---

22. Pour Dewey, en effet, l'expérience esthétique est centrale non seulement au regard de l'art, mais de la philosophie de l'expérience en général : « Concernant l'expérience esthétique, le philosophe donc doit s'efforcer de comprendre de quoi il y a expérience. » *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 444.

rigide entre la vie et l'esthétique, rejetant cette dernière dans un domaine à part, bien éloigné des intérêts vitaux du tout-venant. Cette «conception ésotérique des beaux-arts» tire son pouvoir de la sacralisation des objets d'arts, enfermés dans des musées ou des collections privées. Dewey privilégiait donc l'expérience esthétique dynamique face aux objets physiques que les dogmes conventionnels identifient comme «de l'art» pour mieux les fétichiser. À ses yeux, ce qui fait l'essence et la valeur de l'art ne se trouve pas en soi dans de tels artefacts, mais dans l'activité expérientielle dynamique et évolutive à travers laquelle ils sont constitués et perçus. Il établit donc une distinction entre les «productions artistiques» dans leur existence physique, qui, une fois créées, peuvent exister «en marge de l'expérience humaine», et «la véritable œuvre d'art [c'est-à-dire] les actions et les effets de ce produit sur l'expérience<sup>23</sup>». Cette primauté de l'expérience esthétique ne libère pas seulement l'art du fétichisme de l'objet, mais aussi de son isolement dans le domaine traditionnel des beaux-arts. Il est en effet clair que l'expérience esthétique dépasse les limites des beaux-arts, comme dans le cas de l'appréciation de la nature, par exemple<sup>24</sup>.

Dewey insistait sur le fait que l'expérience esthétique pouvait aussi advenir dans les domaines de la science et de la philosophie, dans le sport, la grande cuisine, et contribuait ainsi beaucoup à l'attrait de ces pratiques. En effet, il était possible de la transposer dans presque tous les domaines d'activité, puisque toute expérience, pour être cohérente et significative, doit porter en elle

---

23. *Ibid.*, p. 29.

24. Quoique cela me paraisse évident, on trouve l'argument selon lequel, au contraire, notre appréciation de la beauté naturelle serait entièrement déterminée par notre concept moderne de «beaux-arts», comme l'est notre expérience esthétique en général. Pour une discussion plus complète des arguments de Dewey, voir «Situation du pragmatisme», dans *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 17-58.

un germe d'unité et d'évolution esthétique. En le repensant dans les termes de l'expérience esthétique, Dewey espérait que l'on pourrait radicalement élargir et démocratiser le domaine de l'art, en l'intégrant plus nettement dans le quotidien, lequel serait considérablement enrichi par la pratique de ces arts de vivre.

Cette ubiquité potentielle ne signifiait pas pour lui l'impossibilité de distinguer l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire. Mais cette distinction est essentiellement qualitative. L'expérience esthétique se détache en effet du train-train routinier de l'existence quotidienne, selon Dewey, comme une totalité mémorable et enrichissante – pas simplement comme expérience, mais comme «une expérience<sup>25</sup>», parce qu'elle nous permet de nous sentir plus vivants et plus épanouis grâce au jeu gratifiant de toutes nos facultés humaines (sensuelles, émotionnelles et cognitives) dans la constitution de cette totalité. L'expérience esthétique ne se distingue donc pas en ce qu'elle possède de façon exclusive tel ou tel trait, ou parce qu'elle s'attache à une dimension particulière, mais parce qu'elle permet une intégration plus vive de tous les éléments de l'expérience ordinaire dans une totalité englobante et évolutive qui dégage «une qualité émotionnelle satisfaisante<sup>26</sup>», et dépasse à ce point le seuil des perceptions traditionnelles qu'on peut l'apprécier en tant que telle<sup>27</sup>. La sensation immédiate, phénoménologique de l'expérience esthétique constitue une part essentielle de cette appréciation, dont l'impression d'unité, d'émotion et de valeur est «directement enrichissante», et non pas différée à un autre moment ou à un autre usage.

---

25. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., chap. III, p. 80 sq.

26. *Ibid.*, p. 85.

27. *Ibid.*, p. 415 : «L'expérience se caractérise par une intégration des différents facteurs psychologiques, plus grande que dans les expériences ordinaires, et non par leur réduction à une réponse unique.»

La portée transformatrice, phénoménologique et évaluative de la conception deweyenne de l'expérience esthétique devrait maintenant apparaître clairement, tout comme l'intérêt d'un tel concept pour reconnaître certaines potentialités artistiques et de possibles satisfactions esthétiques liées à des activités auparavant bannies du champ esthétique. La notion d'*expérience esthétique* nous rappelle en outre que même dans le domaine des beaux-arts, ce que nous devons valoriser, c'est l'expérience qui nous enrichit, et non la pure collecte des œuvres ou le commentaire érudit. Cependant, privilégier l'immédiateté et la sensation phénoménologique ne conduit nullement à négliger la dimension sémantique de l'expérience esthétique. La signification n'est pas exclusive des *qualia* et des affects.

Malheureusement, Dewey ne s'arrête pas à l'idée d'une incitation aux vertus transformatrices : il propose aussi de faire de l'expérience esthétique le centre d'une définition théorique de l'art. Or, sur le plan des critères traditionnels de la philosophie, cette définition, désespérément insuffisante, travestit grossièrement la conception que nous pouvons avoir de l'art aujourd'hui. De nombreuses œuvres d'art, et particulièrement les œuvres de mauvaise qualité, ne permettent pas le déclenchement d'une expérience esthétique dans les termes de Dewey, laquelle se produit aussi en dehors des limites institutionnelles de l'art. De plus, bien que le concept d'art, en tant que concept historiquement déterminé, puisse être refondu, il ne peut être redéfini d'une façon si globale qu'il verrait ses limites se confondre avec celles de l'expérience esthétique. Aussi puissantes et universelles que soient nos expériences esthétiques devant des couchers de soleil, pourquoi devrions-nous soudain les classer dans le domaine de l'art<sup>28</sup> ? En employant

---

28. Même si nous procédions à un tel reclassement, la définition deweyenne de l'art comme expérience esthétique resterait problématique : ainsi, cette

le concept d'expérience esthétique à la fois pour définir ce qu'est l'art et pour essayer de le transformer en quelque chose d'assez différent, Dewey nous plonge dans une grande confusion. Par conséquent, les philosophes analytiques rejettent souvent en bloc sa notion d'expérience esthétique, n'y voyant qu'un imbroglio conceptuel assez catastrophique.

Une exception notable : Monroe Beardsley, qui remodèle et replace ce concept au centre de sa philosophie de l'art, laquelle, comme la plupart des approches analytiques, s'occupe surtout de processus de différenciation. Plutôt que de vouloir, comme Dewey, unir l'art au reste de l'existence, Beardsley vise plutôt à distinguer l'art et les pratiques esthétiques d'autres activités. Cela implique bien sûr de renoncer aux vertus transformatrices du concept d'expérience esthétique. Ce dernier servira plutôt à définir ce qui identifie distinctement les œuvres d'art, et ce qui constitue leur valeur (pour déboucher sur ce que Beardsley appelle une «solide analytique de la qualité artistique»).

La stratégie de Beardsley consiste à avancer que l'art peut être défini comme une classe fonctionnelle spécifique s'il existe une fonction particulière que les œuvres d'art «peuvent remplir et que d'autres ne peuvent pas remplir, du moins pas aussi complètement» (A, 526). Beardsley considérait que la production d'expériences esthétiques pourrait être cette fameuse fonction, et il expliquait ainsi de concert la valeur générale de l'art et les valeurs distinctes de ses produits en s'appuyant sur la valeur première de cette expérience et sur le plaisir intrinsèque qu'elle provoque. Les œuvres les meilleures, pour Beardsley, sont celles capables d'engendrer des «expériences esthétiques d'une plus

---

expérience elle-même ne fait pas l'objet d'une définition claire, son immédiateté constitutive en faisant au contraire une expérience foncièrement indéfinissable : «elle peut être seulement ressentie, autrement dit, immédiatement expérimentée». John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit. p. 319.

grande magnitude» (A, 531). Beardsley retient donc la dimension évaluative, affective, et phénoménologique de l'expérience esthétique deweyenne. C'est, selon lui, «une expérience d'une certaine intensité», «intrinsèquement appréciable», où l'«attention» et «la succession d'états mentaux» sont dirigées vers un champ phénoménal qui les oriente en retour, et provoque un «sentiment» agréable de cohérence et d'«intégrité», ainsi qu'une «sensation d'exercer activement les pouvoirs constructifs de l'esprit<sup>29</sup>». Il consacre ensuite des développements très détaillés à ces caractéristiques définitives<sup>30</sup>.

Après l'avoir soigneusement examinée, les philosophes analytiques spécialisés en esthétique ont rejeté la théorie de Beardsley, principalement pour trois raisons. L'une prend sa source dans un certain scepticisme à l'égard de sa validité phénoménologique. George Dickie, l'une des grandes figures de ce type de critique, avance deux arguments principaux<sup>31</sup>. Tout d'abord, Beardsley commet une erreur catégorielle lorsqu'il décrit l'expérience esthétique comme une expérience unifiée et cohérente : il traite le terme d'«expérience» comme si celui-ci dénotait une chose réelle à laquelle pouvaient s'appliquer de telles descriptions, au lieu de reconnaître qu'il n'est qu'un terme vide ne dénotant rien de réel. Parler d'expérience esthétique

---

29. Monroe Beardsley, *Aesthetics*, op. cit., p. 527 ; *The Aesthetic Point of View*, op. cit., p. 287-289.

30. Si la liste de ces caractéristiques a pu varier d'un ouvrage à l'autre, dans l'ensemble, tous reprennent les critères que je mentionne ici. Outre son *Aesthetics*, deux articles rendent compte dans le détail de son traitement de l'expérience esthétique : «Aesthetic Experience Regained» et «Aesthetic Experience», dans *The Aesthetic Point of View*, op. cit., p. 77-92 et p. 285-297.

31. Voir George Dickie, «Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique», art. cit. et *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

n'est qu'une manière détournée (et ontologiquement inflationniste) de parler de l'objet esthétique en tant qu'il est perçu ou ressenti. Ce que Beardsley appelle «l'unité de l'expérience» n'est qu'une manière trompeuse de décrire l'unité que l'on perçoit dans l'œuvre d'art, celle-ci étant la seule entité pouvant posséder des qualités comme la cohérence et l'intégrité. Les affects subjectifs et particuliers provoqués par l'œuvre ne peuvent détenir de telles propriétés, et l'expérience esthétique globale qui prétend les posséder n'est qu'une construction linguistique, un fantôme métaphysique. Dickie prétend ensuite que ce qu'on identifie faussement comme «expérience esthétique» n'a pas toujours le contenu qu'y attache Beardsley, notamment en termes d'affects, et cette critique peut être étendue aux caractéristiques de plaisir et d'unité que l'on associe à l'expérience esthétique.

Que dire de ces deux arguments ? Au premier, on peut opposer la conviction des psychologues menant des recherches empiriques, lesquels acceptent la «réalité» des expériences (y compris esthétiques) faites par leurs sujets d'étude, et s'accordent pour les décrire grâce à des prédicats (comme ceux d'«unité», d'«intensité», etc.) qui, de fait, sont plus souvent utilisés pour décrire les objets de ce type d'expériences<sup>32</sup>. Bien sûr, on pourrait remettre en question cette réponse et la rejeter comme typique de la psychologie naïve de l'homme de la rue, suivant ainsi une mode qui fit fureur en philosophie de l'esprit, lorsqu'il était de bon ton de rejeter en bloc le rôle de

---

32. Beardsley cite les travaux de Maslow sur la psychologie des expériences paroxystiques (*The Aesthetic Point of View*, p. 85). Voir A.H. Maslow, *Vers une psychologie de l'être*, tr. fr. É. de Rochefort, Fayard, coll. «L'expérience psychique», 1972. La notion d'*expérience*, caractérisée en termes de «cohérence» et d'«intensité», se retrouve également dans la psychologie expérimentale plus récente. Voir, sur ce point, le livre fondateur de Daniel Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, tr. fr. A. Lazartigues et D. Pérard, Puf, coll. «Le Fil rouge», 1999.

la conscience ou toute expérience subjective. Je pense cependant qu'on peut résister à cette mode, et je remarque que l'idée de conscience connaît un regain d'intérêt dans les recherches récentes de la philosophie de l'esprit<sup>33</sup>.

L'argument qui consiste à nier la validité phénoménologique des attributions pratiquées par Beardsley (quant aux affects, à la notion d'unité, de plaisir) va de pair avec la deuxième grande critique que sa théorie a engendrée. Certains objectent en effet que la capacité à produire des expériences esthétiques ne peut servir de critère pour identifier et individuer des œuvres d'art. La stratégie classique consiste alors à démontrer que ce type de définition est à la fois trop large et trop étroit. On a par exemple reproché à Beardsley de proposer des critères à la faveur desquels une bonne expérience sexuelle pouvait entrer frauduleusement dans le domaine de l'art : une conclusion qui aurait peut-être ravi Dewey mais qui va à l'encontre du projet analytique de Beardsley et de sa volonté de justifier des classifications et catégories existantes<sup>34</sup>.

Cependant, on attaque plus souvent la conception de Beardsley en visant son aspect étroit et limitatif. Elle a en effet le tort d'exclure les nombreuses œuvres d'art qui ne sont pas susceptibles de susciter des expériences émotionnelles satisfaisantes ou un vrai sentiment d'unité. Certaines œuvres de qualité ne produisent pas non plus, et n'essayent même pas de produire

---

33. John Searle défend vigoureusement le rôle central de la conscience dans *La Redécouverte de l'esprit*, tr. fr. Cl. Tiercelin, Gallimard, «Nrf», 1995. De façon plus spécifique, je défends la notion d'expérience immédiate contre ceux qui lui reprochent d'être cognitivement vide et d'entraîner une adhésion fondationnaliste au «mythe du donné». Voir Richard Shusterman, *Vivre la philosophie*, *op. cit.*, chap. VI.

34. Voir Joel Kupperman, «Art and Aesthetic Experience», *The British Journal of Aesthetics*, n° 15, 1975, et la réponse de Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, *op. cit.*, p. 296.

de tels effets, mais le problème est clairement plus aigu dans le cas de mauvaises œuvres. Puisque le concept d'expérience esthétique tel qu'il existe chez Beardsley est clairement valorisant et définitoire, il ne peut prendre en compte les mauvaises œuvres en tant qu'objets esthétiques ou qu'objets d'art. C'est pourtant ainsi que nous, philosophes analytiques, les classons. Nos concepts d'art et d'esthétique doivent aussi accueillir ce qui est mauvais. Être une œuvre d'art n'implique pas d'être une bonne œuvre d'art, car si c'était le cas, on ne pourrait émettre des jugements négatifs sur les œuvres d'art.

Ce qui nous conduit à la dernière objection majeure contre la conception de Beardsley : son incapacité à justifier nos jugements de valeur. Puisque l'expérience esthétique y est par définition agréable et positive, elle ne peut en aucun cas rendre compte de jugements nettement négatifs (le sentiment de monstruosité, la répulsion), qui ne peuvent eux-mêmes être expliqués par l'absence pure et simple de toute expérience esthétique. En effet, les appréciations négatives sont centrales dans le champ esthétique, et tout concept prétendant tracer les limites de ce champ doit pouvoir inclure l'art de qualité comme le mauvais<sup>35</sup>.

Deux conclusions ressortent de cette critique. Si l'on confie à l'expérience esthétique le soin de délimiter le domaine de l'art dans sa totalité, alors sa portée essentiel-

---

35. Une autre objection porte sur le fait que l'expérience esthétique elle-même est trop insaisissable, ineffable, subjective, et difficile à mesurer pour donner un fondement suffisamment solide à nos jugements évaluatifs particuliers. Ainsi, lorsqu'il s'agissait de pratiquer concrètement la critique d'art, Beardsley reconnaissait qu'il était nécessaire de faire la démonstration de l'unité, de la complexité et de l'intensité de l'œuvre d'art elle-même, et non de son expérience. Cependant, il pensait qu'on pouvait, à partir de la démonstration de ces propriétés, inférer les qualités de l'expérience, et que c'était cette dernière qui constituait, *in fine*, la réelle valeur esthétique de l'œuvre.

lement évaluative doit être abandonnée. De plus, si l'on éprouve des difficultés à adopter sans scepticisme les notions de subjectivité et de sentiment immédiat, on doit trouver une définition de l'expérience esthétique qui ne soit pas centrée sur une phénoménologie de la première personne mais plutôt sur des descriptions non subjectives de la signification. Ces deux implications expliquent l'orientation sémantique qu'a donnée Nelson Goodman à sa théorie de l'expérience esthétique. Bien que partageant le projet démarcatif et analytique de Beardsley qui consiste à « [distinguer globalement] entre des objets (ou une expérience) esthétiques et non esthétiques<sup>36</sup> », Goodman souligne qu'une telle distinction doit être « indépendante de toute question de valeur esthétique », puisque l'existence d'un art de mauvaise qualité montre que « le fait d'être esthétique n'exclut pas [...] le fait d'être esthétiquement mauvais ». L'expérience esthétique ne peut être définie comme une succession purement phénoménologiques d'états mentaux ou de sentiments immédiats. Goodman rejette en effet la notion d'*entité intensionnelle* pour expliquer le phénomène de la signification, en faveur de l'idée d'extensionnalité des voies de la référence, de même qu'il refuse l'idée d'un « donné » immédiat qui existerait en dehors de toute représentation symbolique.

L'expérience esthétique ne peut pas non plus, selon Goodman, se distinguer par son caractère émotionnel singulier, puisque « certaines œuvres d'art ont peu ou pas de contenu émotif<sup>37</sup> ». Et même lorsque l'émotion est présente, son rôle, selon Goodman, est purement cognitif et permet de « discerner quelles propriétés une œuvre possède et exprime » en leur fournissant un « mode de sensibilité » approprié. Mais

---

36. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 286.

37. *Ibid.*, p. 294.

ce rôle cognitif de l'émotion (comme l'affirmait Dewey) est aussi à l'œuvre dans les sciences. Goodman conclut donc que l'émotion n'est pas une constante esthétique, alors que la cognition y joue toujours un rôle, d'une façon ou d'une autre. Il définit par conséquent l'expérience esthétique comme « une expérience cognitive qui se distingue [de la science et d'autres domaines] par la prédominance de certaines caractéristiques symboliques<sup>38</sup> ».

Goodman appelle ces traits distinctifs des « symptômes de l'esthétique ». Il en distingue cinq :

- (1) la densité syntaxique : les différences les plus fines à certains égards constituent une différence entre des symboles – par exemple, un thermomètre au mercure non gradué par opposition avec un instrument électronique à lecture numérique ;
- (2) la densité sémantique : les choses qui sont distinguées selon de très fines différences à certains égards sont munies de symboles – par exemple, non seulement encore le thermomètre non gradué, mais aussi l'anglais ordinaire, bien qu'il ne soit pas syntaxiquement dense ;
- (3) une saturation relative : de nombreux aspects d'un symbole sont plus ou moins signifi-

---

38. *Ibid.*, p. 291, p. 293, p. 305. Puisque ces caractéristiques ne font nullement appel à la conscience phénoménologique, on peut définir le concept d'*expérience esthétique* tel que Goodman le propose comme sémantique plutôt que phénoménologique. Tout comme Dewey et Beardsley, Goodman insiste sur la nature dynamique de l'expérience esthétique, mais contrairement à eux, il ne met pas l'accent sur la dimension passive avec laquelle nous sommes censés nous « offrir » à l'œuvre. Cette idée peut être trop nettement liée à la question de la subjectivité et des affects, pour Goodman. Mais l'étymologie du terme d'« expérience » évoque le danger qu'encourt celui qui subit quelque chose, et il n'est peut-être pas exagéré de faire remarquer qu'une certaine idée de « soumission » apparaît allusivement dans le terme anglais « *under* » (« sous » en français) à l'initiale du mot « *understanding* » (la « compréhension »). Pour plus de détails à ce sujet, voir *supra*, note 30.

ficatifs – par exemple, dans un dessin de Hokusai qui représente une montagne par un simple trait, chaque caractéristique de forme, de ligne, épaisseur, etc., compte, par opposition avec peut-être la même ligne représentant les moyennes du marché financier au jour le jour, où tout ce qui compte est la hauteur de la ligne par rapport à la base ; (4) l'exemplification : un symbole, qu'il dénote ou non, symbolise en servant d'échantillon pour les propriétés qu'il possède littéralement ou métaphoriquement ; et enfin (5) la référence multiple et complexe : un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et interagissantes, les unes directement et les autres par l'intermédiaire d'autres symboles<sup>39</sup>.

Si le fonctionnement d'un objet « fait apparaître tous ces symptômes », selon Goodman, « il est alors très vraisemblable qu'il s'agisse d'une œuvre d'art. S'il n'en manifeste pratiquement aucun, ce n'est probablement pas le cas<sup>40</sup> ». Bien que ces symptômes puissent échouer à être disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisants pour définir notre concept d'art, Goodman en rejette la faute sur notre usage ordinaire du concept, selon lui trop « vague » et « changeant » pour pouvoir fournir une définition claire, et devant donc être réformé<sup>41</sup>. De tels symptômes doivent dès lors être vus comme des efforts provisoires « en vue d'une définition<sup>42</sup> » susceptible de permettre cette clarification.

Plutôt que de se concentrer sur ces traits conditionnels, une bonne critique du projet goodmanien devrait s'adresser aux prémisses qui les sous-tendent. Trois problèmes semblent

---

39. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 91.

40. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, op. cit., p. 199.

41. *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 92.

42. *Of Mind and Other Matters*, op. cit., p. 135.

ici jouer un rôle important. Le premier repose sur la prémisse d'une différenciation esthétique radicale, doublée de l'idée que la fonction du concept d'expérience esthétique justifie la compartimentalisation de l'art. La théorie de Goodman, tout comme celle de Beardsley, est hantée par le rêve de distinguer clairement l'art des autres domaines, et de trouver, selon les mots de Goodman lui-même, «un moyen de distinguer l'esthétique de toute autre expérience<sup>43</sup>». Ainsi, et bien qu'il soit prompt à mettre en valeur les affinités qui existent entre l'art et la science, Goodman se sent obligé de poursuivre une définition qui démarque clairement l'expérience esthétique de l'expérience scientifique. Utilisant ce qu'il appelle des *symptômes* pour y parvenir, il se demande, à bon droit, si ces derniers seront capables de remplir ce rôle en garantissant l'existence de conditions nécessaires et suffisantes.

Cependant, de telles inquiétudes ne surgissent que si l'on considère que le concept d'expérience esthétique doit être coextensif à celui d'art, et qu'il est impossible que l'expérience esthétique advienne dans les sciences ou dans d'autres activités traditionnellement situées hors du domaine de l'art, alors qu'elle devrait s'appliquer coûte que coûte à n'importe quelle forme d'art, aussi mauvaise soit-elle. Une telle conception de l'expérience esthétique soulève de nombreuses objections, que Goodman choisit pourtant d'ignorer. Attaché, par sa méthodologie même, au projet de singulariser l'art grâce à l'expérience esthétique, il ne peut accepter l'idée d'un concept d'expérience esthétique qui traverserait les frontières disciplinaires tout en arrivant à maintenir sa dimension évaluative en tant qu'expérience enrichissante, source de sens et de plaisir. Et pourtant, on emploie communément, et avec profit, un tel concept, et pas seulement chez Dewey.

---

43. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 251.

Le deuxième problème qui surgit dans la définition de Goodman est qu'elle semble rendre la notion même d'expérience – en tant que sentiment conscient et phénoménologique des choses – complètement superflue. Si ce qui est esthétique est défini par la prédominance de certains modes de symbolisation, et ce sans aucune référence à la sensation, au sentiment immédiat ou aux affects, quel est alors l'intérêt de parler d'«expérience» esthétique? Nous pourrions tout aussi bien parler des symptômes sémantiques de l'art et de l'esthétique, et tout simplement laisser de côté le terme d'«expérience» (comme Goodman le fit lui-même dans ses derniers textes). Mais si l'on met de côté le scepticisme chic qui frappa autrefois l'idée même de conscience, doit-on vraiment accepter que le concept d'expérience esthétique omette cette dimension phénoménologique, et cette immédiateté dans la qualité de la sensation et des affects? Les thèses de Goodman suggèrent, sans jamais l'articuler, l'idée suivante : l'expérience esthétique doit essentiellement son caractère signifiant et sa portée cognitive à son usage des symboles. Cet usage implique médiation et assimilation progressive de l'information, bien loin de la sensation phénoménologique, qui implique quant à elle une certaine passivité et une immédiateté qui ne peuvent s'élever au niveau de la signification. Par conséquent, l'expérience esthétique ne peut essentiellement être phénoménologique, immédiate ou affective.

Cet argument est pour le moins problématique. Tout d'abord, et même si l'on accepte toutes ses prémisses, ce qui en résulte est seulement que l'expérience esthétique nécessite plus que ces traits phénoménologiques, et que leur place n'est pas centrale dans une telle expérience. Ensuite, nous pouvons contester ces prémisses et avancer que la conscience phénoménologique *peut* inclure une perception immédiate de sens, même si cette compréhension à un niveau conscient requiert un

traitement médiatisé à un niveau inconscient, ou qu'il repose sur un arrière-plan de médiations conscientes antérieures. En outre, on peut soutenir que le sentiment phénoménologique implique plus que l'immédiateté, tout comme les affects (sur un plan physiologique comme psychologique) impliquent plus que la passivité. De plus, si Goodman avance que les affects ne sont pas cruciaux pour l'expérience esthétique car ils ne sont pas toujours présents dans l'expérience que l'on fait des œuvres, nous pouvons rétorquer en contestant l'idée que l'expérience esthétique puisse n'être comprise que comme un concept démarcatif, s'appliquant obligatoirement à notre fréquentation des œuvres d'art (de toutes les œuvres, et des œuvres seulement), quelle que soit la médiocrité des œuvres ou de la relation que nous nouons avec elles.

Enfin, la théorie sémiotique de l'expérience esthétique que nous offre Goodman pose un troisième problème. Elle ne se contente pas de négliger la dimension phénoménologique et non artistique de cette expérience, mais se révèle aussi profondément incapable de remplir le rôle démarcatif (quant au domaine de l'art) que Goodman lui assigne à l'origine. Pour l'utiliser ainsi, il faudrait en effet que nous sachions déjà si nous avons affaire ou non à des œuvres d'art. Voici les termes du problème. Selon Goodman, un objet est une œuvre d'art quand son fonctionnement symbolique implique l'intervention marquante de modalités de symbolisation associées à des symptômes de l'esthétique. Mais un objet n'affiche jamais son mode d'emploi symbolique d'une façon si évidente ; un seul et même signe peut fonctionner différemment dans des systèmes symboliques différents. Comme Goodman le fait lui-même remarquer, une même ligne peut être un trait artistique «dense» quand elle représente le profil d'une montagne, par exemple, ou un élément symbolique non dense si elle représente une courbe de profit dans un graphique. Mais nous ne pouvons pas

connaître le fonctionnement symbolique précis d'un tel objet avant de savoir si cet objet est une d'œuvre d'art ou un simple graphique. Par conséquent, le fonctionnement symbolique (et donc l'expérience esthétique comme reconnaissance de ce fonctionnement symbolique) ne peut servir de critère de base pour définir le statut artistique d'un objet.

Bien entendu, cet argument est une variation de celui des indiscernables utilisé par Arthur Danto pour montrer que les propriétés perceptuelles seules, y compris celles impliquées dans l'expérience esthétique, ne suffisent pas à séparer les œuvres d'art des autres objets, et à faire la différence entre les boîtes Brillo de Warhol et leurs homologues non artistiques. Selon Danto, notre réaction ne devrait pas être la même «selon qu'il s'agit d'une œuvre d'art ou d'un simple objet réel indiscernable d'elle<sup>44</sup>». Mais «on ne peut [...] pas se fonder [sur de telles différences] pour établir la définition de l'art, puisqu'on a [d'abord] besoin de cette dernière pour identifier les types de réactions esthétiques appropriées aux œuvres d'art, par opposition aux simples objets réels<sup>45</sup>». Danto remarque aussi que l'expérience esthétique présente le problème suivant : elle est traditionnellement définie comme foncièrement positive, alors que de nombreuses œuvres, de piètre qualité, déclenchent des réponses esthétiques négatives.

Puisqu'on ne peut compter sur l'expérience esthétique pour bien définir l'art, Danto l'ignore presque complètement, et la subordonne à un autre concept qui peut selon lui assurer ce rôle définitionnel (et ce, avec une orientation sémantique aussi nette que celle recherchée par Goodman). Ce concept, c'est l'*interprétation*. «Il n'existe pas d'appréciation sans

---

44. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, «Poétique», 1989, p. 161.

45. *Ibid.*

interprétation<sup>46</sup>, dit-il, [puisqu]e les interprétations constituent les œuvres<sup>47</sup>, [et que] l'interprétation consiste à déterminer les relations qui existent entre une œuvre d'art et sa réplique matérielle<sup>48</sup>». Comme je l'ai montré dans *Sous l'interprétation*<sup>49</sup>, ces affirmations sont problématiques. Mais le fait même de leur accorder une certaine considération ne revient pas à nier l'existence de l'expérience esthétique. L'incapacité de cette dernière à fournir une définition non évaluative de notre actuel concept d'art n'implique pas qu'elle n'ait aucun rôle d'importance à jouer dans l'esthétique. À nous, bien sûr, de préciser ce que ce rôle pourrait être.

Cependant, Danto avance un argument supplémentaire : le concept d'expérience esthétique ne serait pas seulement inutile, mais aussi « dangereux<sup>50</sup> », car la notion même d'esthétique rend l'art trivial, en ne le considérant que comme une source de plaisir, et non comme un moyen d'accès au sens et à la vérité. Cet argument ne se contente pas de rabattre à tort l'esthétique en soi sur le plus étroit des formalismes kantien. Il suggère aussi faussement qu'il existe une division nette entre plaisir et signification, sentiment et cognition, appréciation et compréhension, alors que dans le domaine de l'art, tous ces éléments entrent dans un jeu de constitution réciproque. Comme le faisait remarquer T.S. Eliot, « comprendre un poème revient à y prendre du plaisir pour de bonnes raisons<sup>51</sup> ».

46. *Ibid.*, p. 188.

47. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, « Poétique », 1993, p. 70.

48. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*, p. 188.

49. Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, *op. cit.*

50. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 33.

51. T.S. Eliot, « Les frontières de la critique », *De la poésie et de quelques poètes*, tr. fr. H. Fluchère, Seuil, 1964, p. 99. Eliot ajoute que cela implique de l'apprécier de la bonne façon et avec la bonne intensité par rapport à

Nous pouvons renforcer cette idée et la place centrale du sentiment esthétique en utilisant l'argument des indiscernables, comme Danto, et en l'appliquant cette fois non aux objets, mais aux sujets. Imaginons deux spectateurs d'aspect identique, donnant les mêmes interprétations des tableaux et poèmes que l'on met devant eux. L'un d'eux est un humain qui vibre pour ce qu'il voit et interprète. L'autre, cependant, n'est qu'un cyborg qui, ne sentant aucun *quale*, n'éprouve aucun plaisir, mais se contente de traiter mécaniquement des données perceptuelles et celles du monde de l'art pour former ses réponses herméneutiques. Nous dirions sans aucun doute que le cyborg ne *comprend* pas vraiment ces œuvres, au sens plein du mot. Il passe réellement à côté de cet art, même s'il reconnaît que tel sentiment, qu'il ne peut éprouver, est une réponse appropriée. Car c'est de cela qu'il s'agit : être capable de savourer les *qualia* et le sens d'une œuvre d'art, et pas seulement de calculer les paramètres d'une interprétation à partir des signes qui constituent l'œuvre et du contexte du monde de l'art.

C'est pour cela que même si les interprétations du cyborg étaient plus précises que celles offertes par l'être humain sur le plan descriptif, nous dirions quand même que la réponse générale de l'humain face à l'œuvre d'art est de plus grande valeur, et que le cyborg, puisqu'il ne sent rien, ne comprend pas vraiment ce que l'art met en jeu. Allons plus loin et imaginons maintenant que l'expérience esthétique ait complètement disparu de notre civilisation après que nous avons tous été transformés en

---

d'autres poèmes. « Il est à peine nécessaire d'ajouter que cela implique que l'on ne devrait pas prendre du plaisir aux mauvais poèmes, à moins que leur médiocrité soit de nature à exciter notre sens de l'humour. » Pour une étude détaillée de la théorie de la compréhension de la littérature par T.S. Eliot, voir Richard Shusterman, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York, Columbia University Press, 1988, chap. v et vi.

cyborg ou qu'ils nous ont tous exterminés. L'art pourrait survivre quelque temps par pure inertie, mais continuerait-il à s'épanouir ou même à exister ? Quel serait alors l'intérêt de créer ou d'essayer de le faire si cela ne procurait plus aucun plaisir sensoriel ou aucun enrichissement phénoménologique ?

L'incertitude qui pèse sur l'avenir de l'art dans ce scénario de science-fiction marque assez la place centrale qu'occupe l'expérience esthétique – dans sa dimension évaluative et phénoménologique – dans notre conception de l'art. Bien qu'elle ne soit une condition ni nécessaire ni suffisante pour entraîner l'application du concept d'art, elle peut cependant être considérée comme une condition d'arrière-plan. En d'autres termes, bien que de nombreuses œuvres échouent à déclencher une expérience esthétique – au sens d'une expérience enrichissante, prenante, signifiante et affective –, sans doute l'existence même de l'art est-elle fondamentalement liée à la possibilité de telles expériences<sup>52</sup>. Si les œuvres d'art bafouaient systématiquement le désir d'une telle expérience (et pas simplement pour accomplir une démarche radicale ou avant-gardiste), l'art tel que nous le connaissons disparaîtrait. À l'inverse des condi-

---

52. Selon un nombre toujours plus grand de sociobiologistes, la gratification propre à l'expérience esthétique n'explique pas seulement l'émergence et la persistance de l'art, mais permet, plus largement, de rendre compte de la survie de l'humanité elle-même. D'après l'anatomiste oxonien John Zachary Young, de telles expériences « remplissent une fonction biologique centrale, celle de réaffirmer que la vie vaut la peine d'être vécue, ce qui, en définitive, est la meilleure garantie de sa perpétuation ». John Zachary Young, *An Introduction to the Study of Man*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 38. Plus récemment, Ellen Dissanayake a défendu, dans une étude détaillée, la valeur de l'art et de l'expérience esthétique au regard de la théorie de l'évolution, dans *Homo Aestheticus: Where Art comes from and Why*, New York, Free Press, 1992. Voir aussi Nathan Kogan, « Aesthetics and Its Origins: Some Psychobiological and Evolutionary Considerations », *Social Research* n° 61, 1994, p. 139-165.

tions nécessaires et suffisantes destinées à quadriller le domaine propre à l'art, une telle condition de fond concerne le but plus que l'extension du concept d'art. Puisqu'il permet de nommer et d'indiquer ce but, le concept d'expérience esthétique est lui-même loin d'être inutile<sup>53</sup>.

Mes paraboles futuristes impliquant des cyborgs sont assez faciles à saisir car elles reflètent des évolutions récentes de l'esthétique et de la vie contemporaine. En rejetant ce qu'il appelle «la puissante et froide emprise de l'esthétisme sur la philosophie de l'art<sup>54</sup>», Danto rejoint Goodman et beaucoup d'autres dans ce que nous pourrions appeler une an-esthétisation de la philosophie de l'art. L'expérience vécue y est quasiment ignorée et entièrement subordonnée à des théories sémantiques, «à la troisième personne», de la symbolisation et de son interprétation. Autrefois puissante incarnation du sens et de la valeur de l'art, l'expérience esthétique est désormais «herméneutralisée».

Ce rejet de l'expérience au profit de définitions sémiotiques de l'art ne devrait pas être vu comme l'apanage arbitraire des philosophes du langage obsédés par la théorie sémantique. Les thèses avancées par Goodman et Danto reflètent de façon très nette certaines idées d'un monde de l'art où le rôle de l'interprétation ne cesse de croître à mesure que l'art devient de plus en plus cérébral et conceptuel, poursuivant ainsi ce que Danto

---

53. L'idée que l'expérience esthétique ne peut guère définir formellement l'extension du concept d'art mais reste essentielle pour comprendre les objectifs de l'art et sa valeur est développée plus en détail dans mon livre *L'Art à l'état vif*. Il va sans dire que les usages intéressants de l'art vont bien au-delà de la simple création d'une expérience esthétique. Je me dois aussi de rappeler que Richard Wollheim établit une distinction assez proche quand il sépare les «conditions réelles d'application» du concept et le fond que constituent les «suppositions que l'on peut faire quant à son application», dans *Danto and His Critics*, édité par Mark Rollins, Oxford, Blackwell, 1993, p. 28-38.

54. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., p. 56.

identifie comme sa quête hégélienne, au terme de laquelle l'art devient sa propre philosophie : l'art comme théorie de l'art. Goodman et Danto s'adaptent bien à certaines réalités du monde de l'art aussi en affirmant, contre Beardsley et Dewey, qu'une grande partie de l'art contemporain ne déclenche pas ni ne cherche à déclencher des expériences fortes, affectivement agréables et cohérentes sur le plan du sens.

Tant pis, pourrait-on dire, pour l'art contemporain qui, ayant complété sa transformation philosophique, et désormais privé de l'élan financier qu'avait initié la spéculation des années 1980, découvre à présent qu'il a perdu sa valeur expérientielle et le public qui l'accompagne. Ce dernier conserve en effet le besoin profond de faire des expériences esthétiques, et puisque celles-ci sont devenues *dépassées*<sup>55</sup> en contexte artistique, il a appris à satisfaire ce besoin en dehors du domaine officiel de l'art contemporain, au-delà du « *white cube* » de la galerie d'art. L'intérêt esthétique se dirige donc de plus en plus vers l'art populaire, qui n'a pas encore appris à faire fi des objectifs expérientiels que sont le plaisir, les affects et le sentiment d'une cohérence signifiante, même s'il échoue souvent à les susciter. S'attristant de la désaffection du public pour l'art, deux artistes célèbres, Komar et Melamid, ont commandé avec le journal *The Nation* une étude de marché quantitative sur les goûts esthétiques populaires. Leur but (sans doute ironique) était d'élaborer un nouvel art plastique susceptible d'intéresser largement et puissamment les gens, à l'image de la musique pop aujourd'hui. L'un des points forts ressortant de leur sondage était la demande de cohérence et d'expérience affective positive<sup>56</sup>.

---

55. En français dans le texte (NdT).

56. Voir Arthur Danto, « Painting by Numbers. The Search for a People's Art », *The Nation*, 14 mars 1994, et plus particulièrement les questions 68 et 70, autour de la cohérence de l'art et de sa capacité à nous « rendre heureux ».

Nous pourrions stigmatiser cette démarche, étroitement conservatrice, et insister sur le fait que l'art ne doit pas se réduire à offrir des émotions agréables et cohérentes. Nous pourrions, à bon droit, affirmer que certaines des rencontres artistiques les plus excitantes et gratifiantes que nous puissions faire, de nos jours, impliquent des chocs esthétiques désagréables et fragmentation. Mais y a-t-il encore un sens à parler de l'art comme d'une totalité si nous ne pouvons admettre le traditionnel rôle central, et encore formateur, que joue l'expérience phénoménologique vivante et signifiante, dont on perçoit immédiatement la valeur, même si elle n'est pas toujours agréable et cohérente ?

Bien sûr, une telle expérience n'implique pas nécessairement que l'on soit face à une œuvre d'art. Elle ne peut non plus à elle seule conférer une grande légitimité artistique à l'art populaire, ni justifier de la qualité de telle ou telle œuvre. Dans tous les cas, l'expérience reste « muette », et le discours critique doit intervenir. Cependant, la force de l'expérience esthétique nous oblige à construire ce discours légitimant à partir d'une valeur que l'on éprouve, et c'est cette expérience même qui attire le public vers les œuvres d'art. Si l'expérience elle-même a ce pouvoir, la valeur de son concept consiste à nous le rappeler et à nous inciter à l'utiliser.

Si l'art est *in extremis* privé du récit de son propre progrès, parvenu à son terme, et tâtonne à l'aveugle vers ce que Danto appelle sa « post-histoire », où tout se vaut, et si ces tâtonnements sont aussi solitaires que vains, coupés des tendances populaires du goût dans une culture démocratique, alors il est loisible de reconvoquer le concept d'expérience esthétique. Non pour s'appesantir sur sa définition formelle, mais pour pouvoir réorienter l'art vers des valeurs et des populations qui pourraient lui redonner sa vitalité et son sens<sup>57</sup>.

---

57. Ces valeurs incluent non seulement l'accès à des affects positifs et plus intenses, mais aussi une meilleure appréciation du sensitif et du

Pas plus que Danto et Goodman, hérauts d'une sémantique an-esthétique, l'art ne s'est éloigné de l'expérience esthétique par pure perversité. Comme eux, les artistes contemporains ne font que répondre aux changements qui affectent notre monde et notre vécu, alors que nous passons d'une culture expérientielle plus unifiée à une culture de plus en plus informationnelle et modularisée. Il en résulte un art mettant l'accent sur la fragmentation et les complexités des flux de l'information, souvent trop chaotique pour étancher notre soif d'émotion solide, cohérente et agréable, celle de l'expérience esthétique. Dès les années 1930, Walter Benjamin établissait un contraste fort entre l'expérience et l'information, craignant que la fragmentation de la vie moderne et le sensationnalisme chaotique des journaux nous fassent perdre notre capacité à vivre et à ressentir les choses profondément. Nous avons depuis subi une série de révolutions informationnelles bien plus importantes, de la télévision et du fax à Internet, et jusqu'aux derniers systèmes interactifs du cyberspace et de la réalité virtuelle<sup>58</sup>.

---

non-conceptuel. On peut attacher une autre valeur à l'expérience esthétique : sa capacité à nous rendre conscients des bénéfices que l'on peut tirer du fait de s'ouvrir ou de se soumettre à des objets habituellement considérés comme entièrement subordonnés à nos usages, car cette expérience a véritablement le pouvoir de nous transporter. Cela vaut bien sûr autant pour l'expérience de la nature que pour celle de l'art, et exprime très bien le potentiel transformateur de l'œuvre d'art qui nous fait devenir, selon Dewey, et objets et sujets, et passifs et actifs. Heidegger argumente aussi dans ce sens : « Faire l'expérience de quelque chose [...] signifie que quelque chose nous arrive, nous frappe, nous submerge et nous transforme. » Voir Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, tr. fr. J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Gallimard, « Tel », 1981.

58. Le succès d'un réseau de micro-blogging comme Twitter symbolise à merveille l'importance de l'information fragmentée et modularisée, décomposée en « briques » de 140 caractères maximum, et prise dans un flux si rapide

Au regard d'une telle surcharge d'information, il n'est guère surprenant que «le déclin de l'affect<sup>59</sup>» (pour reprendre les mots de Fredric Jameson) soit présenté comme le symptôme majeur de la condition postmoderne. Bien au-delà du monde universitaire, une inquiétude grandissante accompagne le fait que nous sommes de plus en plus transformés<sup>60</sup> par nos technologies de l'information et que nos capacités expérientielles et affectives s'amenuisent, au point que nous risquons d'être assimilés aux machines de traitement de l'information qui sont déjà nos compagnons les plus intimes, au travail comme dans nos loisirs. Cette crainte s'exprime avec le plus de force dans les fictions qui mettent en scène des cyborgs. La seule façon de distinguer les êtres humains des Terminator et autres Replicants est la capacité humaine à éprouver des émotions, une capacité elle-même constamment mise à mal et menacée par le flux indomptable et la rudesse de la vie futuriste. Dans *Blade Runner* – le livre et non le film –, il existe même un outil

---

et si changeant, qui rend rapidement n'importe quel fait obsolète, que les spécialistes de la culture numérique ont été jusqu'à forger un terme pour rendre compte de cette temporalité hyper-rapide et éclatée : le «*blog-time*» (NdT).

59. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, tr. fr. F. Nevoltry, Ensba, 2007, p. 48-55. Pour une étude plus particulièrement consacrée aux nouveaux médias et à leur relation à l'expérience esthétique affective et incarnée, voir Richard Shusterman, «Soma und Medien», *Kunstforum International* 132, 1996, p. 210-215, et *infra*, chap. v.

60. On voit paraître de plus en plus d'ouvrages évoquant les avantages et les inconvénients du «multi-tasking» rendu possible (et parfois obligatoire) par les sollicitations d'Internet, de ses multiples fenêtres pop-up et du grand nombre d'onglets qui saturent nos navigateurs web. Cette dispersion des capacités cognitives, permettant en apparence un réel gain de productivité, nous rendrait aussi, selon certains auteurs, incapables de nous concentrer en profondeur. Pour un exemple typique de ce genre de critique, voir Nicholas Carr, *The Shallows—How the Internet is Changing the Way We Read, Think and Remember*, Atlantic Books, 2010 (NdT).

pour renforcer ces capacités expérientielles et affectives : une «boîte à empathie» qui, grâce à la réalité virtuelle, déclenche une expérience esthétique-religieuse de fusion empathique entre tous ceux qui y sont connectés<sup>61</sup>.

Il peut sembler dépassé de suggérer que l'expérience esthétique puisse fonctionner à la manière d'une «boîte à empathie», en restaurant notre envie d'éprouver et notre capacité à retrouver toutes les expériences vives, émouvantes et partagées que nous cherchions jadis dans l'art. Il est possible que notre évolution informationnelle soit déjà trop avancée, et qu'une soirée pleine de beauté à l'opéra ne suffise plus à contrebalancer une vie passée dans les sursauts chaotiques de Wall Street. Peut-être qu'au-delà de la valeur philosophique de son concept, l'expérience esthétique elle-même arrive en bout de course. Que pourrait alors faire la philosophie pour éviter qu'on ne la perde définitivement ?

Elle peut tout d'abord nous rappeler la grande diversité des formes que ce concept embrasse, en tant qu'il désigne une expérience intensifiée, signifiante et phénoménologiquement appréciable. Ainsi, la menace de la disparition d'une de ses formes traditionnelles et particulières n'implique pas son extinction totale. Ensuite, l'expérience esthétique, quelle que soit la forme agréable et gratifiante qu'elle prend, sera d'autant plus renforcée et préservée qu'elle est éprouvée ; et elle sera d'autant plus éprouvée que notre attention sera dirigée vers elle ; et l'une des façons efficaces d'y rester attentifs est de mieux reconnaître son importance et sa richesse en s'intéressant davantage au concept d'expérience esthétique lui-même.

Nous arrivons ainsi à montrer qu'il existe au moins une raison pour accorder à ce concept une vraie reconnaissance

---

61. Voir Philip K. Dick, *Blade Runner* (titre original : *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*) tr. fr. S. Quadrupani, Champ libre, «Chute libre», 1976.

philosophique : le fait qu'il nous mène vers l'expérience qu'il nomme. Plutôt que de définir l'art ou de fonder certains jugements critiques, ce concept a des vertus directionnelles, et nous rappelle ce qu'il faut chercher avec profit dans l'art et dans la vie. Wittgenstein disait que «le travail du philosophe consiste à amasser des souvenirs dans un but déterminé<sup>62</sup>». S'il en va de même pour les concepts philosophiques, celui d'expérience esthétique devrait être maintenu à l'état vif<sup>63</sup>.

---

62. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, tr. fr. É. Rigal et al., Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», p. 88, § 127. Eddy Zemach, *Aesthetics*, Tel Aviv University Press, 1976, p. 42-53.

63. On trouvera une critique suggestive des arguments développés dans ce chapitre, et plus particulièrement de ma conception du plaisir, dans le texte d'Alexander Nehamas, «Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience», *Journal of Aesthetic and Art Criticism* n° 56, 1998, p. 49-51, ainsi que dans Wolfgang Welsh, «Rettung durch Halbierung? Zu Richard Shusterman Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, n° 47, 1999, p. 111-126. Je réponds à leurs critiques dans «Interpretation, Pleasure and Value in Aesthetic Experience», *Journal of Aesthetic and Art Criticism* n° 56, 1998, p. 51-53; et «Provokation und Erinnerung», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, n° 47, 1999, p. 127-137.



## II

### Le divertissement : un défi pour l'esthétique

Dans le champ de l'esthétique, l'un des débats les plus importants intervenus récemment porte sur le statut artistique et la valeur culturelle qu'il est possible d'accorder à l'art populaire. Puisque ce type d'art est le plus apprécié dans les sociétés contemporaines les plus variées, son statut est central pour comprendre et définir notre culture démocratique. Bien que certains penseurs de gauche assez influents (comme Bakhtine ou Gramsci) l'aient défendu, l'armée conservatrice qui le rejette a vu ses rangs grossir par des intellectuels progressistes (comme Theodor Adorno, Hannah Arendt et Pierre Bourdieu), et tous suggèrent que les notions même d'art et d'esthétique *populaires* sont soit une contradiction dans les termes, soit le fruit d'erreurs catégorielles. J'essaie d'articuler une défense de l'art populaire dans les termes d'une position que je nomme «méliorisme», qui reconnaît les défauts et les excès de l'art populaire, mais aussi son mérite et son potentiel. Le méliorisme prétend que l'art populaire a besoin d'une certaine amélioration à cause des nombreux échecs qu'il a rencontrés, mais qu'il peut de fait être amélioré, car il lui arrive souvent d'avoir un réel mérite esthétique et de se mettre au service de fins socialement utiles<sup>1</sup>.

---

1. Voir *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*

En étudiant de près les nombreuses critiques que mes arguments sur le sujet avaient déclenchées, il m'est apparu que la résistance à l'art populaire s'enracine souvent dans des postures qui concernent des concepts plus généraux. Le terme spécifique d'«art populaire» (*popular art*) est lui-même relativement moderne, et d'une certaine façon, ambigu. Son usage dans la langue anglaise semble ne remonter qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et le terme semble aussi s'appliquer à ce qu'on pourrait appeler plus proprement les «arts folkloriques», et pas seulement aux arts médiatiques de masse que nous propose l'industrie du divertissement, et auxquels renvoie principalement ce terme de nos jours<sup>2</sup>. Il est aussi concurrencé par des termes rivaux. Bien que la théorie et l'usage ordinaire utilisent de préférence le terme d'«art populaire», de nombreux théoriciens ont au contraire insisté sur les termes plus péjoratifs de «culture de masse», «art de masse» ou «divertissement de masse»<sup>3</sup>.

On pourrait même prétendre qu'en utilisant le terme d'«art populaire» pour décrire les genres de musique, de fiction, de théâtre, de cinéma ou de récits télévisuels que je veux défendre, j'ai déjà répondu à la question, puisque le terme d'«art» lui-même suggère l'existence d'une certaine valeur esthétique, même si chaque œuvre d'art ne témoigne pas de cette valeur.

---

2. Pour les termes en langue anglaise, voir *The Oxford English Dictionary*, 2<sup>e</sup> édition, vol. X, p. 125.

3. Je préfère pour ma part le qualificatif «populaire» car le terme de «masse» évoque un agrégat indifférencié et habituellement non humain, alors que les amateurs d'arts populaires sont souvent très différents, même si leurs catégories peuvent se recouper. Pour qu'un art soit populaire, il n'est pas nécessaire que son public soit un public de masse représentant les goûts les plus répandus dans la population. Il suffit que cet art mobilise ce que j'appelle un «public-foule». Dans ce cas, des genres musicaux comme le punk et le rap peuvent être des formes d'art populaire même lorsqu'ils s'opposent aux goûts dominants de la société.

Ainsi, des critiques ont pu reconnaître la valeur esthétique de certains des films ou des pièces musicales que j'ai évoqués, tout en prétendant qu'ils ne constituent pas une preuve de la valeur esthétique de l'art populaire, mais indiquaient seulement que les œuvres en question transcendent le domaine du divertissement qui définit la culture populaire. D'autres critiques, qui refusent d'accorder un quelconque statut artistique ou mérite esthétique à la musique et au cinéma populaires, esquivent les attaques de ceux qui les accusent de faire preuve de snobisme, en affirmant qu'ils n'apprécient de tels objets qu'en tant qu'objet de divertissement, et non en tant qu'objets d'art. Cela m'a fait comprendre que la dichotomie entre grand art et art populaire dissimule une autre opposition : celle qui met face à face l'art et le divertissement. Cependant, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, l'examen des jeux de langage qui impliquent ces concepts exhibe les liens qui les unissent. Les journaux consacrent fréquemment une de leurs sections aux «arts et divertissements<sup>4</sup>», et les arts sont parfois décrits comme des formes de divertissement. Ici encore, une perspective pragmatiste peut s'avérer utile pour rendre justice à ces concepts, et pour dégager des enseignements valables pour l'esthétique dans son ensemble.

Bien que le pragmatisme soit une philosophie qui regarde l'avenir, et juge donc les idées selon leurs conséquences et non selon leurs sources, cette philosophie admet que les problèmes et les concepts philosophiques émergent dans des contextes historiques précis et ne peuvent par conséquent être proprement envisagés qu'en tenant compte de cette histoire. Mon analyse du divertissement s'ouvre donc par une étude étymologique du petit éventail de termes qui dénotent ce concept,

---

4. Plus souvent en contexte américain qu'en France. Le titre consacré est alors «Arts et spectacles» (NdT).

suivie d'un bref examen généalogique de son déploiement en contexte philosophique. J'analyse ensuite un paradoxe central du divertissement qui apparaît au fil de cette étude et qui, je pense, offre quelques enseignements importants pour l'esthétique et l'art contemporain. Tenir compte de ces enseignements devrait nous aider à accorder une plus grande reconnaissance philosophique au divertissement. Pour être sûr d'atteindre mon but, je dois cependant clore provisoirement cette question et clarifier deux concepts importants qui jouent un rôle central quant à la valeur du divertissement, quoiqu'ils aient souvent été mobilisés comme des armes pour appuyer certaines attaques contre sa trivialité et son étroitesse.

Deux remarques, concernant les forces culturelles qui façonnent notre compréhension du concept de *divertissement* : tout d'abord, elles obéissent typiquement à une logique hiérarchique et antagoniste au sein d'une lutte pour la reconnaissance culturelle. Comme l'art populaire, le divertissement a largement été défini, de façon dépréciative, par contraste avec ce que la philosophie identifiait comme des formes supérieures de culture, que ce contraste joue en faveur de la philosophie elle-même ou, un peu plus tard, en faveur de diverses formes de «grand art». En conséquence, les théories qui concernent le divertissement ou l'art populaire oscillent souvent entre deux stratégies. La première revient à considérer le divertissement comme un champ complètement dépendant, dérivé du champ de la culture noble (et donc subordonné à ce champ) à laquelle il emprunte certains éléments, et qu'il finit par corrompre. La deuxième stratégie définit le divertissement comme un domaine à part, définitivement opposé au royaume de la grande culture, possédant ses propres règles autonomes, ses valeurs, ses principes et ses critères esthétiques.

La philosophie a, depuis Platon, largement privilégié la première option. L'auteur de *La République* reprochait à l'art de ne produire que des plaisirs dégradés, par des imitations

du réel qui, si elles semblent nous rapprocher de la vérité et de la sagesse, ne peuvent prétendre à la légitimité cognitive de la vraie connaissance, puisqu'elles favorisent, au contraire, la dégénérescence morale en stimulant les plus basses régions de l'âme. La valeur de divertissement de l'art est ainsi totalement subordonnée aux idéaux et aux critères de la vérité, du caractère moral et de la valeur politique, qui tous sont importés du champ philosophique. Une approche bien moins courante consiste à voir dans l'art populaire ou le divertissement un défi contrasté et provoquant lancé à la grande culture, puisque le divertissement offre des plaisirs spécifiques et des valeurs opposées à celles de la culture sérieuse, en particulier celles de la vie profane, terre à terre, charnelle, qui exprime les vertus régénératrices de la nature matérielle. Cette stratégie trouve certainement l'un de ses meilleurs exemples dans la description du carnavalesque telle que l'a proposée Mikhaïl Bakhtine.

Aucune de ces conceptions du divertissement et de l'art populaire ne semble adéquate pour comprendre la nature de ces derniers. Si la théorie platonicienne subordonne à tort toutes les valeurs à la simple vérité philosophique, échouant à reconnaître la relative autonomie des qualités esthétiques que sont la forme et le plaisir, la stratégie consistant à insister sur la radicale autonomie de l'art populaire et du divertissement ne fait pas justice aux relations complexes et intimes entre les divertissements les plus « bas » et la grande culture, ni aux traces persistantes d'une hégémonie que celle-ci leur impose encore. Puisque le méliorisme prend le parti du juste milieu entre éloge et condamnation, nous avons besoin d'une théorie du divertissement qui sache louvoyer entre la pure soumission à la grande culture et la simple défiance à son égard.

Le deuxième point général pouvant servir d'ouverture à mon analyse est le fait que les forces culturelles qui façonnent les concepts d'art populaire et de divertissement sont en train de

changer, historiquement parlant ; par conséquent, il en va de même de l'extension de ces concepts et des limites qui existent entre eux et le « grand art ». Les divertissements populaires d'une culture donnée (comme le théâtre grec, ou le théâtre élisabéthain) deviennent souvent les grands classiques artistiquement valorisés de l'époque qui suit. Les romans des sœurs Brontë ou de Charles Dickens étaient à l'origine reçus comme de la fiction populaire, tout en légèreté, et pas comme les chefs-d'œuvre de littérature que nous y voyons aujourd'hui. Les films ont vu leur statut évoluer de façon similaire. En effet, pendant la même période culturelle, une œuvre donnée peut fonctionner soit comme un divertissement populaire, soit comme du grand art, selon la façon dont elle est présentée, interprétée ou appréciée par son public. Dans l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle, les pièces de Shakespeare étaient à la fois du grand théâtre et du vaudeville<sup>5</sup>. Ainsi, la signification précise du divertissement dépend nettement du contexte, et surtout de ce à quoi on l'oppose. À l'époque moderne, c'est l'art sérieux qui a joué le rôle d'élément contrastif, de plus en plus nettement. Mais à des époques plus lointaines, le divertissement ou l'amusement étaient opposés à la philosophie et aux affaires sérieuses de l'existence, alors que les beaux-arts dans leur ensemble étaient dotés du statut assez bas de « divertissement » (même si on pouvait toujours distinguer des formes élevées et des formes basses de divertissement). Certains éléments de ce contraste ancien subsistent de nos jours lorsque nous faisons une distinction entre le travail et le divertissement, ou entre la lecture d'étude et la lecture de plaisir.

•

---

5. Voir Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, tr. fr. M. Woollwen et O. Vanhée, La Découverte, 2010.

Au fil de sa longue histoire philosophique en Occident, le concept de *divertissement* s'est trouvé exprimé par une grande variété de termes aux significations légèrement différentes, quoiqu'elles se recoupent souvent. Pour faire bref, je me limiterai aux trois langues européennes majeures de la philosophie : l'anglais, le français, et l'allemand. Au-delà du terme de divertissement, *entertainment* en anglais, d'autres mots étaient utilisés pour exprimer ce concept, dont *amusement*, *distraction*, *divertissement* et *recreation*<sup>6</sup> (mais des mots proches comme *play* ou *game* étaient parfois employés). Le français utilisait principalement des termes comme *amusement*, *divertissement* ou *distraction* mais employait aussi des mots comme *réjouissance* et *passé-temps*. En allemand, *Unterhaltung* est le terme le plus fréquent pour «divertissement», mais les mots *Zerstreuung*, *Zeitvertreib* et *Belustigung* sont aussi employés. Le terme anglais d'*entertainment* vient à l'origine du latin *inter* + *tenere* ce qui signifie «tenir ensemble», «maintenir», «soutenir». Les usages du mot les plus anciens, dans la langue anglaise au XVI<sup>e</sup> siècle, devaient en effet exprimer cette idée de soutien ou de maintien : en particulier le «maintien» des personnes (les soldats ou les invités) en termes de provisions matérielles, et le maintien, dans un comportement, des bonnes manières et des bonnes attitudes. Un autre usage ancien du terme d'*entertainment* (trouvé dans *Peines d'amour perdues* de Shakespeare) dénote une occupation ou un passé-temps. De ces significations premières, il semble qu'on ait dérivé le sens esthétique du terme : «l'action qui consiste à occuper agréablement l'attention d'une personne», «ce qui cause de l'intérêt ou de l'amusement», «une performance

---

6. Certains étant des mots empruntés au français.

publique ou une exposition destinée à intéresser ou à amuser». Le terme allemand *Unterhaltung* s'établit clairement en parallèle de l'anglais, en évoluant, à partir des connotations liées au soutien et au maintien, vers l'idée d'occuper son temps de façon plaisante (comme avec le terme *Belustigung*). La leçon philosophique, simple et directe, que nous donne cette étude étymologique est qu'un bon moyen (si ce n'est un moyen nécessaire) de se maintenir dans l'existence est de s'occuper de façon agréable et intéressante. La même idée est exprimée par le terme de «récréation», où l'on se soutient en ravivant ou en entretenant son énergie grâce à une activité agréable. Le fait que le plaisir constitue une aide à la survie et à l'épanouissement est un point sur lequel insistent les biologistes spécialistes de l'évolution.

La leçon philosophique se fait cependant un peu plus complexe quand nous examinons les termes anglais et français d'*amusement*, de *divertissement* et de *distraction*. Ici, au lieu d'insister sur le maintien de soi (ou de ses invités), l'accent est mis sur l'idée que notre attention est distraite par un autre problème, probablement moins important, qui la capture. Le terme anglais *amusement* dérive du verbe *to muse* dont le sens ancien signifie «être absorbé dans sa pensée», «se demander», «être étonné ou perplexe». Mais les deux mots anglais remontent au terme français «muser», qui signifie perdre son temps en bagatelles ou avec des problèmes légers, que l'on traite sans trop d'efforts<sup>7</sup>. Les amusements nous invitent donc à laisser de côté l'affaire sérieuse que constitue notre propre «maintien» (ou celui des autres) et nous entraînent dans d'autres méditations. Les termes de «distraction», «divertissement» et de «diversion» suggèrent tous (grâce à leur racine

---

7. Certains font remonter ce mot à l'italien *musare* qui signifie «s'attarder sans raison, flâner».

sémantique liée au fait « d'arracher » ou de « se détourner ») que nous sommes détournés de nos préoccupations habituelles et que notre attention est dirigée vers quelque chose d'autre. L'allemand *Zerstreuung* (que Walter Benjamin utilise pour décrire les distractions qu'apportent les films et les autres divertissements populaires) suggère aussi que dans le divertissement, l'attention du sujet est d'une certaine façon dispersée ou éparpillée, à l'opposé de la concentration du moi qu'exige le grand art, et que Benjamin appelle *Sammlung* (un terme qui implique l'idée de se rassembler, de se composer).

Une autre leçon philosophique importante peut être tirée de cette étymologie de la distraction, mais elle est d'une nature plus paradoxale et dialectique : pour maintenir le moi, on a besoin de l'oublier et de regarder ailleurs. Pour soutenir, rafraîchir et même approfondir notre concentration, nous avons aussi besoin de distraire notre esprit ; sinon, notre faculté de concentration s'épuise elle-même et s'engourdit dans la monotonie. On pourrait dire que ces leçons sont déjà inscrites dans l'anatomie de notre vision : nous réussissons à garantir le boire et le manger (le soutien nutritionnel et le rafraîchissement physique, en quelque sorte) en regardant à l'extérieur, et non à l'intérieur de nous-mêmes. La structure paradoxale du divertissement – qui lie, dans une dialectique productive, les contraires apparents que sont l'attention et la diversion, la concentration et la distraction, l'entretien sérieux et l'amusement joyeux – trouve aussi son illustration dans divers moments qui apparaissent au fil de la généalogie du concept lui-même.

•

L'histoire du concept de *divertissement* est bien trop complexe pour être présentée brièvement. Je m'attacherai donc à ses chapitres principaux pour mettre en lumière certains

points importants. Nous pouvons commencer à regarder du côté du *Phèdre* (276a-277a) de Platon, dans lequel Socrate, combattant l'idée qu'il faudrait donner une forme écrite à la philosophie, établit un contraste fort entre la philosophie et le divertissement. Les discours écrits, fussent-ils philosophiques, ne valent que « pour le divertissement qu'ils proposent », à l'opposé de l'art « sérieux » et philosophique qu'est la « dialectique », permise par le dialogue oral, qui féconde activement l'esprit et « [donne] à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme<sup>8</sup> ». La philosophie est donc supérieure au divertissement non seulement grâce à ses enseignements mais aussi par les plaisirs qu'elle apporte. Le terme grec utilisé pour dénoter l'amusement est *paidia*, remarquablement proche du mot grec pour « éducation », *paideia*, puisqu'ils ont pour racine commune d'être liés à l'enfance, un point que Platon souligne dans les *Lois*, livre II. Le divertissement y est assimilé à des jeux ou des amusettes triviales et juvéniles, à l'opposé de la véritable éducation, qui se doit d'être sérieuse et contrôlée<sup>9</sup>. Les arts mimétiques, marqués par une forte fonction divertissante, ne constituent pas seulement pour Platon la menace d'une diversion enfantine face à la vérité, mais ils sont aussi une forme trompeuse de distorsion et de corruption de l'âme. Ainsi, la *République* les condamne fortement, au point de demander, au livre X, qu'on les bannisse.

Bien que la *Poétique* d'Aristote introduise quelques critères indépendants pour évaluer la valeur esthétique de la tragédie

---

8. Platon, *Phèdre*, tr. fr. L. Brisson, GF-Flammarion, 1992, p. 183.

9. Le mot latin qui désigne le divertissement, *oblectatio*, qui évoque à l'origine une distraction amusante ou une diversion séduisante, porte aussi des connotations liées à l'enfance puisqu'il est dérivé du verbe *lacto* qui signifie à la fois « séduire » et « être allaité au sein ».

– les plaisirs procurés par l'unité formelle et la *catharsis* –, sa défense des divertissements artistiques de l'époque reste indexée à la valeur supérieure qu'accorde la philosophie à la vérité. C'est pourquoi les plaisirs mimétiques des arts y sont présentés comme les versions inférieures des joies cognitives supérieures de la philosophie ; Aristote choisit d'ailleurs de louer la poésie car elle est « plus philosophique et plus noble que l'histoire » en tant qu'elle ne décrit pas les contingences particulières du passé mais plutôt « ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ». Ainsi, même si la poésie utilise les noms spécifiques des particuliers, « elle dit plutôt le général, et l'histoire le particulier<sup>10</sup> ».

À l'aube de la pensée moderne, Michel de Montaigne continue à respecter cette distinction entre le divertissement et la sagesse sérieuse et philosophique dans les discussions qu'il consacre à la lecture. Il s'attache cependant, en bon sceptique, à remettre en question la hiérarchie traditionnelle qui existe entre la pensée sérieuse et l'amusement joyeux, en soutenant fièrement qu'il lit désormais surtout pour son plaisir. Dans son essai « Des livres », il écrit : « Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement ; ou si j'étudie, je n'y cherche que la science qui traite de la connaissance de moi-même et qui m'instruit à bien mourir et à bien vivre<sup>11</sup>. »

Montaigne confirme cette préférence dans un essai bien postérieur, « De trois commerces » (III, 3), dans lequel il explique que bien qu'il ait d'abord lu, dans sa jeunesse, par pure volonté d'ostentation, et bien plus tard pour la sagesse, il ne lit maintenant que pour « sa récréation ». Anticipant les critiques de son amour pour l'amusement, Montaigne contre-attaque :

---

10. Aristote, *La Poétique*, 1451b, tr. fr. M. Magnien, Livre de Poche, 1990, p. 98.

11. Michel de Montaigne, *Essais*, II, 10, « Des livres », Gallimard, « Folio », 1973, p. 106.

Si quelqu'un me dit que c'est avilir les muses de s'en servir de joie et de passe-temps, il ne sait pas, comme moi, combien vaut le plaisir, le jeu, et le passe-temps. À peine que je ne die toute autre fin être ridicule<sup>12</sup>.

Montaigne insistait sur le fait que l'activité méditative qui consiste à «divertir ses propres pensées» était une forme de divertissement qui, pour un esprit fort, pouvait concurrencer toutes les autres activités intellectuelles en termes d'exigence et de plaisir. Sentant cependant que la méditation sur soi intense et prolongée pouvait se révéler dangereusement déstabilisante et épuisante, Montaigne reconnaissait que son esprit avait besoin de se divertir avec d'autres plaisirs afin de «se calmer et de se reposer». Les livres constituaient sa distraction préférée, l'amusement qu'ils apportent ne permettant pas seulement de se remettre des rigueurs de l'étude de soi, mais rendant aussi l'esprit capable de se «détourner de n'importe quelle idée déplaisante» susceptible de le hanter (III, 3, p. 621, 622, 628). L'essai qui suit, «Du divertissement» (III, 4, p. 630-638), renforce de façon plus générale l'idée que les distractions peuvent avoir des vertus pratiques et thérapeutiques et nous aident à surmonter nos plus grandes préoccupations<sup>13</sup>.

La brève analyse que consacre Montaigne au divertissement est remarquable à plusieurs titres. Premièrement, le divertissement peut prendre des formes méditatives exigeantes qui n'impliquent pas seulement du plaisir, mais aussi une forme supérieure d'exercice de l'esprit. Par conséquent, rechercher à la fois le divertissement, le plaisir et le travail intellectuel

---

12. Michel de Montaigne, *Essais*, III, 3, «De trois commerces», *op. cit.*, p. 73.

13. Montaigne signale des mentions antérieures de la même idée chez Cicéron et Lucrèce, notamment.

sérieux ne devrait pas être vu comme une entreprise dénuée de sens. Deuxièmement, puisque le plaisir, de façon plus générale, n'est pas une valeur triviale et sans importance, le lien fort qui unit le divertissement au plaisir ne devrait pas rabaisser ce dernier, mais au contraire le valoriser. Enfin, le divertissement ne peut être considéré comme un élément négatif qui « disperse » l'esprit : c'est aussi une force qui, de façon dialectique, lui fournit à la fois du repos et des exercices alternatifs qui changent le style et le point focal de son activité.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la notion de divertissement commence à être opposée non seulement à la conduite sérieuse des affaires de l'existence et de la pensée, mais aussi à des formes d'art plus graves. Ainsi Samuel Johnson, figure majeure de la critique néoclassique anglaise, applique le terme de *divertissement* aux « formes les plus basses de la comédie », et remarque qu'il tend à dénoter « un assemblage de performances offertes par différents personnages, comme lorsqu'on mêle de la musique à des récitations, des tours de passe-passe, etc.<sup>14</sup> ».

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot, l'article consacré au « Divertissement » évoque une idée similaire. Après quelques remarques sur les sens plus techniques du terme de « divertissement » dans les arts de l'époque – qui désigne « tous les petits poèmes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert ; et les danses, mêlées de chants, qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux actes ou d'un acte [et] plus particulièrement [les] danses et [les] chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra » –, Diderot définit le divertissement comme « un terme générique » qui inclut des amusements particuliers, des récréations et des réjouissances. En dépit de leurs différentes nuances, ces quatre termes sont

---

14. Voir l'article « Entertainment » dans l'Oxford English Dictionary, Oxford Clarendon Press, 1993, vol. III, p. 214.

présentés comme des «synonymes et ont la dissipation ou le plaisir pour fondement». La mise en garde qui clôt l'article, selon laquelle «tous les divertissements qui n'ont pas pour but des choses utiles ou nécessaires font les fruits de l'oisiveté, et de l'amour pour le plaisir» esquisse un contraste entre le pur divertissement et l'art véritable, «dont le mérite suprême», comme Diderot l'écrit à un autre endroit, «est de combiner l'utile à l'agréable». Bien sûr, cela n'implique ni que l'art lui-même ne soit pas une forme de divertissement, ni que le divertissement doive se limiter au cadre des plaisirs inutiles ou des problèmes oiseux<sup>15</sup>.

Dans la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant, la notion de *divertissement* est utilisée avec des connotations à la fois valorisantes et dépréciatives. Si elle s'applique d'abord aux plaisirs sensuels et intéressés qui distinguent l'agréable du beau (livre I, § 7), elle est plus tard mobilisée à propos du libre jeu désintéressé (c'est-à-dire sans but spécifique) des facultés mentales qui marque notre expérience de la beauté<sup>16</sup>. Friedrich Schiller identifie de façon positive l'esthétique avec le domaine du jeu et de l'apparence, reconnaissant ainsi le besoin humain qu'est le divertissement, tel qu'il s'exprime justement dans le concept de *jeu* : «l'homme ne joue que quand il est un être humain au sens plein du terme, et il n'est pleinement un être

---

15. Voir l'article «Divertissement» dans *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et métier, mis en ordre et publié par Diderot & quant à la partie mathématique par d'Alembert*. Nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780 (Friedrich Frommann Verlag, 1966), vol. IV, p. 1069. L'article est écrit par M. Le Chevalier de Jaucourt ; et *Le Rêve de d'Alembert*, Gallimard, «Folio Plus Philosophie», p. 67-76.

16. Emmanuel Kant, «Remarques générales sur la première section de l'analytique», *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. sous la direction de F. Alquié, Gallimard, «Folio», 1985, p. 177-181.

humain que lorsqu'il joue<sup>17</sup>». Schiller insiste aussi sur la valeur méliorative du jeu en tant qu'il constitue une expression de la liberté humaine et une forme d'éducation morale efficace et non coercitive. Le concept de *Schein*, clairement lié à celui de *Spiel* et au sens du divertissement associé au spectacle, est aussi valorisé par Schiller qui y voit le lieu et l'instrument d'une certaine liberté. Alors que la *Critique de la faculté de juger* de Kant maintenait, au sein de la notion de divertissement, un équilibre fragile entre les objectifs intéressés et désintéressés (et par conséquent une bivalence du terme quant à son application au domaine inférieur de l'agréable, ou à celui, cognitif et supérieur, du beau), l'idéal schillérien du jeu suggère que le divertissement lui-même (sous ses formes les plus nobles) symbolise et offre un équilibre parfait entre la forme idéale et la vie matérielle.

Mais cette conception équilibrée du divertissement est nettement remise en cause par l'esthétique de Hegel. Avec Hegel, le divertissement est forcément associé à ce qui n'est pas digne d'être vu comme de l'art. Dans les remarques préliminaires qu'il consacre à l'affirmation de la valeur de l'art au début de l'*Esthétique*, Hegel éprouve le besoin de distinguer nettement «l'art véritable» et les serviles activités artistiques qui ne sont «qu'un jeu éphémère destiné à l'amusement et à la distraction» («*ein flüchtiges Spiel [...] dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen*») et «un ornement qui sert à enjoliver l'aspect extérieur des rapports de la vie» («*dem Äusseren des Lebensverhältnisse Gefälligkeit*»). Les limites du divertissement sont ainsi celles d'un domaine inférieur fondé sur une dépendance servile envers le plaisir et ses fins extérieures. À l'inverse, les beaux-arts (*die schöne Künste*) n'atteignent

---

17. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, tr. fr. R. Leroux, Aubier Montaigne, 1992, lettre XV.

l'art véritable (*wahrhafte Kunst*) que lorsqu'ils s'affranchissent de cette soumission. Nous voyons déjà ici à l'œuvre le contraste fort qui, séparant l'art et le divertissement, préside aujourd'hui encore aux débats sur l'art populaire.

Quoi qu'il en soit, et en dépit du fait qu'il défende ce qu'il appelle le *freie Kunst* dans le cas des beaux-arts, Hegel ne les laisse pas vraiment libres. Au contraire, il leur assigne une «tâche supérieure» : «une manière propre de révéler à la conscience et d'exprimer le *Divin*, les intérêts les plus profonds de l'homme et les vérités les plus vastes de l'esprit<sup>18</sup>». Hegel confirme et brouille simultanément le contraste rigide qui sépare le divertissement – défini comme «asservi» car il recherche le plaisir grâce aux apparences (*das Schein*) – et l'art véritable, dont la liberté est paradoxalement définie par sa soumission à Dieu, à la vérité et à l'idéal. Cette attitude hégélienne domine encore malheureusement le champ esthétique contemporain, dont le tournant idéaliste a privilégié, dans le domaine de l'art, la vérité aux dépens de la beauté ou du plaisir, en même temps qu'il privilégiait aussi esthétiquement le domaine du grand art contre les splendeurs de la nature.

Nietzsche nous offre une vision plus complexe du divertissement et de ses relations à l'art et à la pensée. Il lui arrive d'utiliser le terme de façon très péjorative pour dénoter le souci trivial des plaisirs superficiels et le fait de passer le temps pour soulager son ennui. Il emploie en effet ce mot pour condamner non seulement de telles futilités dans le domaine de l'expression artistique mais aussi dans celui de la connaissance et de la philosophie elle-même. Dans «Schopenhauer éducateur» (§ 6), il se plaint du fait que les livres académiques et leurs vérités triviales ne puissent servir que «de moyens pour tuer les

---

18. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, vol. I, tr. fr. Ch. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Le Livre de poche, 1997, p. 57.

mouches et tromper son ennui» ou comme un «jeu» (*Spieltrieb*) ou un amusement (*Ergötzlichkeit*)<sup>19</sup>. De la même façon, dans son essai sur «Richard Wagner à Bayreuth», Nietzsche met en opposition la culture et l'art véritable, dont le but est de toucher au génie, et ce qu'il appelle les «arts du divertissement» (*Kunst-Unterhaltungen*) corrompus (*verderbliche*) que sont les arts de son temps. Cependant, cette «passion mal déguisée d'amusement et de distractions à tout prix» n'est pas associée aux arts populaires appréciés par le peuple, mais plutôt au grand art, celui des «gens cultivés» (*Gebildeten*) et des érudits (*Gelehrten*), et s'oppose ainsi à la reconnaissance wagnérienne des petites gens, désignés sous le nom de «peuple poète<sup>20</sup>».

Mais dans *Ecce Homo*, Nietzsche met en valeur la force positive du divertissement grâce à la notion de «récréation» (*Erholung*), qu'il considère, aux côtés du choix du climat et de l'alimentation, comme essentielle au bien-être et au souci de soi. Car c'est ce qui lui permet de s'oublier lui-même et d'échapper à son propre esprit de sérieux (*Ernste*), trop exigeant. Nietzsche affirme en fait que «toute espèce de lecture fait partie de [ses] récréations<sup>21</sup>». Adepte assidu, comme Montaigne, du retour sur soi, Nietzsche semble réaffirmer le paradoxe productif de la distraction et du divertissement, celui-là même que nous avons été chercher dans l'étude

---

19. Friedrich Nietzsche, «Schopenhauer éducateur», *Considérations inactuelles*, tr. fr. H. Albert, révisée par J. Le Rider, *Œuvres*, t. I, Robert Laffont, «Bouquins», 1993, p. 333.

20. Friedrich Nietzsche, «Richard Wagner à Bayreuth», *Considérations inactuelles*, tr. fr. M. Baumgartner, révisée par J. Le Rider, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 372-373 et p. 391.

21. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, tr. fr. H. Albert, révisée par J. Lacoste, *Œuvres*, t. II, Robert Laffont, «Bouquins», 1993, p. 1133. Un peu plus tard, au § 8, Nietzsche suggère aussi que la récréation implique un «instinct de conservation».

étymologique du mot et son usage chez Montaigne – l'idée que le moi est renforcé quand il est libéré de l'attention qu'il se porte. Mais on peut aussi conclure de ce paradoxe que le moi est agrandi et amélioré lorsqu'il s'oublie et porte ses intérêts sur le monde plus vaste qui l'entoure. La véritable « expansion du moi » (Baudelaire) exige qu'on laisse derrière soi ce que l'on est déjà pour embrasser quelque chose de plus vaste. Cette leçon peut aussi s'étendre à l'art contemporain, dont la concentration intense et souvent étroite sur lui-même (sur sa propre histoire interne, sa théorie, ses chefs-d'œuvre et son essence présumée, plus que sur le monde plus large que forment la nature et l'existence humaine dans laquelle il est pris) a fait décliner le pouvoir et la séduction.

Alors que Montaigne et Nietzsche insistent sur sa valeur pour améliorer dialectiquement notre force mentale grâce aux diversions du jeu et aux vertus réparatrices de la relaxation, j'aimerais avancer une autre hypothèse quant au rôle joué par le divertissement sur le plan cognitif : ses vertus relaxantes n'offrent pas seulement du repos ou une diversion qui peut raffermir notre concentration, elles peuvent aussi aiguïser la sensibilité de notre perception en diminuant les interférences sensorielles qui nous viennent d'un surplus de tensions et de contractions musculaires, après un effort ou une sollicitation excessifs. Cette hypothèse s'appuie en partie sur les découvertes classiques de la psychophysique que présente notamment la fameuse loi de Weber-Fechner, selon laquelle un stimulus de peu d'intensité peut être remarqué plus nettement et plus facilement si la stimulation première que ressent l'organe stimulé est elle-même faible. À l'inverse, pour être remarqué, un stimulus doit être d'autant plus fort que la stimulation préexistante est intense<sup>22</sup>. La lumière d'une

---

22. L'une des analyses les plus intéressantes de la loi de Weber-Fechner se trouve chez William James, *The Principles of Psychology* [1890], Cambridge,

cigarette, à peine visible à une faible distance lorsque le soleil brille, sera aperçue de loin dans l'obscurité nocturne. Le son des feuilles agitées par le vent que nous percevons dans le silence de la forêt, à minuit, sera inaudible dans le vacarme diurne de la ville. De la même façon, une main contractée, poing fermé ou doigts tendus, ne sera pas aussi sensible à différentes nuances de textures qu'une main relâchée et libre de toute tension musculaire. La fonction relaxante du divertissement peut offrir plus qu'un simple repos récupérateur : une sensibilité affinée pour de nouvelles perceptions.

Malheureusement, après Nietzsche, la tendance dominante de la philosophie allemande à dénigrer la fonction divertissante des arts n'a pas tardé à se réaffirmer. Martin Heidegger insiste sur le fait que les œuvres d'art ne sont pas réellement présentées ou préservées quand elles « sont offertes à la pure appréciation artistique », puisque l'essence définitoire de l'art ne réside ni dans le plaisir, ni dans le divertissement, mais dans « l'avènement et l'apparition de la vérité ». Même Hans-Georg Gadamer, dont l'esthétique intègre la notion de jeu, met l'accent sur les révélations ontologiques et herméneutiques qu'offre l'art, tout en négligeant sa fonction divertissante, et nous met en garde contre les dangers séduisants de l'« immédiateté esthétique » et de l'*Erlebnis*<sup>23</sup>. La tendance

---

Harvard University Press, 1983, p. 503-518.

23. Voir Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art* (version de 1931-1932), tr. fr. N. Rialland, édition bilingue numérique disponible à l'adresse <http://www.scribd.com/doc/6074398/Heidegger-De-lOrigine-de-lOeuvre-dArt>, p. 51. et Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 99-119. Je dois ici signaler que Gadamer semble être bien plus tolérant qu'Adorno à l'égard de la musique populaire, qu'il considère comme « légitime ». Toutefois, Gadamer ne pense pas cette légitimité en termes de plaisir, mais simplement au regard de sa capacité à établir une pleine communication et à fournir des matériaux alimentant la critique et notre « soif de

hégélienne de l'esthétique allemande, qui consiste à privilégier la vérité aux dépens du plaisir, et à la préférer à la beauté, domine encore de façon surprenante le travail d'Adorno qui, avec Max Horkheimer, a introduit cette notion déplaisante qu'est l'«industrie culturelle» pour mieux critiquer les divertissements offerts par les arts populaires, dont les plaisirs prétendument passifs et décérébrants «remplissent le temps vide d'encre plus de vide». Il semble que pour Adorno, les plaisirs divertissants de l'art soient singulièrement opposés à la cognition : «plus les gens en savent sur les œuvres d'art moins ils les apprécient, et *vice versa*». Dans l'arène des valeurs esthétiques, Adorno affirme clairement qu'il nous faut sacrifier le plaisir à la vérité :

Dans le monde faux, tout plaisir est faux. Cela est vrai pour le plaisir artistique aussi [...]. En bref, l'idée même que le plaisir est l'essence de l'art mérite d'être jetée aux orties [...]. Ce que les œuvres d'art exigent vraiment de nous, c'est la connaissance, ou mieux, la capacité cognitive à juger avec justesse<sup>24</sup>.

Mais pourquoi devrait-on supposer qu'il existe de fait une opposition essentielle entre la vérité et le divertissement, entre la connaissance et le plaisir ? Affirmant la fonction divertissante de l'art sans renoncer à son apport cognitif, T.S. Eliot, inspiré par les idées de Rémy de Gourmont, a défini la poésie comme

---

connaissance». Gadamer relie aussi l'art à la notion de fête, qu'il envisage dans des termes transcendants et souvent explicitement religieux. Voir Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau et autres essais*, textes choisis, traduits de l'allemand et présentés par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, coll. «De la pensée», 1992.

24. Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, tr. fr. É. Kaufholz, Gallimard, «Tel», 1983 ; Theodor Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 31-35 (traduction modifiée).

«un amusement supérieur», en prenant soin de préciser qu'il ne s'agissait pas pour autant d'un «amusement pour les gens d'une classe supérieure». Pour lui, les arts constituent un amusement supérieur car leurs plaisirs ne concernent pas seulement les sens, mais aussi notre intellect.

Comprendre un poème revient à l'apprécier pour les bonnes raisons. On pourrait dire que cela implique d'y prendre autant de plaisir que possible, ou qu'il peut en donner ; apprécier un poème sur un malentendu, ce n'est qu'apprécier une pure projection de notre esprit [...]. Il est certain que nous ne pouvons pleinement apprécier un poème sans le comprendre ; pas plus que nous ne pouvons vraiment comprendre un poème sans l'apprécier. Et cela implique de l'apprécier de la bonne façon et avec la bonne intensité, au regard d'autres poèmes<sup>25</sup>.

En déconstruisant l'opposition entre plaisir esthétique et cognition, Eliot cherche aussi à remettre en question la dichotomie qui oppose le grand art – consacré, dans une optique hégélienne, à la sublime vérité – et les divertissements populaires et vulgaires, qui n'existeraient que «pour le plaisir». En voyant au contraire un continuum entre le grand art et le divertissement, Eliot insiste sur le fait qu'un bon poète «aimerait être vu comme une sorte de bateleur populaire... il aimerait transmettre les plaisirs de la poésie». Se livrant à une démystification mordante des notions romantiques du génie prophétique percevant des vérités profondes, Eliot affirme qu'il serait heureux de garantir au poète «un rôle à jouer en société, au moins aussi important que celui du comédien de music-hall». Dans sa quête d'un public plus large, il a d'ailleurs volontiers tourné ses efforts

---

25. T.S. Eliot, préface à *To the Sacred Wood et De la poésie et de quelques poètes*, *op. cit.* (nous traduisons).

vers le théâtre. Passionné de music-hall, Eliot savait qu'il était naïf de parler des amateurs de grand art et d'art populaire comme s'il s'était agi de deux groupes complètement distincts, de la même façon qu'on a tort de penser que les œuvres du grand art ne peuvent connaître une large popularité ou que les œuvres qui proviennent de la culture populaire et vernaculaire ne peuvent atteindre une grande valeur esthétique<sup>26</sup>.

La plupart des critiques, dans le domaine culturel, opposent encore fortement l'art et le divertissement en identifiant ce dernier avec la recherche oiseuse des plaisirs et le côté vulgaire des classes populaires. De nombreux facteurs, provenant du domaine culturel ou économique, ont rendu très séduisante une telle identification. Puisque la notion de plaisir inclut

---

26. La complexité que cache l'expression de «public populaire» a été soulignée par deux des plus grands défenseurs de l'art populaire au xx<sup>e</sup> siècle : Antonio Gramsci et Mikhaïl Bakhtine, qui admettaient aussi que la fonction de divertissement ne privait pas les œuvres de la culture populaire de fonctions esthétiques, cognitives et politiques très importantes. Tous deux définissent le populaire comme s'opposant à la culture officielle, et non selon une origine rattachée à telle ou telle classe sociale identifiée au «peuple», puisque comme le remarque Gramsci, «le peuple lui-même ne constitue pas une collectivité culturelle homogène» (notre traduction). Voir notamment Antonio Gramsci, *Selections from Cultural Writings* (Cambridge, MA, Harvard U.P., 1991, p. 195). En insistant sur le fait que l'esthétique populaire des festivités carnavalesques rassemble toutes les strates de la société et travaille à améliorer les échanges de l'une à l'autre en effaçant momentanément les hiérarchies officielles, Bakhtine met en avant le rôle important du jeu et du divertissement. Pour Bakhtine, qui reprend ici l'argument selon lequel toute distanciation possède une valeur productive, le carnaval est un divertissement dont le pouvoir régénérateur nous permet d'oublier momentanément les contraintes liées à nos fonctions officielles comme les vérités établies, et nous aide à nous ouvrir à des idées utopiques et à de nouvelles possibilités. Puisqu'une telle fonction régénératrice et utopique peut profiter à toutes les strates de la société, la séduction qu'exerce l'art populaire ne saurait se limiter à une classe sociale en particulier.

les plaisirs de la chair, la philosophie idéaliste et la théologie chrétienne, détachées du monde d'ici-bas, ont travaillé de concert à éloigner leurs valeurs des bassesses corporelles. L'éthique protestante de l'économie et du travail, longtemps dominante en Amérique du Nord et en Europe du Nord, a elle aussi stigmatisé le concept de plaisir. De plus, l'ascétisme intellectuel qui constitue l'*habitus* typique des théoriciens les pousse à ne pas pleinement reconnaître la richesse du plaisir. Du fait de la sécularisation du monde naturel qu'a introduite la modernité, et du déclin de la foi religieuse traditionnelle, l'art fonctionne de plus en plus comme l'espace où s'exercent nos habitudes de sacralisation. Même si l'aura sacrée de l'art a été remise en cause par la reproduction mécanique des œuvres (comme l'affirme Walter Benjamin), le désir de conserver celui-ci comme le lieu de valeurs spirituelles supérieures subsiste. Dans la société laïque, les classiques de la littérature deviennent nos textes sacrés, tandis que les musées sont devenus, en lieu et place des églises, les lieux que l'on visite le dimanche en vue d'une éventuelle édification spirituelle.

Mais pour prétendre à une telle sacralisation, l'art doit avant tout être nettement distingué du divertissement ; le divertissement est de fait associé aux plaisirs terrestres qui servent à revigorer nos vies humaines et incarnées, et non à la dévotion envers le domaine transcendant de l'immortalité spirituelle célébré par les « théologies » romantiques de l'art. Le plaisir et la vie, deux des valeurs principales de l'art selon l'esthétique pragmatiste, sont paradoxalement aussi les deux péchés cardinaux pour lesquels le divertissement est condamné. Aussi fournirai-je, dans les dernières pages de ce chapitre, quelques arguments en faveur de sa défense, même si le sens commun semble n'en exiger aucun.

•

Ma propre esthétique a souvent été critiquée pour son hédonisme, bien que je n'aie jamais prétendu que le plaisir soit la seule ou la plus grande valeur que l'on puisse trouver dans l'art ou la vie<sup>27</sup>. Je pense cependant que l'esthétique postkantienne tend, à tort, à rejeter l'importance du plaisir car elle échoue à prendre en compte la complexité de sa logique, ainsi que la diversité de ses formes et de ses usages. Cette diversité est elle-même suggérée par l'ampleur du vocabulaire consacré au plaisir. Outre la traditionnelle distinction entre la volupté sensuelle (*voluptas*) et les hauteurs sacrées de la joie religieuse (*gaudium*), on trouve le délice, le sentiment de l'agréable, celui de la gratification, le contentement, l'allégresse, les impressions de titillement, l'amusement, l'euphorie, l'exultation, la félicité, le ravissement, l'extase. Alors qu'amusement et agrément évoquent une certaine légèreté, les notions de ravissement, de félicité et d'extase montrent clairement à quel point certains plaisirs peuvent être profonds et chargés de sens. De tels plaisirs, comme la vérité, aident à l'édification de notre sens du sacré et peuvent établir ou renforcer les valeurs auxquelles nous tenons le plus<sup>28</sup>.

---

27. Voir par exemple les critiques formulées par Rainer Rochlitz dans «Esthétiques hédonistes», *Critique*, vol. 540, 1992, p. 353-373, repris dans *Le Vif de la critique*, t. II, *Esthétique et philosophie de l'art*, La Lettre volée, 2010, p. 201-223; Alexander Nehamas, «Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56 (1998), p. 49-51; Wolfgang Welsch «Rettung Durch Halbierung: Zu Richard Shustermans Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, vol. IV (1999), p. 111-126; et Kathleen Higgins, «Living and Feeling at Home: Shusterman's *Performing Live*», *Journal of Aesthetic Education*, vol. XXXVI (2002), p. 84-92.

28. L'accent mis ici sur l'exaltation causée par ces plaisirs ne doit pas nous conduire à dévaloriser les formes de plaisir plus légères. La gaieté peut offrir un repos appréciable après les tensions liées à l'extase, mais elle joue aussi le

L'empirisme moderne comprend le plaisir (et plus généralement l'expérience) dans les termes d'une sensation passive qui n'existe que dans l'espace mental et privé du sujet sentant. Ainsi conçu, le plaisir peut sembler trivial. Mais le plaisir n'est pas cette sensation passive et isolée ; il est plutôt, comme Aristote lui-même le reconnaissait, une qualité propre à n'importe quelle activité, qui complète ou met en valeur cette activité en la rendant plus piquante ou plus gratifiante, et qui en favorise l'exercice en renforçant l'intérêt que nous lui portons. Le plaisir est ainsi inséparable de l'activité qui nous permet de le ressentir. Apprécier la pratique du tennis ne consiste pas tant à apprécier les sensations agréables qui parcourent la main tenant la raquette, ou les pieds qui battent le court (des sensations qui nous distrairaient du jeu lui-même), qu'à jouer un match avec enthousiasme et concentration. De même, apprécier l'art ne revient pas à ressentir les sensations agréables qu'un bon expresso ou un bain chaud, par exemple, pourrait nous procurer ; apprécier une œuvre d'art, c'est, au contraire, prendre plaisir à percevoir et à comprendre les qualités et les significations de l'œuvre, en sorte que ce plaisir tend à intensifier l'attention que nous portons à l'œuvre et que notre perception comme notre compréhension en sont à leur tour améliorées. Cette conception aristotélicienne sous-tend l'idée d'Eliot selon laquelle il existe une connexion essentielle entre l'appréciation poétique et la compréhension.

En renforçant nos capacités d'actions, le plaisir contribue à la perfection de notre existence. Spinoza lui-même voit dans le plaisir «le passage de l'homme d'une moindre à une plus grande perfection [car] plus le plaisir qui nous affecte est grand, plus

---

rôle de contraste utile pour mieux mettre en valeur le caractère sublime de cette dernière. Le but de l'apprentissage de la diversité des plaisirs n'est pas de savoir distinguer les plus forts pour rejeter les autres, mais de profiter au mieux de tous, du moins de tous ceux dont on peut profiter avec bonheur.

la perfection que nous atteignons est grande<sup>29</sup>». Et Aristote, connu pour sa sobriété, insiste :

Quant à savoir si nous apprécions la vie à cause du plaisir ou le plaisir à cause de la vie, [...] ce sont des choses manifestement conjointes, et qu'on ne peut pas séparer : sans activité en effet, il n'y a pas de plaisir et en même temps, chaque activité est achevée par son plaisir<sup>30</sup>.

La théorie de l'évolution confirme ce lien entre le maintien de la vie et le plaisir. Certains des plaisirs les plus puissants de l'existence sont liés à l'alimentation et à la procréation (du moins avant l'apparition des nouvelles technologies génétiques) nécessaires à la survie de l'espèce. Le désir qui sous-tend le plaisir nous guide vers ce dont nous avons besoin bien plus rapidement et efficacement que ne le ferait la raison délibérative. Ce dernier ne nous rend pas seulement la vie plus douce : il la rend aussi possible en nous promettant qu'elle vaut la peine d'être vécue. Le divertissement esthétique fait sans aucun doute partie de la liste des plaisirs de l'existence.

Bien qu'une tradition kantienne très influente insiste sur un type très particulier de plaisir esthétique – étroitement défini comme le plaisir de l'intellection de la forme pure à partir du jeu harmonieux de nos facultés cognitives –, la tradition pragmatiste en a une conception plus généreuse. Tout d'abord, et de façon assez simple, nous pouvons penser aux divers plaisirs des sens – liés aux riches qualités de la couleur, de la forme, du son, du mouvement, et ainsi de suite. Les

---

29. Spinoza, «De l'origine et de la nature des sentiments», *Éthique*, part. III, tr. fr. R. Caillois, Gallimard, «Folio Essais», 1993, p. 243 (traduction modifiée).

30. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. R. Bodéüs, GF-Flammarion, 2004, 1175a, p. 515.

plaisirs d'une perception intensifiée par les qualités sensorielles et l'attrait d'une œuvre d'art en font ressortir l'expérience dans le flux de la perception normale, au point que cette expérience elle-même peut être qualifiée d'*esthétique*, puisqu'elle absorbe notre attention jusqu'à nous distraire avec plaisir de la routine monotone de l'existence.

En effet, les plaisirs esthétiques sont souvent si délicieux qu'ils évoquent une forme de transcendance métaphysique ou religieuse, ouvrant sur une dimension supérieure du réel. La philosophie indienne affirme que le plaisir esthétique du *rasa* (l'émotion spécialement exprimée par l'art, et, de façon paradigmatique, par l'art théâtral) est « transcendant » ou « d'un autre monde » du fait de sa force et de sa dimension extatique<sup>31</sup>. L'impression d'un plaisir divin apparaît aussi clairement dans le sens originel du terme japonais qui exprime le divertissement (*goraku*), et évoque l'hospitalité d'une jeune fille divine<sup>32</sup>. Les plaisirs esthétiques impliquent l'expérience

---

31. Voir Pravas Jivan Chaudhury, « The Theory of Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXIV, 1965, p. 145-146. Le grand penseur indien de l'esthétique que fut Abhinavagupta, écrivant au X<sup>e</sup> siècle, décrit le plaisir du *rasa* comme « la saveur de la réalité ultime ». Pour une brève comparaison entre la théorie du *rasa* et la vision pragmatiste de l'expérience esthétique et du plaisir, voir mon article « Definition, Dramatization and Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLI, n° 3, 2003.

32. Le sens originel de ce terme japonais, *goraku*, peut être trouvé dans les classiques de la littérature japonaise que sont le *Konjakumonogatari* (XII<sup>e</sup> siècle) et le *Taiheiki* (XIV<sup>e</sup> siècle). Le *kanji* (c'est-à-dire le caractère) qui forme le mot évoque la tête d'une personne se rejetant en arrière, la bouche ouverte, éclatant d'un rire joyeux (et exprimant peut-être aussi un autre type de plaisir). Je remercie le professeur Satochi Higuchi pour m'avoir éclairé sur l'étymologie du *goraku*, à partir de sources trouvées dans le dictionnaire japonais *Nihon Kogugo Daijiten* (Tokyo, Shogakukan, 1974, vol. VIII, p. 433). Le confucianisme défend aussi le rôle des plaisirs esthétiques pour atteindre l'harmonie et l'ordre, non seulement pour l'indi-

de sentiments intenses (et néanmoins ordonnés), ainsi que la satisfaction de notre besoin de comprendre et de communiquer. Saisir le sens d'une œuvre comble ses différents interprètes : artistes, comédiens, spectateurs et critiques, dont les efforts d'interprétation visent, bien souvent, à rendre compte des plaisirs qu'ils éprouvent, et à les préciser par une analyse la plus riche possible.

On en arrive là à un aspect souvent négligé du plaisir esthétique : sa dimension sociale. On pense trop souvent que l'appréciation de l'art ou du divertissement est simplement subjective, et par conséquent essentiellement privée et étroitement individualiste. Mais le plaisir possède des propriétés irradiantes qui vont au-delà de la pure satisfaction individuelle. Les plaisirs sont contagieux ; lorsque nous voyons un enfant apprécier une chanson, nous sommes incités à prendre plaisir à son plaisir, même lorsque nous ne connaissons pas l'enfant et que nous ne pensons pas que la chanson soit particulièrement belle. Lorsque nous ressentons de la joie, nous voulons habituellement la partager avec d'autres ; et nous pouvons partager nos plaisirs esthétiques et nos expériences esthétiques de la même façon. Bien que chacun d'entre nous, visitant une exposition, allant au cinéma ou à un concert, ressente un plaisir esthétique *via* le filtre de sa propre conscience, nous apprécions quelque chose collectivement, et notre plaisir est renforcé par la sensation qu'il est partagé. L'expérience esthétique gagne en intensité lorsque nous sentons que nous partageons quelque chose de signifiant et d'une certaine valeur, et cela s'applique au sentiment du plaisir partagé. Si le thème du pouvoir qu'a l'art d'unifier la société résonne chez Schiller

---

vidu, mais aussi pour la société dans son ensemble. Pour en savoir plus sur ce sujet, voir mon article «Pragmatism and East-Asian Thought», *Metaphilosophy*, vol. XXXV (1-2), p. 13-43

comme chez Dewey, les vertus unificatrices du divertissement de masse sont elles aussi reconnues, bien que diabolisées, par les critiques de l'art populaire<sup>33</sup>.

J'ai défendu l'idée que nous ne devrions pas dénigrer les plaisirs esthétiques propres à l'art et au divertissement car ils contribuent, de bien des façons, au maintien de l'existence, à son sens et à l'enrichissement de nos vies. Mais ces services rendus à l'existence constituent l'essentiel des raisons pour lesquelles certains philosophes critiquent le divertissement et l'affirment trivial, bas et dépourvu de valeur sur le plan culturel. En combinant l'idée kantienne du désintéressement esthétique à la notion hégélienne idéaliste de liberté et de transcendance spirituelle du grand art, cette position établit un contraste fort entre l'art et le divertissement, et affirme que seul le dernier est doté d'une fonctionnalité pratique pour la vie de tous les jours, alors que les vraies œuvres d'art évitent d'être reléguées au rang de simples moyens, ou d'insignifiantes fonctions, et transcendent le domaine de la vie d'ici-bas. Hannah Arendt<sup>34</sup> offre un exemple frappant de ce type d'approche.

Elle admet que le divertissement a une utilité réelle pour «le processus vital de la société», car il «remplit» agréablement le «temps vide» au sein du «cycle biologiquement conditionné du travail<sup>35</sup>», en fournissant des produits destinés à la consommation et des supports d'expériences agréables. Mais elle traite quand même avec mépris «la bruyante futilité des loisirs de masse» en l'opposant aux objets durables créés par l'activité artistique, lesquels appartiennent selon elle au monde spécial et

---

33. John Dewey affirme que «l'art est le mode de communication le plus efficace qui existe». *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 462.

34. Hannah Arendt, «La crise de la culture : sa portée sociale et politique». *La Crise de la culture*, tr. fr. B. Cassin, Gallimard, «Folio», 1972, p. 253-288.

35. *Ibid.*, p. 263 à 266.

pérenne de la culture, qui se trouve bien loin du domaine et des nécessités de la «vie biologique», et dont la beauté et la valeur dépassent tout type de besoin ou de fonction, installées dans le royaume immortel de la liberté. «La culture concerne les objets et est un phénomène du monde ; le loisir concerne les gens et est un phénomène de la vie». Bien que «nous nous trouv[ions] tous engagés dans le besoin de loisirs et de divertissement sous une forme ou une autre, parce que nous sommes tous assujettis au grand cycle de la vie», nous ne devons pas y voir un élément esthétique ou culturel. «Les loisirs, tout comme le travail et le sommeil, font irrévocablement partie du processus biologique de la vie», qui repose sur «un métabolisme» de la consommation. Le divertissement nous fournit alors de purs «articles» destinés à être consommés et expérimentés, des «objets de consommation» fonctionnels faits pour être utilisés et usés jusqu'à la corde. «Ils servent [...] à passer le temps [...], encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû.» À l'opposé, les œuvres d'art ne sont pas utilisées, mais appréciées à travers une contemplation purement «désintéressée» ; leur «caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel» ou de leur usage au sein du processus vital (puisque pour Arendt, un tel usage implique d'être «usé»). «Elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société ; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels<sup>36</sup>.» En bref, alors que le divertissement n'est qu'un «moyen» qui sert à soutenir et à améliorer la vie humaine, les œuvres d'art sont de purs fins, des objets ayant «une valeur indépendante», «qui existent indépendam-

---

36. *Ibid.*, p. 268.

ment de toute référence utilitaire et fonctionnelle<sup>37</sup>» et dont la qualité reste toujours la même. Pour Arendt, la beauté de l'art est la pure manifestation de son caractère impérissable, alors que l'industrie du «divertissement» constitue un danger qui menace de piller et de corrompre les belles, permanentes et impérissables réalisations de l'art, en les transformant en produits jetables destinés à la consommation humaine.

La position d'Arendt peut, par son exigence de pureté désintéressée, sembler séduisante au premier abord. Bien sûr, l'art est plus qu'un simple moyen pour que le processus biologique de la consommation se déroule sans accroc. Mais pourquoi devrions-nous identifier la vie et la fonctionnalité à un concept si étroitement physiologique? La vie humaine n'est jamais uniquement biologique; elle implique intrinsèquement l'établissement d'un sens, la fabrication de certaines choses et la conduite de certaines actions. Et que serait le monde de la culture sans la vie humaine et l'expérience des mortels pour l'animer? Une collection de choses sans vie plutôt qu'immortelles. Il est faux de penser que tout moyen ou fonction est, en soi, méprisable. L'étude de la philosophie ou de l'art est-elle une pratique aliénante parce qu'elle sert la fin de la sagesse ou de la beauté? Aux fondements de la théorie d'Arendt, on trouve une attitude aristocratique que la philosophie a héritée du système de classes athénien, une attitude qui associait tous les types de moyens et les actes de fabrication à la classe laborieuse des esclaves, et qui opposait ce travail «banal» à la pure contemplation des «plus nobles d'entre les hommes libres». Pour Arendt, la «principale méfiance envers la fabrication sous toutes ses formes [y compris dans la production de l'art] est qu'elle est utilitaire par sa nature même<sup>38</sup>», et par conséquent implique toujours des «moyens»

---

37. *Ibid.*, p. 269.

38. *Ibid.*, p. 276.

et promeut «la mentalité banausique». Le pragmatisme, une philosophie dotée d'une vision plus démocratique, affirme au contraire que si l'on accorde une certaine valeur à la fin, il faut aussi l'accorder aux moyens qui ont été nécessaires pour l'atteindre. De plus, il reconstruit notre concept de *moyen* pour montrer comment les moyens sont en fait intégrés aux fins qu'ils servent, comme les moyens d'une peinture – coups de pinceaux, pigments, toile – forment une partie de l'œuvre d'art finale.

La défense arendtienne d'un monde de la culture, de l'art et de la beauté existant au-delà des besoins et des objectifs de la vie humaine séduit les penseurs lassés d'une des préoccupations de l'esthétique moderne : la question du point de vue humain sur les choses. Mais l'affirmation pragmatiste des valeurs existentielles que sont l'art, la beauté et le divertissement ne doit pas être considérée comme restreinte et confinée au domaine de l'humain. La beauté de la couleur, de la forme, ou encore du mouvement, font partie de la danse de vie d'un monde naturel auquel les humains appartiennent et au travers duquel ils se constituent. Les énergies et les matériaux qui forment l'expérience esthétique d'un sujet humain appartiennent au monde plus large qui nous entoure ; l'expérience esthétique, à proprement parler, n'est jamais située seulement dans la tête d'un sujet humain : elle existe dans le contexte plus large qui détermine l'interaction du sujet avec un objet d'art ou une beauté naturelle. Et pour le pragmatisme, le sujet humain lui-même est une construction changeante et temporaire provenant du monde plus vaste de la nature et de l'histoire. De façon assez ironique, lorsqu'elle défend l'art (contre le divertissement) comme moyen de transcender les exigences de la vie humaine, Arendt adopte une perspective (qu'elle identifie explicitement comme «humaniste») glorifiant le monde persistant de la culture, créé par la main de l'homme, et la «culture de l'esprit [*cultura animi*] » qui l'accompagne.

Arendt pousse encore le paradoxe : bien qu'elle prétende considérer l'art et la beauté comme de purs fins, à l'apparence parfaite, mais sans aucune connexion fonctionnelle à l'existence, elle finit toutefois par insister sur le fait qu'ils rendent peut-être le plus grand service imaginable à la vie : ils la justifient en l'ouvrant à l'immortalité.

La grandeur passagère de la parole et de l'acte peut durer en ce monde dans la mesure où la beauté lui est accordée [à travers les œuvres d'art]. Sans la beauté, c'est-à-dire sans la gloire radieuse par laquelle une immortalité potentielle est rendue manifeste dans le monde humain, toute vie d'homme serait futile, et nulle grandeur durable<sup>39</sup>.

De même, la beauté, dans son argumentation, semble avoir besoin d'être objectivée publiquement par une création humaine et culturelle qui lui sert de médium vers l'immortalité. Le divertissement se voit alors condamné à cause du caractère prétendument éphémère du sens et des plaisirs qu'il produit.

Le pragmatisme ne méprise pas les plaisirs de l'art et du divertissement au motif qu'ils semblent passagers en regard du caractère impérissable de la beauté telle qu'Arendt la définit. Considérant l'univers entier comme un domaine de flux sans permanence absolue, mais connaissant seulement de relatives stabilités, le pragmatisme apprécie d'autant plus la beauté et les plaisirs que leur nature est fragile et fuyante. En refusant d'assimiler la réalité à la permanence, il admet qu'une beauté éphémère ou de brefs éclats de joie ne sont pas moins réels, émouvants ou précieux parce qu'ils sont temporaires. En effet, la plupart des plaisirs de la beauté, de l'art et du divertissement sont non seulement de valeur sans être éternels, mais ils en sont

---

39. *Ibid.*, p. 279.

peut-être même d'autant plus précieux. Tel n'est peut-être pas le cas de tout le monde, mais je considère la philosophie comme un art divertissant, car je passe le plus clair de mon temps à me distraire avec elle. Les plaisirs de la philosophie (comme tous les plaisirs) sont passagers, et sont souvent encore plus grands pour cette raison même.

### III

## Authenticité et affects dans la musique country

*La passion ligote l'intellect.*

DANTE<sup>1</sup>

Dans un essai resté célèbre, William James décrit une forme particulière de cécité esthétique due au caractère socialement construit de nos goûts. Un jour où, traversant les montagnes de Caroline du Nord, il en appréciait la beauté naturelle, James fut choqué par la vue de fermes aux bâtiments grossiers, qui trouaient le vert sublime de la végétation comme un «ulcère hideux<sup>2</sup>». Il apprit plus tard que ce qui lui semblait être un véritable supplice visuel était en fait considéré avec tendresse par ses habitants, qui voyaient dans ce havre rassurant, entouré de cultures agricoles, le symbole émouvant d'une survie difficile sur un territoire sauvage qu'il leur avait fallu apprivoiser, un territoire qu'ils ne se contentaient donc pas de traverser pour prendre un peu l'air avant de retourner vers une vie bostonienne plus sophistiquée.

---

1. Dante, «Le Paradis», *La Divine Comédie*, tr. fr. J. Risset, GF-Flammarion, 1992, chant XIII, vers 120, p. 133.

2. William James, «On a Certain Blindness in Human Beings», dans *The Writings of William James*, J. McDermott (ed.), University of Chicago Press, 1977, p. 630-631.

De même que James était aveugle au charme de ces maisons rustaude, les philosophes d'aujourd'hui restent sourds à la musique souvent associée à ces habitations à flanc de colline. La country est sans doute la musique la plus populaire d'Amérique. Pourtant, elle reste le genre musical le plus méprisé par les intellectuels, et celui sur lequel ils se penchent le moins<sup>3</sup>. Alors que les études statistiques n'ont cessé de montrer que plus un individu est instruit, moins il est susceptible d'être fan de country, des « hits » country comme « Working Man's Ph. D » d'Aaron Tippin et « Common Man »<sup>4</sup>

---

3. Avant d'aborder la country comme genre, il me faut insister sur le fait qu'historiquement, ce genre rassemble une grande variété de sous-genres avec des styles souvent très différents : *old-time music*, *bluegrass*, *country gospel*, *country boogie*, *country-rock*, *western swing*, *rockabilly*, *honky-tonk*, etc. Ces différentes formes peuvent affronter le problème de l'authenticité et des affects de façon spécifique, mais pour rendre mes arguments plus clairs et plus succincts, j'ai recours au concept de *musique country* « en général ». Je parlerai plus précisément de la version la plus récente de la musique country, qui s'est institutionnalisée et a été étiquetée comme telle dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avant d'atteindre une popularité sans précédent dans les années 1990. Dès mars 1992, dans un numéro du magazine *Forbes*, un article de Lisa Guberick et Peter Newcomb (« The Wal-Mart School of Music ») prenait acte de l'essor commercial de la country, non seulement en termes de ventes d'albums, mais aussi grâce à la fréquentation des concerts, au succès des films country diffusés en « *pay-per-view* » et bien sûr à la radio. Il existe plus de stations de radio dédiées à la country qu'à n'importe quel autre genre musical ; ainsi « quelle que soit la semaine, selon les chiffres de l'industrie [ceux du milieu des années 1990], 72 % du public américain écoute de la country à la radio ». Voir l'« Editorial » de Cecilia Tichi dans le *South Atlantic Quarterly* n° 94, 1995. Pour en savoir plus sur l'institutionnalisation de la musique country, voir Richard Peterson, *Creating Country Music : Fabricating Authenticity*, University of Chicago Press, 1997.

4. Traduire littéralement les titres serait évidemment absurde. On se contentera de noter, pour le lecteur non anglophone, que dans les deux cas, l'accent est mis sur l'homme du « commun » (*common man*), de la masse, par opposition à l'élite universitaire et intellectuelle traditionnellement valorisée. Les

de John Conlee contribuent à renforcer cet état de fait en tirant à boulets rouges sur des universitaires accusés de ne pas «faire leur part du boulot», et accusant tous les «intellos d'avoir perdu la raison<sup>5</sup>».

Puisque son *locus geni* ne se situe ni dans la grande ville cosmopolite, ni sur le campus érudit, mais dans l'Amérique rurale profonde, et puisque ses valeurs sont bien plus traditionalistes que transgressives, la musique country ne possède ni le côté chic ni la radicalité du rock. Elle n'arbore pas non plus les couleurs multiculturelles dans l'air du temps qui peuvent attirer les intellectuels progressistes du côté du jazz, du blues, du rap, du reggae ou encore de la techno. En effet, le stéréotype qui associe toujours la country aux préjugés racistes de l'Amérique «*white trash*» et «*redneck*<sup>6</sup>» menace de contaminer tout penseur qui lui accorderait charitablement son attention. Il me semble pourtant possible d'essayer d'*apprécier* la musique

---

auteurs de ces chansons semblent ainsi créer une échelle de valeurs alternative au sein de laquelle ceux «d'en bas» seraient tout aussi, voire plus «valables» que ceux «d'en haut», impliquant ainsi qu'ils détiendraient leur propre forme de sagesse (un Ph. D étant l'équivalent d'un doctorat), fondée sur le *common sense* et le dur labeur (NdT).

5. Voir par exemple R. A. Peterson et R. B. Davis, «The Contemporary American Radio Audience», *Popular Music and Society* n° 3, 1974, p. 308, et R.A. Peterson et Paul DiMaggio, «From Region to Class, the Changing Locus of Country Music: A Test of the Massification Hypothesis», *Social Forces* n° 53, 1975, p. 497-506. Pour une étude plus récente, et plus nuancée, voir R.A. Peterson et A. Simkus, «How Musical Tastes Mark Occupational Status Group», in M. Lamont et M. Fourier (dir.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, University Press of Chicago, 1992, p.152-186.

6. Il est évidemment très difficile de traduire littéralement ces termes très péjoratifs. Ils désignent la plupart du temps des populations blanches, pauvres, à l'instruction très limitée, liées à l'univers rural, notamment dans le sud des États-Unis (NdT).

country et de partager les plaisirs de son public (réputé «terre à terre»), dès lors que nous partageons, dans une certaine mesure, ses soucis et son expérience de la vie.

Ce chapitre vise à comprendre le pouvoir de séduction exercé par la country, en proposant une évaluation du genre en termes philosophiques. Partant du principe que la popularité de la country est surdéterminée par un enchevêtrement de raisons trop complexe pour être totalement démêlé et explicité, je souhaite concentrer mon attention sur les raisons qui impliquent certaines des théories les plus fécondes à propos de la nature humaine, de l'émotion, de la croyance et de l'authenticité – dont certaines ont pu être défendues par William James lui-même. Ces problèmes philosophiques apparaissent très clairement dans le genre cinématographique que le succès de la country a engendré : le *country musical*, c'est-à-dire les «comédies musicales country», que je distinguerai de la traditionnelle «comédie musicale de cow-boys» rendue célèbre par Gene Autry, Roy Rodgers et Tex Ritter<sup>7</sup>. Avant d'examiner

---

7. À l'inverse des anciens films de cow-boy avec parties chantées, les nouvelles comédies musicales country ne mettent plus en scène des cow-boys mais des gens profondément impliqués dans la culture country contemporaine, que ce soit comme aspirants musiciens, compositeurs ou consommateurs. Ces films comprennent les biographies de stars de la country comme Hank Williams, Loretta Lynn et Patsy Cline, respectivement dans *Your Cheatin' Heart* (MGM, réal. Gene Nelson, 1964), *Coal Miner's Daughter* (Universal, réal. Michael Apted, 1980) et *Sweet Dreams* (HBO, réal. Karel Reitz, 1985). Mais les récits fictionnels qui impliquent des musiciens country imaginaires sont tout aussi importants pour définir le genre ; je pense notamment à des films comme *Payday* (Zaentz, réal. Daryl Duke, 1973), *Nashville* (Paramount, réal. Robert Altman, 1975), *Honeysuckle Rose*, également connu sous le titre de *On the Road Again* (Warner Bros, réal. Jerry Schatzberg, 1980), *Honky Tonk Man* (Warner Bros., réal. Clint Eastwood, 1982), *Sweet Country Music* (réal. Jack McCallum, 1983), *Tender Mercies* (Universal, réal. Bruce Beresford, 1983) et *Pure Country* (Warner Bros., réal. Christopher

l'apport philosophique de la country tel qu'il se révèle dans ces nouveaux «*country musicals*», commençons par nous pencher sur les facteurs socioculturels qui contribuent le plus à la popularité de cette musique.

•

L'une des premières raisons de la popularité de la musique country est sans doute le vieillissement démographique de l'Amérique. La country a toujours séduit un public plus âgé que celui du rock ou du rap, ce qui s'explique notamment par sa tendance à se ranger sous l'égide des valeurs dites «traditionnelles». Si les seconds s'adressent aux adolescents et aux jeunes d'une vingtaine d'années, le public de la country compte essentiellement des gens de 35 à 50 ans. Au moment où les enfants du baby-boom d'après-guerre entraient dans cette tranche d'âge, la musique country passait du statut de genre mineur, excentrique,

---

Cain, 1992). Ces histoires et ces personnages fictionnels doivent cependant beaucoup aux événements réels du monde de la country. Dans *Payday*, par exemple, la mort du héros par crise cardiaque après un excès de boisson, alors qu'on le conduit à un concert dans sa propre voiture, fait écho à la mort d'Hank Williams, alors que dans *Honky Tonk Man*, la mort du personnage principal, due à la tuberculose, à la suite d'une session d'enregistrement éprouvante à New York, s'approprie clairement certains traits de la mort célèbre de Jimmy Rodgers. Toujours dans l'orbite du genre de la comédie musicale country, mais occupant une position moins centrale, on trouve des films comme *Urban Cow-boys* (Paramount, rééal. James Bridges, 1980), dont le héros n'est pas un artiste mais un fan enthousiaste qui consacre sa vie à la country et à sa scène nocturne. Aux frontières du genre, nous pourrions même nous intéresser à un film comme *True Stories* (Warner Bros., 1986), réalisé par la rock star David Byrne des Talking Heads. Le héros est chanteur, compositeur amateur de country et vient d'une petite ville du Texas, et le point culminant du film intervient lors de son concert pour le 150<sup>e</sup> anniversaire de cette ville : une performance qui lui fait finalement gagner l'amour qu'il a cherché durant tout le film.

à celui de courant musical majeur. Les paroles de certaines chansons racontent d'ailleurs parfois comment des fans de rock des sixties se sont transformés, dans les années 1990, en fans de country et en défenseurs de l'Amérique traditionnelle et des valeurs familiales. Cette corrélation entre l'essor de la musique country et le vieillissement des baby-boomers devient évidente si l'on considère qu'en 1961, il n'y avait que 81 stations de radio diffusant de la country à plein temps dans tous les États-Unis ; en 1974, ce nombre avait atteint le millier ; en 1992, il dépassait les 2 200, pour atteindre 2 600 en 1996<sup>8</sup>.

Un autre facteur de cette nouvelle popularité réside dans la préoccupation grandissante de l'Amérique pour les questions d'identité ethnique et de multiculturalisme. Alors que les identités traditionnelles de classe ou de communauté perdent peu à peu leurs pouvoirs de définition sociale, le besoin que peut avoir chacun de construire son identité par affiliation culturelle se fait plus nettement sentir. La musique a depuis

---

8. Ces chiffres sont tirés de Richard Peterson, «The Production of Cultural Change: The Case of Contemporary Country Music», *Social Research* n° 45, 1978, p. 278-314 ; Curtis W. Ellison, *Country Music Culture: From Hard Times to Heaven*, Jackson, University of Mississippi Press, 1995, p. 224 ; Clark Parsons, «Taking Stock of the Nineties Boom», *Journal of Country Music* n° 16 – vol. II, 1994, p. 10-11 ; Don Cusic, «Country Green: The Money in Country Music», *South Atlantic Quarterly* n° 94, 1995, p. 231-241 ; et Peter Applebome, «Hank Williams, Garth Brooks, BR5-49?», *New York Times Magazine*, 27 octobre 1996, p. 38-43. En 1998, le nombre de stations country était retombé à 2 368, un nombre cependant encore bien supérieur à celui des stations consacrées à d'autres thèmes ou à d'autres genres musicaux : plus du double de celui de leurs concurrents les plus proches (c'est-à-dire les stations consacrées aux informations, à des talk-shows ou au monde des affaires), et plus de deux fois et demie celui de leur rival musical le plus direct (étiqueté «musique adulte contemporaine», ce qui comprend essentiellement la pop des années 1950 et 1960). Cette information est tirée d'une étude de 1998 diffusée par la National Association of Broadcasters.

longtemps joué un rôle essentiel dans la formation de ce type d'identité culturelle. Mais à l'instar du concept de «culture américaine», la notion de *musique américaine* est trop vague et trop terne pour fournir un sens suffisamment riche et attirant à la notion d'*identité culturelle*. La diversité ethnique offre les cultures musicales les plus puissamment absorbantes (rap, reggae, salsa), qui vont même au-delà de la musique pure en proposant un style de vie au sens large, propice à la sculpture de soi. Mais aussi attirantes soient-elles pour les Américains blancs, ces cultures musicales restent problématiques, tant la société racialement divisée qui est la nôtre ne permet pas aux blancs de s'identifier à des cultures non blanches sans rencontrer certaines difficultés. Minées par la dialectique de l'exclusion réciproque, selon laquelle les minorités exclues exercent leur propre pouvoir d'exclusion, de telles tentatives d'affiliation transculturelle se voient souvent doublement rejetées : elles ne sont ni du goût de la minorité culturelle courtisée (qui y voit le risque du pillage d'un héritage durement conquis), ni de celui de la société blanche dominante (qui craint la perte de son hégémonie culturelle).

Où, dès lors, trouver une ethnicité blanche américaine spécifique exprimée par une musique particulière et populaire, elle aussi ethniquement marquée ? La musique country constitue une réponse évidente à cette question<sup>9</sup>. À l'instar du rap et du reggae, elle offre un style culturel complet, riche de danses, d'attitudes vestimentaires, de préférences culinaires et de styles comportementaux reconnaissables. Dans ce contexte, le fait d'être blanc n'est pas seulement l'arrière-fond sur lequel

---

9. Le *heavy metal*, bien que typiquement blanc, peut difficilement revendiquer un caractère ethnique spécifiquement américain. De plus, ses sonorités et le style de vie qu'il implique restent trop impétueux, juvéniles et excessifs pour la plupart des jeunes adultes.

se détachent les composantes de la diversité ethnique. De fait, la musique country se démarque aussi par sa méfiance à l'égard de l'establishment terne et entrepreneurial des cols blancs – non seulement par son style vestimentaire inspiré des cow-boys, et son accent du Sud, volontiers nasillard, mais aussi par une attitude franchement contestataire. En invoquant l'individualisme rugueux et rebelle lié à l'image du cow-boy tout en rappelant son enracinement putatif dans le Sud (celui des États rebelles de la guerre civile), la musique country projette une image traditionaliste, blanche et pro-américaine, mais elle séduit aussi par son rejet du conformisme. Ainsi, dans son «tube» «Against the Grain», Garth Brooks brise-t-il son image d'artiste country populaire et rassembleur en revendiquant l'anticonformiste héroïque de celui qui va «*against the grain*<sup>10</sup>» pour «chanter une chanson différente<sup>11</sup>» et «secouer le système<sup>12</sup>» – faisant ainsi de son anticonformisme une marque de fidélité à la tradition du franc-tireur indépendant, celle du héros de western à la John Wayne, et celle qui coule dans le «sang rebelle<sup>13</sup>» de Brooks lui-même.

---

10. Celui qui va «à contre-courant», à l'encontre de quelque chose (NdT).

11. «Sing a different song», dit le texte d'origine (NdT).

12. «*To buck the system*», littéralement «lancer une ruade contre le système», ce qui évoque bien, en effet, l'image du cow-boy à cheval (NdT).

13. «*Rebel blood*», ce qui peut faire aussi référence, de nouveau, aux rebelles de la guerre civile (NdT). Une stratégie similaire, consistant à faire appel au bord non conformiste, antisystème du traditionalisme country, tout en produisant un hybride musical loin des canons traditionnels, est à l'œuvre dans le tube de Barbara Mandrell intitulé «I was Country when Country wasn't Cool». Décrite par l'historien de la country Bill Malone comme ayant un «style totalement dépourvu de saveurs country» (Bill C. Malone, *Country Music USA*, édition révisée, Austin, University of Texas Press, 1985, p. 376), cette chanson se sert d'un caméo d'une véritable et authentique icône country, George Jones, et du fait que de nombreuses personnes connaissent les racines country de la famille de Barbara Mandrell (NdT).

Si elle se montre méfiante à l'égard de l'*establishment* blanc qui domine les grandes entreprises, et envers l'élite intellectuelle, la musique country (en partie grâce aux attaches traditionnelles qui la lient à la culture de la classe ouvrière blanche) semble avant tout s'adresser à une population blanche. Elle peut ainsi recruter des fans américains blancs venant de toutes sortes d'arrière-plans ethniques, les rassemblant autour d'une image spécifiquement blanche, aux racines culturelles dont ils n'ont pas forcément hérité, mais qu'ils peuvent adopter sans se sentir en porte-à-faux avec leur propre couleur. Un acteur aux origines aussi nettement italiennes que John Travolta peut s'affubler de la panoplie du cow-boy «*honky-tonk*<sup>14</sup>» et jouer les mêmes rôles qu'un Texan de souche comme Bud Davis, le héros blanc du film *Urban Cow-boy* (1980). Et c'est ainsi que la musique country apparaît comme la meilleure option à des millions d'Américains qui, appartenant à la classe moyenne ou aux couches populaires, cherchent à la fois à s'extirper d'une culture blanche dominante, à leurs yeux trop peu accessible, et à s'inventer une tradition.

Le troisième facteur expliquant la popularité de la country peut se trouver dans la rareté des alternatives, au sein du champ musical des années 1990. À la vague la plus subversive du rock ont succédé des genres musicaux excitants mais qui, tous – rap, techno, *heavy metal* –, font figure de repoussoirs pour une grande majorité d'Américains. Leurs sonorités sont trop férocement jeunes, bruyantes et stridentes pour la plupart des oreilles adultes ; leur message n'est pas simplement difficile à saisir, sur un fond musical assourdissant, mais il est aussi

---

14. Littéralement «de bastringue», c'est-à-dire fréquentant les bars et les saloons populaires, ou typique de ce genre d'établissement (on parle ainsi de pianos «*honky-tonk*» pour faire référence à ce son si caractéristique des pianos de saloon désaccordés [NdT]).

(selon le critique culturel du *New York Times* Peter Applebome, et dans ses termes mêmes) «soit impénétrable soit rebutant» pour les Américains blancs de plus d'une vingtaine d'années, puisqu'il projette des valeurs ou des styles de vie qu'ils ne peuvent tout simplement pas partager<sup>15</sup>. L'une des plus grandes stars récentes de la country, Garth Brooks, exemplifie cette tendance. Alors qu'il était au départ fan de hard rock et rêvait de monter sur scène, il a avoué s'être en partie tourné vers la country parce qu'il ne «pouvai[t] supporter ce mode de vie (rock) plus de trois minutes<sup>16</sup>.»

Toujours prête à tirer profit de l'incorporation de tendances musicales populaires et des artistes qui les fusionnent (et même de la chanteuse pop australienne Olivia Newton-John<sup>17</sup>), la country pouvait absorber des genres comme la pop légère et commerciale, le soft rock, ou la musique folk. Ainsi, à côté du monde musical polarisé et dominé par les styles plus radicaux du rap et du *heavy metal*, la country s'est rendue capable de capturer la «niche» démographique la plus importante. De plus, en exploitant de façon habile le genre du vidéoclip pour recruter de jeunes artistes susceptibles de séduire de nouvelles tranches d'âge (tout en restant plus «*soft*» et socialement accep-

---

15. Voir Peter Applebome, «Country Graybeards Get the Boot», *The New York Times*, 21 août 1994, section H, p. 27-28. Selon un disc jockey et éditeur musical de Nashville, «la meilleure chose qui soit jamais arrivée à la country est l'existence du rap», parce qu'il a poussé la musique pop dans une direction radicale que le public le plus large n'était pas prêt à prendre. «Je pense qu'il existe toute une catégorie de jeunes adultes qui auraient pu écouter de la musique pop s'ils avaient pu s'y identifier», dit-il aussi, p. 28.

16. Voir Skip Hollandsworth, «Garth Brooks: A Megastar's Last Stand (For Now)», *TV Guide*, 30 avril 1994, p. 14.

17. Olivia Newton-John a même gagné le prix de l'artiste féminine de l'année 1974, remis par la Country Music Association, au grand dam de nombreux traditionalistes country.

tables que ceux du rap ou du *heavy metal*), la country a réussi à capter une plus grande part d'audience parmi les adolescents et les jeunes adultes<sup>18</sup>.

Pour la majorité des Américains, les paroles de la musique country ne sont pas seulement faciles à comprendre : les vérités qu'elles portent sont aussi faciles à croire. Ainsi, la réalité des sentiments qu'elles décrivent ne fait guère de doute, et il est aisé de les partager. Ce qui est plus intéressant, philosophiquement parlant, c'est qu'il est facile d'accepter des vérités et de partager des sentiments *parce qu'on* comprend les mots, alors qu'on croit aux mots *parce qu'on* comprend les sentiments. Cette dialectique dans laquelle interagissent affects, croyances et récits constitue, selon moi, le noyau philosophique de l'aura d'authenticité que projette la musique country, et de sa capacité à maintenir l'image attractive d'une certaine pureté sudiste qui, de façon paradoxale, fait clairement fi des dures réalités de son passé. Pour examiner le travail minutieux de cette dialectique, je vais à présent m'intéresser à son déploiement dans les récits des comédies musicales country, en m'attachant plus précisément à *Pure Country*<sup>19</sup> (1992), mais en concluant aussi mon propos par une brève analyse comparative d'*Honeysuckle Rose*<sup>20</sup> (1980).

•

Comme son titre l'indique, *Pure Country* s'attache à montrer à quel point la pureté et l'authenticité règnent dans le domaine de la country. Bien qu'étant pour une part une réponse aux critiques des intellectuels visant la complaisance commer-

---

18. Au sujet de l'accent mis sur les clips musicaux et les « beaux mecs » qui y figurent, voir Applebome, « Country Graybeards », et Parsons, « Taking Stock ».

19. Christopher Cain, *Pure Country*, 1992.

20. Jerry Schatzberg, *Honeysuckle Rose*, 1980.

ciale de la country (qu'on trouve de façon paradigmatique dans *Nashville*, satire mordante de Robert Altman, ou dans dans le film plus ancien et plus nuancé de Daryl Duke, *Payday*), *Pure Country* est aussi une réaction aux pressions commerciales qui s'exercent depuis l'intérieur du genre lui-même, victime de son succès toujours grandissant.

Fort d'un casting combinant fantasme de l'authenticité et recette du succès, le film met en scène le très jeune et séduisant George Strait. Néotraditionaliste autoproclamé, très connu au début des années 1980, George Strait a réussi à rester célèbre tout en conservant cette image jusque dans les années 1990<sup>21</sup>. Strait incarne à la perfection l'une des principales images de l'authenticité propres à la country : celle du cow-boy. Selon l'historien de la musique country Bill Malone, Strait «est un authentique cow-boy qui a grandi dans un ranch, près de Pearsall au Texas» et n'a commencé à chanter en public que lors de son service militaire à la fin des années 1970<sup>22</sup>.

Mettant d'emblée en avant le thème éponyme de la pureté, avant même que le dialogue commence ou que les images se mettent en mouvement, *Pure Country* s'ouvre sur une série de

---

21. Lors de la cérémonie de remise des trophées de la Country Music Association en 1996, Strait, alors âgé de 44 ans (et présenté comme «le gardien de la flamme country» et le «puriste de la country») a gagné le plus grand nombre de récompenses, parmi lesquels ceux de meilleur album et de meilleur chanteur masculin. Voir *USA Today*, 3 octobre 1996, section D, p. 1, et le *Philadelphia Inquirer*, 3 octobre 1996, section C, p. 1. En 1997, George Strait fut encore l'un des grands gagnants de cette cérémonie, remportant les distinctions de «meilleur chanteur masculin», «meilleur album», alors qu'en 1998 il fut couronné meilleur chanteur pour la troisième année consécutive, et devint l'artiste le plus nominé de l'histoire de la Country Music Association. Voir les comptes rendus du *New York Times*, 25 septembre 1997, section A, p. 22, et du *Washington Post*, 24 septembre 1998, section B, p. 10. En 1999, Strait fut encore nominé dans trois catégories majeures.

22. Voir Malone, *Country Music USA*, p. 409.

natures mortes un peu passées, légèrement orangées, comme le seraient les vieilles photographies d'un rougeoyant soleil matinal. S'arrêtant tout d'abord sur les yeux plein d'espoir et le visage innocent d'un jeune garçon, les photos le montrent ensuite tenant une guitare, aux côtés d'un jeune batteur aux pieds nus, assis sous un vieux porche, avant de s'effacer devant d'autres images évoquant l'innocence d'une enfance campagnarde : une vieille balançoire faite d'un pneu pendant à un arbre, une cabane en bois, un moulin.

À ces images de pureté, la bande originale du film (un album de George Strait, sorti au même moment que le film) ajoute une voix d'enfant (celle du fils de Strait, George Strait junior) chantant la chanson titre de *Pure Country* («Heartland<sup>23</sup>») qui ouvre et ferme le film et l'album. Corroborant ce message de pureté, insistant sur les racines authentiques du cœur de l'Amérique, encore vierge et immaculé, les paroles dépeignent la musique country comme une sorte de refuge culturel, où la vie et les sentiments des Américains travailleurs trouvent leur véritable expression.

*When you hear twin fiddles and a steel guitar  
You're lis'nin' to the sound of the American heart  
And Opry music on a Saturday night  
Brings a smile to your face and a tear to your eye.  
Sing a song about the heartland  
The only place I feel at home.  
Sing about the way a good man  
Works until the daylight's gone.  
Sing the rain on the roof on a summer night,  
Where they still know wrong from right.*

---

23. Littéralement le «pays de cœur» ou le «cœur du pays», la région natale, celle avec laquelle les attaches sentimentales sont les plus fortes (NdT).

*Sing a song about the heartland,  
Sing a song about my life*<sup>24</sup>.

Alors que la chanson entre dans son deuxième couplet, la voix de George Strait prend le relais. Les paroles chantent toujours l'éloge du cœur de l'Amérique, lieu de la plus pure simplicité (où «on sent Mère Nature marcher avec nous / Où les gens simples qui vivent côte à côte / Saluent toujours leurs voisins d'un geste de la main en voiture»). Mais les images fixes s'éloignent encore plus de l'idylle originelle de l'innocence enfantine : le jeune batteur, arborant maintenant une épaisse moustache et un chapeau de cow-boy, se tient debout à côté du George adulte (lui aussi en chapeau de cow-boy) devant un *pick-up truck* ; d'abord aux côtés d'une frêle grand-mère attendrissante, remplacée par une jolie jeune femme dans les images suivantes, puis au milieu de ce qui ressemble à une petite assemblée de spectateurs campagnards. Nous voyons ensuite les trois jeunes adultes, toujours habillés d'une manière assez simple, mais en situation de concert dans une salle d'aspect plutôt rustique ; cette séquence muette d'images fixes se concluant par l'image d'un chapeau rempli de dollars – un chapeau passé de main en main, comme le veut la tradition en dehors du circuit commercial.

En écho à un gros plan d'ouverture sur le visage de l'enfant, la caméra zoome ensuite sur le visage d'un billet de 1 dollar, jusqu'à ce que les yeux de George Washington se dissolvent à l'écran. Ce que nous voyons ensuite, alors que le film s'anime

---

24. « Lorsque vous entendez deux violons et une *steel guitar* / Vous écoutez le son du cœur de l'Amérique. / Et la musique d'Opry un samedi soir / Vous met un sourire à la bouche et la larme à l'œil. / Chantons notre pays / Le seul endroit où je me sente chez moi. / Chantons la façon dont un homme bien / Travaille jusqu'à la fin du jour. / Chantons la pluie sur le toit un soir d'été / Là où l'on sait encore ce qui est bien ou mal. / Chantons notre pays / Chantons une chanson sur ma vie. »

soudainement selon un mouvement cinématographique standard, et avec des couleurs normales, sont les yeux bleu clair de George Strait, clignant rapidement, agités par l'inquiétude, à travers un fin rideau de fumée, le tout sur fond d'obscurité, et du vacarme produit par les cris du public. Le film montre ensuite immédiatement plusieurs plans d'ensemble d'un énorme public massé dans un stade, et un show spectaculaire porté par des lumières en mouvement et des spots de couleurs vives. Alors que la caméra va et vient en zoomant de la scène à la salle, George Strait fait son entrée triomphale (au milieu d'une colonne de fumée) dans le rôle de la star de la musique country Dusty Chandler, arborant un sourire résigné mais courageux, presque à l'image d'un gladiateur chrétien entrant dans l'arène brutale du cirque romain.

En montrant comment un enfant heureux, béni par la lumière de Mère Nature, devient un adulte apeuré, cerné par le vacarme enfumé et l'obscurité du divertissement de masse, ce générique de deux minutes articule d'emblée le thème phare de *Pure Country* : le chemin lucratif mais dangereux qui mène de l'authenticité innocente à la corruption par le commerce – l'ontogenèse du héros Dusty Chandler récapitulant la phylogénèse de la country comme genre musical. Le fil rouge narratif qui en découle se résume à l'idée que la pureté de la country peut néanmoins être préservée, sans pour autant que soit sacrifié son succès commercial, en retournant aux racines prétendument authentiques de cette musique.

Ce retour à la simplicité des racines est symbolisé par le voyage en avion que fait Dusty, star de la musique country, quittant ainsi sa tournée ultramoderne pour retourner secrètement dans sa région d'origine. Au cours de ce processus de purification, il commence par abandonner ses beaux habits du show-business, sa queue-de-cheval à la mode, sa barbe de trois jours, et reçoit les conseils de sa grand-mère Ivy, avant

de tomber amoureux d'une cow-girl saine de corps et d'esprit, adepte du rodéo, et dont le ranch familial accueille Dusty pour qu'il puisse apprendre le style de vie et les compétences des cow-boys, l'humilité de ses manières et son aspect inhabituellement soigné, lui permettant de ne pas être reconnu comme star de la country.

Le thème du cow-boy y a tant d'importance que le film consacre deux minutes entières à l'évocation solennelle de la cérémonie d'ouverture d'une compétition de rodéo. On y voit un cow-boy paradant au galop avec le drapeau américain, au son d'une chanson intitulée «America the beautiful». L'image donnée par la country, celle d'un américanisme satisfait, est aussi liée à la question de la pureté raciale, puisque tous ceux qui apparaissent dans le film, musiciens, fans, reporters, barmen et serveuses sont blancs. Le seul personnage non blanc (qui apparaît brièvement, ridiculisé) est un valet noir de la taille d'un Pygmée qui, avec des mouvements de breakdance exagérés, ouvre les portes des limousines devant le *Mirage Hotel* de Las Vegas, là où Dusty fait son retour au sommet, dans le style de la «pure country» traditionnelle.

L'identification entre la country et la pureté rurale et profondément américaine du temps jadis ne pourrait être établie plus clairement; on la trouve affirmée de la même façon dans d'autres films tels que *Tender Mercy*, *Honeysuckle Rose*, *Coal Miner's Daughter*, *Sweet Dreams*, *Honky Tonk Man*. Cette image est bien plus qu'une convention imposée par Hollywood. Résonnant dans les paroles même de cette musique, elle est aussi renforcée par d'autres hérauts, en dehors du monde du divertissement de masse. Henry Ford, par exemple, promouvait une forme d'authenticité liée au bon vieux temps, et attachée à la country traditionnelle (notamment en organisant des concours musicaux), car il pensait que la «vraie» culture américaine «existait en dehors des villes». Cette quête d'une musique

naturellement et «essentiellement anglo-saxonne» a pu conduire un compositeur et chef d'orchestre comme Lamar Stringfield à affirmer sans complexe que le lieu d'origine de la musique country, très reculé, avait «gardé ses habitants dans l'état naturel du sentiment humain, préservant leur musique de l'art des *minstrel shows*<sup>25</sup>».

De telles images d'une pureté tout américaine sont cependant très éloignées de la vérité. Bien que le violon ait toujours été au centre du genre (il faisait partie de la culture populaire qui l'a vu naître), la guitar «*steel*» (revendiquée comme telle par la chanson d'ouverture de *Pure Country*) est en réalité importée d'Hawaï, et ne devient la marque de fabrique de la country qu'à partir des années 1940. Ce genre, soi-disant «purement américain», a tout d'abord été considéré par *Billboard*, l'un des plus grands magazines musicaux, comme appartenant à la rubrique des «musiques étrangères», avant d'être classé dans la catégorie «musique ethnique» et de recevoir enfin le label de «musique populaire américaine<sup>26</sup>». De même, souligne Malone : «le cow-boy n'a contribué en rien à la musique américaine», il a seulement offert une image romantique et séduisante (et dès lors attractive, sur le plan commercial), que la musique country a habilement déployée afin de faire oublier son assimilation étroite à une autre image, bien moins «sexy» : celle de la culture des péquenauds des collines<sup>27</sup>.

---

25. Ces spectacles, apparus dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, mettent en scène des scènes satiriques et bouffonnes souvent inspirées par des préjugés racistes. Ils sont en effet joués par des acteurs blancs à la figure peinte en noir, voire par des acteurs noirs à la figure peinte elle aussi, à qui l'on demande de caricaturer leur propre peuple (NdT). Voir Peterson, *Creating Country Music*, *op. cit.*, p. 59 et p. 64.

26. Voir Malone, *Country Music USA*, *op. cit.*, p. 127 et 181.

27. *Ibid.*, p. 137-141 et 152. Malone raconte comment les célèbres cow-boys chantants que furent Gene Autry, Roy Rodgers et Tex Ritter, loin d'être

Au final, l'image d'une country totalement blanche et aux origines non-commerciales relève de la pure mythologie. Malone et certains autres chercheurs ont accumulé des documents montrant comment celle-ci a toujours «massivement emprunté» à la musique noire. Le banjo est venu de l'Afrique, et le blues noir a eu une telle influence sur certaines chansons country qu'elles se sont parfois vu étiqueter comme «musiques ethniques». Jimmie Rodgers, «le père de la country moderne», a fait ses premiers pas auprès de musiciens noirs de sa ville d'origine, dans le Mississippi, avant de commencer sa carrière professionnelle en tant «qu'artiste au visage noirci, qui intervenait à l'issue des spectacles de guérisseurs itinérants». Et même l'émission de radio du «Grand Ole Opry», a accueilli les spectacles de ces artistes à la figure peinte en noir. Lorsqu'il avait douze ans, Hank Williams a appris la guitare et le chant avec un musicien de rue noir appelé Tee-Tot. Ray Charles a sorti un album de country et a fait quelques chansons avec la star de la country George Jones, alors que le chanteur noir Charley Pride était couronné artiste de l'année par la Country Music Association en 1971.

---

d'authentiques cow-boys qui auraient décidé un jour de chanter, étaient en réalité des musiciens professionnels qui ne se sont tournés vers l'imagerie du cow-boy que quand elle est devenue intéressante pour leur carrière. Quiconque ayant une certaine connaissance de la musique country savait que l'image du cow-boy liée à l'authenticité country était un mythe. C'est ainsi au nom d'une surenchère d'authenticité que Roy Acuff, de l'émission «Grand Ole Opry» (aussi connu sous le nom de «Roi de la musique country»), a pu refuser avec véhémence de porter les vêtements de cow-boy qu'avait prévus pour lui et son groupe les studios Republic, qui produisaient le film *The Grand Ole Opry*, en insistant sur le fait que ses propres vêtements de «montagnard» (chemises à carreaux, jeans et salopette) étaient bien plus authentiques. Voir Richard Peterson, «The Dialectic of Hard-Core and Soft-Shell Country Music», *South Atlantic Quaterly* n° 94, 1995, p. 279-280, et *Creating Country Music*, *op. cit.*, chap. IX.

Si la musique country «n'a jamais été purement blanche ni purement anglo-saxonne dans ses origines ou premières manifestations, elle n'a pas été non plus exclusivement rurale ou anticommerciale<sup>28</sup>», conclut Malone. La plupart des chanteurs country ont grandi au contact des villes, et nombre des premiers classiques country (comme *Lovesick Blues*) virent en fait le jour dans la Tin Pan Alley de New York. Des premiers liens qu'elle a entretenus avec les spectacles de guérisseurs, les *minstrel shows* et les vaudevilles itinérants, jusque dans ses relations avec le business de la *pop music* à New York, la country n'a jamais été exempte de préoccupations commerciales. Mais la musique country d'aujourd'hui (avec sa popularité médiatique, ses stratégies de croisements musicaux pour attirer les foules, et ses usages publicitaires) a acquis une image commerciale tellement forte qu'elle semble faire de la notion de «country pure» une chimère. Malgré tout, le mythe de l'authenticité perdure, perpétué par les artistes country et par les fans qui savent pourtant tous de quoi il en retourne. Si les «impuretés» mentionnées précédemment ne font pas partie du savoir de base de l'amateur de country lambda, tout un chacun doit pourtant reconnaître l'évidente falsification historique sur laquelle repose la chanson de Barbara Mandrell «I Was Country, When Country Wasn't Cool», dans laquelle elle revendique une certaine authenticité «country» pour avoir vu les spectacles de Roy Rogers «dans les salles de cinéma, quand l'Ouest était encore sauvage».

•

---

28. Malone, *Country Music USA*, *op. cit.*, p. 5. Les données historiques présentées dans ce paragraphe et dans les précédents sont essentiellement tirées des travaux de Malone et du livre d'Ellison, *Country Music Culture: From Hard Times to Heaven*, *op. cit.*

Comment la musique country arrive-t-elle malgré tout à convaincre ses fans de sa pureté et de son authenticité? Quelles sont les ressources de base pour créer des croyances et façonner nos critères d'authenticité? Ces questions sortent du champ spécifique de la musique country, pour nous conduire vers les problèmes philosophiques profonds que constituent la croyance et la réalité.

En insistant sur la nature essentiellement affective des hommes (une conviction qu'il hérite à la fois de Hume et de Darwin), James affirme la chose suivante :

«[Quand] nous opposons la réalité et la simple *irréalité*, ou lorsque nous disons d'une chose qu'elle a plus de réalité qu'une autre, qu'elle est plus crédible, "*réalité*" désigne alors seulement une certaine relation à notre vie active et affective [...]. Dans ce sens, tout ce qui stimule ou excite notre intérêt est réel; dès qu'un objet nous attire au point que nous devons nous tourner vers lui, l'accepter, en remplir nos esprits, ou en tenir compte de façon pratique, il est réel pour nous et nous croyons en son existence [...]. Toute pensée excitante pour l'homme porte avec elle une certaine *crédibilité*. Concevoir avec passion, c'est *eo ipso affirmer*<sup>29</sup>.»

Deux points peuvent ici nous aider à expliquer comment la country fait accepter l'idée de sa pure authenticité, malgré des preuves avérées du contraire. Le premier est que la croyance passe par l'émotion, et en provient. Le second est que la réalité, et, par extension, l'authenticité et la pureté,

---

29. William James, *Principles of Psychology*, Harvard University Press, 1890, p. 924 et 936 (nous traduisons; les italiques sont de James). Pour une analyse plus détaillée du rôle de l'affect dans les croyances et la pensée en général, voir Richard Shusterman, «Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics», *Intellectica* n° 60, 2013/2, p. 49-68.

peuvent être conçues dans les termes comparatifs du plus et du moins. Si l'on suit cette logique relative, la musique country peut revendiquer son américanité et une certaine authenticité rustique – tout en reconnaissant pleinement ses «impuretés», à partir du moment où elle ne trouve en face d'elle que des formes de musique pop ultracommerciale et plus «impures» encore (et ce, même par rapport à des formes impures ou «dégénérées» de musique country<sup>30</sup>).

Le sentimentalisme et l'émotion extrême sont les marques de fabrique de la musique country, et l'une des premières raisons de son rejet par les intellectuels, qui n'y voient qu'une vulgaire forme de kitsch<sup>31</sup>. Ainsi, les universitaires comme les chanteurs de country voient son «large étalage d'émotion» comme la clé de son succès et de son sens de l'authenticité. On décrit souvent Jimmie Rodgers, par exemple, comme un artiste qui

---

30. Les comédies musicales country thématisent souvent l'idée que le réel ou l'authentique sont des catégories graduelles ou contextuelles. Dans *Urban Cow-boy*, le héros est abordé par une femme, dans un bar *honky-tonk*, qui lui demande : «Êtes-vous un vrai cow-boy ? » À quoi il répond : « Tout dépend de ce que vous appelez un vrai cow-boy ». Son critère d'authenticité, ici, est la faculté à danser le *two-step* (danse typique de la country qui connaît de nombreuses déclinaisons locales [NdT]). Mais le film suggère par la suite d'autres critères d'authenticité pour un cow-boy : être capable de chevaucher un taureau mécanique simulant un rodéo, faire preuve de cran et de fierté en toutes circonstances, et savoir satisfaire une femme une fois au lit. Cette dernière qualité, avec la métaphore liée à la «chevauchée», est un critère que l'on voit fréquemment apparaître dans les paroles des chansons country contemporaines.

31. Et ce parce que notre esthétique dominante, fortement intellectualisée (de Kant jusqu'à T.S. Eliot) rejette les attraits purement affectifs comme vulgaires ? Pour plus de détails, voir Richard Shusterman, «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», *Surface and Depth*, Cornell University Press, 2002, p. 91-107, et *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 64-67.

compenserait ses limitations musicales par «l'authenticité simple et l'émotion intense qu'il insuffle à chaque concert», chantant «comme s'il avait vécu chacune de ses phrases et souffert chacun des mots qu'il décrit». Rodgers lui-même insiste sur ce point : «Je dois être dans le pathos. Le faire sentir aux gens – comme nous le sentons, mais il faut que nous le sentions en premier.» En dépit de son jeu approximatif au violon, la star du «Grand Old Opry», Roy Acuff, a obtenu son premier cachet parce que son «style plein d'émotion» («il pleure souvent en chantant») manifestait une «grande sincérité». Même les superstars médiatisées d'aujourd'hui, comme Garth Brooks, continuent d'affirmer leur préférence pour «une chanson venant du cœur contre 80 chansons habilement composées qui ont fini en tête des ventes» – une préférence revendiquée dans de nombreux couplets. La «vérité profonde» à laquelle ceux qui l'étudient attribuent le succès de la country n'est pas vérifiée dans les faits, mais transmise par la force des émotions : le pathos prouvant que la chanson vient si directement du cœur qu'aucun mensonge n'est envisageable. Les historiens relient le pathos de la country à la tradition piétiste du Sud, là où les sermons théologiques prenaient la forme de récits chargés d'émotion, et faisaient appel à la pitié plus qu'au jugement. «La sentimentalité – l'appel du cœur, même en contradiction avec les préceptes du cerveau – a été érigée comme principe ultime<sup>32</sup>».

---

32. Pour plus de détails et de citations, voir Malone, *Country Music USA*, *op. cit.*, p. 242 et 301 ; Paul Kingsbury et Alan Axelrod (dir.), *Country, the Music and the Musicians*, New York, Abeville Press, 1988, p. 49 ; Nolan Potterfield, *Jimmie Rodgers: The Life and Time of America's Blue Yodler*, Champaign University of Illinois Press, 1979, p. 75-76 ; Peterson, «The Dialectics of Soft Shell and Hard Core», p. 278-279, et Ellison, *Country Music Culture*, p. 38, p. 40, p. 105, p. 261. La citation qui concerne le piétisme du Sud (Ellison, p. 105) vient à l'origine de l'historien de la religion Peter Williams,

La musique country est très sentimentale, c'est un fait incontestable; tout comme il est incontestable que les auditeurs critiques semblent immunisés face à un tel flot de sentiments. Ils les trouvent excessifs, peu convaincants, et les voient comme une version commercialisée du kitsch : en somme, le contraire de l'authenticité. Comment expliquer une telle différence de réaction et de conviction ? James lui-même reconnaissait qu'une idée pouvait avoir une suggestivité émotionnelle variable selon les gens, et par conséquent, une puissance variable pour «s'imposer comme croyance». La cause de telles différences, selon James, «réside avant tout dans le caractère variable de nos dispositions à l'excitation émotionnelle, et dans les différents élans et inhibitions produits par ces dispositions<sup>33</sup>».

L'attitude intellectuelle typique, faite de froideur, de rationalité et de pensée critique (si prisee par la philosophie) vise précisément à inhiber cette excitation émotionnelle, et l'adhésion à certaines croyances qui, bien souvent, en découle. L'habitude consistant à soumettre toute excitation émotionnelle à nos intérêts rationnels et cognitifs peut s'enraciner en nous et agir sur notre psyché de façon latente. Ce rejet des effusions sentimentales devient un réflexe inconscient. La formation disciplinaire (mais aussi sociale) des intellectuels tendrait à installer de telles habitudes inhibitrices face à notre propension à nous laisser atteindre par certaines émotions fortes.

Il est alors peu surprenant que les intellectuels s'avèrent moins sensibles aux charmes sentimentaux de la country que

---

*America's Religions: Traditions and Cultures*, New York, Macmillan, 1990, p. 233; Ellison cite aussi le chanteur contemporain de country Colin Raye: «je m'intéresse aux chansons qui laissent penser que celui qui les a écrites a percé son cœur et l'a laissé saigner» (p. 256).

33. Voir William James, *Les Formes multiples de l'expérience religieuse*, Exergue, coll. «Les Essentiels de la métapsychique», 2001 (nous traduisons).

ne le sont des individus plus «simples», moins marqués par les tendances inhibitrices de la pensée critique<sup>34</sup>. Un ouvrier, par exemple, aura moins le loisir de disséquer les satisfactions émotionnelles offertes par la country. En outre, un public écrasé par le travail sera à la recherche d'exutoires émotionnels qu'il trouvera facilement dans la country : tout cela renforce le lien de cette musique à l'émotion, et rend le pouvoir de déclenchement émotionnel de la country plus fort et plus sûr.

On voit ici à l'œuvre un mécanisme qui fait jouer de façon circulaire la satisfaction émotionnelle et son renforcement. Le désir habituel d'une émotion agréable et le souvenir de son déclenchement passé à l'écoute de la country tend à renforcer la suggestivité émotionnelle de la musique elle-même, créant chez l'auditeur une certaine tension, l'anticipation d'une émotion à venir en situation d'écoute. Cette capacité d'anticipation, cette tension et cette disposition, lorsqu'elles entrent en action, renforcent d'autant les qualités émotionnelles de la musique country. On doit penser cette circularité non comme un cercle vicieux du point de vue de la logique, mais comme une disposition psychologique de renforcement de l'habitude.

Il nous faut bien sûr dépasser ces généralités théoriques et examiner plus précisément certaines situations particulières dans lesquelles la country crée la croyance grâce à l'émotion. Nous avons ici besoin d'exemples nous montrant comment le pathos sert les prétentions de la country à l'«authenticité» et comment il s'accorde avec les notions comparatives que sont

---

34. Cependant, certaines humeurs ou circonstances peuvent parfois venir à bout des habitudes inhibitrices de l'intellectuel, au point qu'il devient sensible à la country. La description de la country proposée ici résulte pour partie de moments où je me suis moi-même laissé aller à ce type de sentiments, et où j'ai pu, même, en tirer du plaisir. Nous autres intellectuels pouvons aussi apprendre en nous relaxant, même si cela ne dure jamais très longtemps, et en oubliant nos chères inhibitions critiques.

le réel et la pureté ; ou comment la country exploite la logique par laquelle notre perception d'une plus grande authenticité dépend de l'intensité de notre désir de pureté, créant *de facto* un sentiment appréciable d'authenticité « pure et simple ». Mais avant de voir comment certaines comédies musicales country déploient de telles stratégies, arrêtons-nous rapidement sur un troisième dispositif pouvant susciter croyance et idée d'authenticité : l'usage du récit. Puisque William James néglige ce facteur, nous devons nous tourner vers un autre philosophe de l'expérience (encore plus éloigné de la « country »), le cosmopolite Walter Benjamin.

Dans son célèbre essai, « Le conteur<sup>35</sup> », Benjamin déplore le déclin progressif de l'art du récit. La fragmentation de l'expérience (dont « le cours » a ainsi « chuté ») et l'affaiblissement de la tradition en seraient les causes principales. Par opposition à l'Histoire, la validité d'un récit n'est pas « sujette à vérification », et n'exige pas d'explication détaillée. Sa capacité à susciter des croyances, selon Benjamin, dépend de ses liens avec la puissante « chaîne de la tradition » et avec le cycle de la vie humaine, qui s'achève avec la mort. Mais, en dernière instance, ce qui suscite la conviction est la façon dont on accapare l'intérêt de l'auditeur. Benjamin emploie le terme d'« auditeur » car il insiste sur la tradition orale de l'art du récit, sur son lien avec le « caractère vivant et immédiat » de l'échange oral, par opposition à la dimension privée du roman, liée à l'usage du livre.

La narrativité orale implique la mémoire, pour retenir l'histoire, ce qui exige aussi une participation accrue et bienveillante de l'auditeur : ainsi, « la relation naïve de l'auditeur avec le conteur est dominée par l'envie de retenir l'histoire racontée ».

---

35. Walter Benjamin, « Le conteur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, tr. fr. M. de Gandillac, revu par P. Rusch, Gallimard, « Folio », p. 114-152.

Le récit du conteur exige une certaine forme de croyance parce qu'il prétend être fondé sur une expérience personnelle, directe ou indirecte : «son matériau brut est la vie, et en particulier la sienne».

Telle est précisément l'orientation de la chanson country typique : le récit à la première personne d'une tranche de vie, tiré la plupart du temps de l'expérience du chanteur-narrateur. Bien que l'histoire du chanteur gagne en force de conviction du fait de ses liens avec les vieilles traditions orales du conte ou de la ballade et des valeurs traditionnelles que ceux-ci mobilisent, son autorité vient aussi du sentiment d'authenticité existentielle qu'elle peut procurer. Bien souvent, cette histoire, douloureuse, raconte une faute du narrateur, une perte ou un regret. Mais c'est justement en vertu de cette douloureuse automonstration que le chanteur peut revendiquer non seulement l'authenticité de la sincère confession, mais aussi une certaine forme d'autorité et de distinction, en tant qu'individu ayant eu le courage de partager avec son public des leçons durement apprises. Ici, le chanteur country s'approche de ce que Benjamin décrit comme la source de «l'incomparable aura» du conteur, des affinités qui le lient aux «maîtres et [aux] sages» : sa capacité à «laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement à la douce flamme de ses récits<sup>36</sup>».

Le fait de redécrire la musique country en art du conte n'est en aucun cas une tentative de lui conférer un côté chic et intellectuel, très benjaminien. La façon qu'à cette musique de se penser comme un «médium véhiculant une histoire» apparaît jusque dans la manière dont «les autres éléments de la chanson restent généralement très simples, afin de mettre en valeur l'histoire. Les suites d'accords sont minimales et prévisibles, la gamme mélodique réduite, le rythme régulier, et l'orchestration

---

36. *Ibid.*, p. 150.

dépouillée ou clairement en arrière-plan, afin que les paroles soient bien comprises». Pour reprendre les termes mêmes d'un chanteur et compositeur de country : « si t'entends pas chaque mot, c'est pas de la country, fils<sup>37</sup> ! » Les paroles de la country ne tirent pas leur importance de leur spécificité poétique mais des histoires qu'elles racontent, lesquelles peuvent capturer un public bien plus large que celui qui préfère les rythmes et les mélodies de cette musique. À quelqu'un qui se moquait de son goût pour la country, le grand jazzman qu'était Charlie Parker répondit qu'il en aimait simplement les histoires<sup>38</sup>.

Les récits de la country ne doivent pas seulement leur succès à ce qui les rattache à la tradition, à l'oralité ou à l'expérience de la vie, telles que Benjamin les a identifiées. La forme narrative en elle-même intensifie le pathos et cette « authenticité comparative que la country déploie. La progression, l'anticipation et le développement, qui constituent la forme de tout récit, contribuent à la montée des émotions. Le caractère commun et archétypal des histoires country (avec l'accent mis sur les sentiments fondamentaux de l'amour, de l'échec et du deuil) déclenche des souvenirs émotionnels aussi larges que profonds. Et cette même simplicité narrative archétypale, à l'image d'une formule, permet la réduction extrême de l'intrigue, mettant ainsi en avant une intensité émotionnelle qui prévient par avance toute baisse de l'attention.

La force de conviction du récit, qu'intensifie sa forme ramassée, est encore augmentée par le fait que son contenu

---

37. Voir Richard Peterson et Melton McLarin, « Introduction, Country Music Tells Stories », in Melton McLaurin et Richard Peterson (dir.), *You Wrote my Life: Lyrical Themes in Country Music*, Philadelphie, Gordon and Breach, 1992, p. 2.

38. Voir Nat Hentoff, *Listen to the Stories: Nat Hentoff on Jazz and Country Music*, New York, Harper Collins, 1995, p. 168.

renvoie aux histoires personnelles des chanteurs de country, ce qui permet aux auditeurs d'enrichir le tissu narratif d'éléments qu'ils connaissent déjà à leur sujet (les problèmes de boisson de George Jones, ou les aventures extraconjugales, puis les retours au bercail de Garth Brooks, par exemple). Pour consolider cette force du pathos, la country brouille ainsi d'une façon productive les frontières censées séparer l'art de la vie, la *persona* artistique et l'individu réel. Au final, le cadre narratif déployé par la country sert surtout à établir des contrastes entre différents degrés d'authenticité, par le biais de l'émotion. La temporalité narrative des chansons renvoie aux premiers temps de la country et à sa légendaire pureté ; surtout, elle suggère un combat en cours : celui qui vise à reconquérir une plus grande authenticité contre les puissances corruptrices du temps présent.

•

Comment les stratégies créatrices de croyance déployées par le pathos, par les différents degrés d'authenticité et par la narrativité se renforcent-elles mutuellement dans des cas concrets présentés par les comédies musicales country ? Prenons *Pure Country*. Sa chanson d'ouverture «Heartland» fait plus nettement référence au supposé siège anatomique des émotions qu'à une région particulière de l'Amérique rurale. Ses paroles réaffirment les critères traditionnels de l'authenticité musicale (typique de «Grand Ole Opry»), consistant à provoquer les réactions émotionnelles (un «sourire», une «larme») que l'intrigue du film et ses mélodies cherchent justement à susciter, et ce, dès la séquence d'ouverture, où une voix d'enfant fonctionne comme le rappel d'une «innocence perdue». Le mélange de country néotraditionaliste et pourtant commerciale porté par Strait est ensuite martelé par les diffé-

rentes étapes d'un récit structuré autour de cette authenticité comparative.

Selon le scénario, Dusty Chandler (le héros texan incarné par Strait) est devenu une véritable star grâce aux stratégies commerciales de son ancienne amante et désormais sévère manager – l'ambitieuse Lula (jouée par Lesley Ann Warren), à la séduction vampiresque, et que l'on voyait aussi apparaître, encore juvénile et innocente, dans la séquence d'ouverture. En exploitant le potentiel commercial de la country grâce à sa fusion avec d'autres formes de musique comme le rock, et plus particulièrement le rock à paillettes, Lula a transformé le spectacle de Dusty en une véritable machine pour stades, avec une débauche d'effets spéciaux et pyrotechniques proprement assourdissante, tout en faisant de Dusty lui-même une version flashy de l'idole rock : sa panoplie inclut veste de cuir blanc, boots en serpent, queue-de-cheval, et barbe de trois jours à la mode (version George Michael). Elle va même jusqu'à lui dicter la liste des chansons à chanter et les mots qu'il doit prononcer pour clore ses concerts. Alors qu'il se plaint auprès de Lula que ce show à paillettes l'empêche d'être vrai et de communier avec son public («J'en ai assez de toute cette fumée et de ces lumières. Ce n'est pas moi... Le public ne peut pas me voir avec toute cette fumée et ces lumières, et il ne peut pas m'entendre quand la musique est si forte»), Dusty envisage un instant de «tout laisser tomber, y compris ce costume ridicule» de haute couture à la sauce western.

L'ami batteur de Dusty, Earl, souscrit à cette critique ; puis nous voyons Dusty quitter le champ de l'image<sup>39</sup>, alors que le

---

39. Le spectacle de Dusty y est comparé à une vieille «escroquerie», celle de la «danse du poulet» qu'ils avaient vue, enfants : le poulet, sur l'estrade, ne dansait pas de lui-même, mais était contrôlé par un metteur en scène, qui jouait de la musique et alimentait discrètement un poêle placé sous la scène,

plan suivant le montre en train de monter dans un camion, où il échange vite ses bottes en serpent contre la paire du chauffeur, d'authentiques bottes de cow-boy. D'autres trajets le mènent de plus en plus profondément dans la campagne texane de sa jeunesse (un retour à l'innocence symbolisé par l'abandon de la queue-de-cheval, de la barbe et des autres accessoires à la mode) jusqu'à ce qu'il arrive chez lui, où sa grand-mère Ivy appuie à son tour sa critique de l'esthétique *show-biz* de Lula. Se plaignant de la «fumée et des lumières» ainsi que du «bruit de fond» amplifié qui l'empêchaient de voir et d'entendre Dusty en concert, elle souligne le message principal : «Sans les mots, pas de chanson».

Ce retour à l'authenticité est de nouveau symbolisé, un peu plus tard, par le fait que Dusty reprenne sa vieille guitare acoustique et qu'il aille visiter la tombe de ses parents (car la mort est, comme le remarque Benjamin, une source ancienne de l'autorité narrative). Dusty retourne même voir le bar et la salle où il a fait ses premiers concerts de chanteur country. Il tombe littéralement de sa chaise après avoir trop bu et se fait frapper à cause de l'intérêt qu'il porte à une jolie rousse (nommée Harley) en train de danser (sur un air de country, bien sûr). Le prenant en pitié sans le reconnaître (apparemment à cause de son changement d'aspect et de ses manières simples), elle l'emmène chez elle.

En réalité, elle le conduit dans ce qui se révèle être un véritable ranch, tout comme elle se révèle être une véritable cow-girl qui enchaîne les compétitions en circuit professionnel dans l'espoir de gagner assez d'argent pour sauver ce ranch familial qui n'est plus rentable, et dont les terres ont été peu à peu cédées afin de maintenir la famille (Harley, ses deux frères et son père) à flots. Dusty, qui reprend son nom d'origine,

---

dont la chaleur le maintenait en mouvement. La question posée par Earl, «Mais pourquoi le poulet ne quittait-il pas la scène ? » pousse Dusty à s'enfuir.

Wyatt, convainc les deux frères de le laisser séjourner au ranch en échange de grosses sommes d'argent pour une chambre, un cheval, et des leçons de lasso. Alors qu'une histoire d'amour commence à fleurir entre Dusty et Harley, cette dernière avoue être tombée amoureuse, par le passé, d'un étranger qui était en fait marié, puis en questionnant Dusty, elle apprend que ce dernier n'a jamais été marié.

Pendant ce retour aux sources, Lula essaye désespérément de localiser Dusty, tout en s'assurant que le spectacle continue, même sans lui : elle emploie pour cela un beau machiniste (son amant actuel) qui imite Dusty et chante en play-back en concert. Même si personne ne le remarque (Lula rajoutant fumées et effets sonores), le groupe proteste contre cette imposture et menace de quitter la tournée. Le batteur Earl, parti en vieil ami loyal, court chercher Dusty chez sa sage grand-mère Ivy et s'entend dire : «Suis ses racines, et tu le trouveras». Ce que fait Earl, mais aussi Lula qui, à l'insu de Dusty, ment à Harley en affirmant qu'il est son mari avant de l'enlever pour l'emmener à son prochain concert, à Las Vegas, où a également lieu le prochain rodéo de Harley.

À ce stade de l'intrigue, le machiniste avide de reconnaissance a vendu son histoire aux médias, lançant ainsi une violente controverse sur le fait que la country ait vu son authenticité première corrompue par les tactiques commerciales et frauduleuses de la *pop music* (alors révélées aux yeux de tous par le scandale du play-back de Milli Vanilli, auquel les dialogues du film font explicitement allusion). Toute l'attention médiatique se porte alors sur le concert de Dusty à Las Vegas, qui apparaît de fait comme un test crucial quant à la pureté et l'authenticité de la country. Dusty insiste pour que Lula le laisse faire le concert à sa façon («plus du tout de fumée, d'explosions volcaniques, plus d'effets de lumière»), et que Harley et sa famille soient invitées au concert et détrompées quant

aux mensonges de Lula. Après un court passage consacré au rodéo d'Harley (qui s'attache plus à l'hymne américain et aux bannières étoilées qu'à ses réelles qualités de cavalière), le film atteint son point final et culminant lors du concert de Dusty à l'hôtel *Mirage*, auquel Harley et sa famille mais aussi Grand-Mère Ivy arrivent en limousine (accueillis par le ridicule valet pygmée, symbole inconscient de la dérisoire reconnaissance de ce que la country doit à la musique noire).

Avec sa vieille guitare acoustique à la main, Dusty entre en scène, cette fois sans fumée, sans lumières aveuglantes, et sans bruit de fond. Il annonce à la foule réjouie qu'il s'apprête à faire quelque chose «d'un peu différent» et demande au metteur en scène de n'utiliser qu'un projecteur pour l'éclairer. Il s'assoit ensuite sur le bord de la scène en face d'Harley et lui chante une chanson d'amour («I Cross My Heart»), en la regardant tendrement à travers un fin rideau de fumée qui semble simplement être produit par les fumeurs dans la salle et les lumières d'ambiance. Alors que Dusty chante, Harley frissonne et verse des larmes de joie, et ce jusqu'à la fin de la chanson, lorsque Dusty descend de scène et l'embrasse sous les applaudissements émus, les sifflets et les cris d'une foule enthousiaste.

Il devrait être clair, après cette description de l'intrigue, que l'affirmation, par le film, des valeurs de pureté, d'authenticité et de «sincérité» est uniquement obtenue par contraste, ce qui suggère aussi (même aux spectateurs non philosophes) que ces notions sont relatives. Bien que les concerts de Dusty aient pu être critiqués, au début de sa tournée, pour leur aspect commercial, très éloigné de ce que l'on imagine des innocentes performances de sa jeunesse, ils sont toujours bien plus authentiques que l'imposture du machiniste en play-back ou du groupe pop Milli Vanilli. Pour le dire à nouveau, même si le Dusty «costumé» n'est pas le «vrai» Dusty, il l'est quand même bien plus que son imitateur.

On remarque en outre que le retrait de Dusty hors du show-business et des valeurs commerciales n'est que partiel et temporaire. Pour pouvoir rester au ranch d'Harley, il ne propose pas de travailler dur mais de payer grassement des frères plutôt avides ; lesquels ont besoin de l'argent car le ranch – érigé par le film en paradigme de l'authenticité country – n'est plus financièrement viable. Harley n'est pas non plus, à proprement parler, une « vraie » cow-girl chargée de mener le bétail à travers les terres du ranch. Elle n'est qu'une cow-girl de rodéo, de spectacle, dont la tournée inclut un arrêt dans un lieu aussi « impur » que Las Vegas. Elle ne peut pas non plus se prévaloir d'une quelconque innocence virginale, puisque nous savons qu'elle a eu des hommes dans sa vie, par le passé. Cependant, par contraste avec l'avidité de Lula et sa pratique du sexe débridé, Harley reste auréolée d'une authenticité et de la pureté « country ». De la même manière, bien que le célibataire qu'est Dusty ne soit évidemment plus vierge, sa pureté essentielle (et cependant *relative*) s'affirme par contraste avec les hommes divorcés qui forment son groupe, aux rangs desquels son vieil ami Earl.

Mais finalement, quel est le degré de pureté du point culminant du film, censé mettre en scène le retour à l'authenticité country, à la fois dans le domaine musical et amoureux ? La déclaration d'amour de Dusty à Harley est chantée, mais pas de façon spontanée dans une prairie, une grange ou un vieux bar : elle est en fait mise en scène, lors d'un spectacle, au *Mirage Hotel* de Vegas, en face de centaines de gens. Bien qu'il évite la mise en scène de Lula, avec stroboscopes et fumée, Dusty sollicite l'éclairage d'un projecteur pour rendre son chant plus efficace, révélant cette lumière l'atmosphère enfumée du club.

En bref, alors que la plus pure musique country et la plus authentique des confessions d'amour impliquent éclairage artificiel, atmosphère enfumée, et public ayant payé sa place,

elles emportent tout de même la conviction, par contraste avec de plus grandes impuretés, et par l'appel qu'elles lancent à notre besoin de croire, un besoin inavouable dont le pragmatisme reconnaît l'importance lorsqu'il définit la croyance comme un guide essentiel (quoique parfois implicite) à l'action. Ainsi, quand Dusty chante «Nulle part au monde tu ne trouveras un amour pareil au mien», Harley le croit (et nous savons qu'elle le croit), non car elle dispose de preuves empiriques adéquates, mais parce qu'elle n'a aucune preuve définitive du contraire, que Dusty semble plus sincère que le dernier homme qu'elle a aimé, et qu'il sait capturer ses émotions. Ses larmes illuminées d'un sourire sont présentées non seulement comme une preuve du fait qu'elle le croie, mais aussi comme le signe de la sincérité de Dusty. Les sourires enthousiastes et approbateurs de Grand-Mère Ivy et de la famille d'Harley confirment cette conviction, tout comme les félicitations enthousiastes des spectateurs présents. De la même façon, le public réel du film, qui, s'étant identifié aux deux amants, attendait impatiemment leur baiser longtemps retardé, trouve alors une forme de libération émotionnelle.

En introduisant ici la question du public, nous atteignons un autre niveau de réalité (celui des spectateurs réels et des acteurs, et non celui des personnages fictionnels) qui renforce le sentiment de «vérité» que la country fait passer par le récit. La croyance en l'amour et en la musique de Dusty se voit étayée par le fait que les fans de country savent que le «vrai» Dusty (ici l'acteur et le chanteur George Strait) s'est montré fidèle à la fois à son style néotraditionaliste et à son seul et unique mariage.

Le musicien Willie Nelson, lui aussi néotraditionaliste, mais trois fois divorcé, aurait bien du mal à incarner une telle pureté. Mais Nelson, dans *Honeysuckle Rose*, réussit à dépeindre sa propre version de l'authenticité country, plus nettement orientée vers les bars et la course aux jupons, en

incarnant la star de la chanson Buck Bonham, qui est en tout point le macho et joyeux cabotin que son nom laisse deviner.

Déjà connu pour sa propension à l'adultère et au divorce, Buck trahit sa jeune épouse (jouée par Dyan Cannon) avec qui il formait autrefois un duo, en dépit de la force de leur relation et de leur fils bien-aimé. Alors que Buck adore la vie nomade du chanteur de country (la chanson titre du film, et son sous-titre, étant «*On the Road Again*»), sa femme Viv insiste sur le fait que leur ferme *Honeysuckle Rose* est le seul endroit convenable pour avoir une famille. Quand Carlin, partenaire de Buck sur scène depuis un certain temps, prend sa retraite et que le remplaçant qu'elle avait prévu fait défaut, la propre fille de Carlin, la talentueuse Lily (qui idolâtre Buck et apprend la musique à son fils) rejoint la tournée. L'énergie émotionnelle qui se dégage de leur collaboration musicale les conduit à avoir une liaison qui devient de plus en plus évidente sur scène, lors de leurs duos passionnés : ils s'embrassent ainsi sensuellement en chantant «*Rien n'est plus doux que l'émotion toute nue / Montre moi ta langue et je te montrerai la mienne*». À ce moment-là, Viv (qui prend soudain conscience du danger) arrive sur scène, prenant Lily et Buck sur le fait, révèle à tous que Lily était une amie de la famille qui avait toute sa confiance, et annonce au public qu'elle demande le divorce. En réponse aux cris de la foule sidérée, Viv répond, glaciale : «*N'est-ce pas là tout ce que les chansons de country racontent ?* » Buck, stupéfait, disparaît soudainement, comme Dusty, laissant derrière lui Viv, Lily et la tournée.

Si l'intimité de l'adultère et de la rupture avait été portée à la vue de tous sur scène, il en va de même de la réconciliation du couple, environ une semaine après, lors d'un concert donné en hommage au départ de la partenaire de Buck, Carlin. Alors que Viv chante une chanson sur le pardon («*il y a toujours deux faces à chaque histoire... rentre à la maison et raconte-moi la tienne*»), Buck arrive derrière elle sans qu'elle s'en aperçoive

et l'accompagne à la guitare. Bien que soulagée de le voir enfin réapparaître, elle reste visiblement en colère. Sans s'arrêter pour échanger quelques propos privés, Buck traite l'affaire de façon publique, en enchaînant sur une chanson d'amour et de repentance, interprétée très doucement et presque *a cappella*, avec quelques rares accords de soutien : «Je vis mon amour sur scène, devant dix mille personnes» chante-il, avant de s'excuser : «je t'ai maltraitée». Insistant sur le fait que «personne ne compte plus pour [lui]», il promet de rester toujours auprès de sa bien-aimée, et émet le vœu qu'«à la fin de [sa] vie, elle se souvienne que lorsqu'[ils] étaient seuls, [il] chantai[t] [s]a chanson pour [elle]».

Visiblement émue par la passion qui se dégage du message musical de Buck, et poussée par son propre besoin d'amour, Viv affiche un sourire baigné de larmes qui montre qu'elle croit à sa sincérité et à sa volonté de changer, en dépit de toutes les preuves du contraire qu'il a pu donner par le passé. Sentant et scellant leur réconciliation dans un même geste, Viv et Buck entonnent spontanément un duo sur «Uncloudy Day». Portée par une interprétation qui conjugue passion amoureuse et proximité physique (bien que le style en soit plus chaste que celui des duos avec Lily), ce vieux gospel évoquant le paradis est le signe, pour eux et leur public en extase (où l'on voit Lily souriant courageusement), que leur couple connaîtra un bonheur sans nuages.

Quelles sont les raisons qu'aurait Viv (ou n'importe qui d'autre) de croire à la sincérité de Buck ? Pourquoi devrait-on croire à son repentir et à leur avenir commun ? Au-delà de la potentialité pure que constitue l'avenir, et de l'espoir instinctif que nous nourrissons en tant qu'êtres humains, notre conviction est arrachée par la douceur irrésistible de «l'émotion pure» qu'exprime la chanson de Buck, et trouve un écho dans la forte réponse émotionnelle de Viv et dans son propre besoin de le croire. Ce sentiment de vérité, lors de leur réconciliation, est

renforcé par l'approbation émotionnelle du public, constitué par des fans fidèles qui sont les représentants (à la manière du chœur dans la Grèce antique) de l'autorité de la communauté et de la tradition<sup>40</sup>. La rédemption de Buck apparaît encore plus crédible grâce à quelques comparaisons stratégiques. Même s'il est encore loin d'être pur, il est certainement plus pur que lorsqu'il partageait la scène, ou son lit, avec Lily.

Pour que cette stratégie comparative fonctionne et que l'émotion monte progressivement, nous avons besoin de la structure du récit. Et les récits typiquement country sont particulièrement prompts à susciter et l'émotion et la comparaison, en déployant des stéréotypes traditionnels dont la familiarité tend à déclencher des réponses émotionnelles typiques, et la crédulité qui leur est liée (à moins que celles-ci ne soient enrayées par une habitude critique inhibitrice<sup>41</sup>).

---

40. De la même façon, dans *True Stories*, le chanteur de country amateur est si émouvant, lors de son interprétation de «Someone to Love» à la télévision, qu'il reçoit immédiatement un appel pour une demande en mariage. Le spectacle suivant montre le mariage qui en a découlé, dont le succès se laisse présager dans la joie et l'approbation des invités.

41. Dans *Honeysuckle Rose*, de tels stéréotypes se déclinent ainsi : la fidèle épouse du voyageur aventureux (un *topoi* qui remonte à l'*Odyssée*, suggéré également par la chanson du film «A Goodhearted Woman in Love with a Goodtimin'Man»), la belle jeune fille qui tente de séduire la star plus âgée et idolâtrée, le duo comme métaphore et moyen de provoquer l'acte sexuel, la disparition du héros dans la nature pour se trouver lui-même, et la confession finale des péchés, qui rappelle les formes populaires de l'évangélisme américain. Les clichés et les stéréotypes de la country peuvent alors être vus comme l'expression de vérités typiques qui, bien que communes, n'en sont pas moins réelles et authentiques, et ce particulièrement pour un public formé de gens que leur existence, elle aussi commune, rend incapables de concevoir leur existence au-delà des limites tracées par de tels lieux communs. Pour une étude précise du contenu cognitif des stéréotypes et clichés dans la country, voir Astrid Franke, «The Broken Heart and the Trouble with Truth: Understanding Clichés in Country Music», *Poetics Today*, n° 18, 1997, p. 397-412.

Grâce à cette logique émotionnelle de la familiarité, la réputation de Willie Nelson, qui fait de lui un Buck Bonham du monde réel, luttant pour sauver son mariage, rend les bonnes intentions du Buck fictionnel encore plus crédibles aux yeux des fans de country.

•

Ne devrait-on pas mépriser une croyance reposant à ce point sur l'émotion, et ne voir en elle que le symptôme d'une épistémologie grossière ? Philosophes à l'esprit critique, rationnel, empirique, nous sommes prompts à lancer ce genre de condamnation, mais William James (dont le pragmatisme incluait une forme d'empirisme) nous suggère autre chose. Puisque nous sommes des créatures de la vie pratique, orientées vers l'action, nous avons besoin, en tant qu'êtres humains, de « croire au-delà de la preuve scientifique<sup>42</sup> ». Puisque nous sommes aussi des créatures de l'affect dont la survie, au fil de l'évolution, a largement reposé sur l'usage de nos sentiments, nous commençons légitimement à croire grâce à notre cœur (et à d'autres muscles) avant de solliciter notre esprit, et ce bien qu'une telle croyance soit sujette à l'erreur et à la révision. L'amour que nous ressentons profondément nous apparaît toujours comme vrai, jusqu'à ce que sa fausseté soit prouvée. Le faillibilisme plein d'espoir du pragmatisme s'étend à la science comme au sentiment.

La confiance que l'on accorde aux comédies musicales country pourrait aussi trouver un appui dans l'art du conteur

---

42. Pour une défense, par James, du droit à la croyance avant l'obtention de preuves suffisantes, voir *La Volonté de croire*, tr. fr. L. Moulin et S. Galetic, Les Empêcheurs de penser en rond, 2005. James identifie cette attitude à la stratégie empirique qui consiste à apprendre par l'expérience.

que défend Walter Benjamin. Bien qu'ils soient condamnés par les critères modernistes qui valorisent l'originalité et la découverte cognitive, les intrigues convenues et les stéréotypes de la country n'ont pas seulement une vraie force de persuasion émotionnelle, mais aussi l'aura d'une forme de vérité à la fois profonde et rédemptrice. Si nous passons outre leur banalité, nous pouvons y voir l'expression d'une mémoire collective des réalités universelles (dans la mesure où elles sont archétypales) que sont l'innocence perdue, les valeurs bafouées, l'amour trahi, les espoirs déçus, les échecs communs de l'existence, et l'inéluctable perte que cause la mort.

Mais que reste-t-il des croyances pleines d'espoir de la country, de l'idée que la musique et l'amour peuvent, comme dans le cas de Dusty et Buck, vaincre la corruption pour regagner et la pureté et le succès ? Cela peut apparaître comme la marque de la crédulité et de l'illusion, ce qui condamnerait le genre, philosophiquement parlant. Mais pour les créatures que nous sommes, toujours confrontées à la lutte et à l'effort, l'espoir est (et doit être) une réalité aussi permanente que la déception. Dans cette optique, les émotions véhiculées par la country, et la croyance (en attente de preuves et en dépit des erreurs passées) que l'amour peut être véritable et que ce qui est corrompu peut être purifié, feraient de cette musique autre chose qu'une marotte pour péquenauds. On pourrait y voir, non le refus aveugle de considérer les faits comme ils sont, mais une sage projection dans l'avenir (au-delà des faits eux-mêmes) réaffirmant la vérité d'idéaux que le cœur comme l'esprit embrassent, même lorsqu'ils échouent régulièrement à les atteindre. De tels idéaux demeurent ancrés dans la réalité, et porteurs d'une promesse de rédemption, malgré les échecs de nos vies imparfaites.



IV  
L'esthétique urbaine de l'absence:  
réflexions pragmatistes à Berlin

*Et l'argile et l'absence d'argile sont nécessaires à la production d'un vase... Ainsi, nous bénéficions autant de ce qui est présent que de ce qui est absent.*

LAO TSEU

Le pragmatisme tel que je le pratique est une philosophie centrée sur l'expérience incarnée et située. Plutôt que de se reposer sur des principes *a priori* ou de partir à la recherche de vérités nécessaires, le pragmatiste travaille à partir de l'expérience, en essayant d'en clarifier le sens, afin que sa qualité actuelle et ses prolongements futurs puissent être améliorés. L'expérience est toujours contextuelle puisqu'elle implique, par définition, une interaction entre un sujet qui l'éprouve et un champ environnant, tous deux étant pris dans une dynamique évolutive et affectés par ces interactions. Mais le caractère contextuel de l'expérience n'entraîne pas l'acceptation d'un subjectivisme désespéré, excluant toute possibilité de généralisation. Les sujets humains et leurs divers environnements partagent en effet de nombreux traits contextuels. Quoi qu'il en soit, une philosophie qui fait de l'expérience son point de

départ argumentatif et qui reconnaît le caractère contextuel de celle-ci se doit d'être suffisamment réflexive pour établir sa propre situation expérientielle.

Ce point semble revêtir une importance particulière lorsqu'il est question de théoriser un objet contextuellement bigarré : la ville. De la grille géométrique structurant New York aux «grands boulevards» parisiens, en passant par les labyrinthes de l'ancien *centro storico* de Rome et les chemins serpentinés des médinas de Fez, notre expérience urbaine particulière entre nécessairement en ligne de compte, quelle que soit la validité «pan-urbaine» de nos raisonnements philosophiques.

J'ai écrit cet essai à Berlin, après avoir expérimenté pendant un an les plaisirs troubles et la fascination morbide qu'inspire cette ville. Ses diverses ambiances, les mouvements qui la traversent et les milieux qui la composent me restent à l'esprit avec plus de force et de netteté que n'importe quelle autre expérience urbaine que j'ai pu avoir à Paris, New York ou Tel Aviv<sup>1</sup>. Le thème de l'absence, au centre de cet essai, m'est apparu après une longue nuit rythmée par la techno d'un club du Mitte de Berlin-Est, lors de sa réouverture (avec un nouveau nom) à une nouvelle adresse (cependant toujours illégale), suite à la fermeture d'un premier site, imposée par les autorités, également à l'Est.

Comme en réponse à la musique assourdissante et aux flashes de lumière aveuglants qui saturaient l'obscurité caverneuse de ce vaste entrepôt désaffecté, une vidéo muette projetait

---

1. En 1995 et 1996, j'ai passé dix-huit mois à Berlin en tant que professeur invité, puis professeur du programme Fulbright à la Freie Universität, au sein de l'Institut für Philosophie et du John F. Kennedy Institute for American Studies. Je remercie tout particulièrement les professeurs Albrecht Wellmer et Hans Joas pour leur aide et leur hospitalité, ainsi qu'Astrid Franke et Mika Hannula de m'avoir assisté pour certaines recherches sur le terrain.

ses images sur la partie supérieure de l'un des murs décrépits. Une rame jaune vif de l'U-Bahn, dont la vitre avant servait de cadre au film, serpentait dans un parcours apparemment infini à travers l'immense étendue berlinoise, parfois par des souterrains, parfois à la surface, ne laissant rien voir d'autre que le vide de la voie se déroulant devant elle et les ténèbres alentour. L'obscurité était ponctuellement trouée par l'arrivée d'une station faiblement éclairée mais tout aussi vide, où le train marquait un arrêt, comme pour laisser entrer et sortir des passagers fantômes. Surplombant la cohue compacte de la foule technoïde, qui s'agitait en transpirant la bière – si serrée qu'on pouvait à peine y respirer, sans parler d'y danser, loin au-dessus des *breaks* et des boucles crachées par les haut-parleurs, le métro faisait briller l'utopique vision d'un mouvement continu et silencieux à travers un espace sans entraves, une échappée loin du tumulte populeux de la « scène » underground, dans une cité plus souterraine encore, vers la liberté de l'absence.

Quelques heures plus tard, je fis moi-même l'expérience de cette échappée dans une voiture vide de la ligne S-1 qui me ramenait vers ma résidence de Friedenau, à Berlin-Ouest. Tandis que le train s'enfonçait sous la Potsdamer Platz, je me suis demandé où se situait exactement, à la surface, la ligne de démarcation Est-Ouest. Il n'y avait évidemment aucune trace du fameux mur de Berlin dans le tunnel, et je n'aurais pas davantage pu le voir en surface, même si le soleil s'était levé. Les quelques sections subsistantes de ce mur, qui comptait autrefois 165 kilomètres, sont dorénavant des zones légalement protégées et classées « monument historique ». La Potsdamer Platz, pourtant l'un des « points chauds » du mur, n'en fait pas partie.

Malgré sa disparition physique, le mur de la séparation reste fortement présent dans la ville. Visible indirectement, par l'empreinte qu'il a laissée dans le tracé compliqué (et autrement

incompréhensible) de certaines rues et bâtiments, il l'est aussi dans les différences qui séparent visuellement la culture de l'Est et celle de l'Ouest : non seulement en termes de styles architecturaux, ou d'entretien des bâtiments, mais aussi dans les différences de décoration intérieure, avec, à l'Est, un goût marqué pour les nappes en toile cirée, les fleurs artificielles et les petits rideaux de dentelle. Au grand dam des automobilistes ou des usagers des transports en commun, le mur fait en outre fortement sentir sa présence dans les effets du chaos circulatoire que sa disparition soudaine a engendré, après plus d'une génération de vie berlinoise dans son ombre (détours imposés par la construction de routes ou de bâtiments, service des bus et des métros interrompu ou ralenti par de nombreux travaux). L'ampleur et la frénésie de la fièvre bâtisseuse qui s'est emparée des abords de la Potsdamer Platz a paradoxalement réinstallé un mur tout juste effacé, faisant sortir de terre un nouveau type de murailles, un monumental jeu de construction : le plus grand chantier immobilier d'Europe, devenu lieu de tourisme international. En résumé, le mur maintenant disparu qui divisait l'Est et l'Ouest continue de structurer la ville unifiée, exactement comme Berlin-Est et Berlin-Ouest, lorsqu'elles étaient séparées, se définissaient avant tout par rapport à leur partie manquante.

Plus de quarante ans avant la construction du mur, le célèbre écrivain berlinois Kurt Tucholsky avait déjà thématiqué le concept d'un mur-surface dont les absences pouvaient être d'autant plus présentes et significatives. Dans une nouvelle intitulée «Die Flecken» (*Les Taches*), il décrit les taches laissées par décoloration dans le mur de granit brun d'une ancienne académie militaire de la Dorothenstrasse de Mitte. Ces trous dans la coloration sont apparus là où la liste «infinie» des victimes de la Grande Guerre avait été affichée, liste dont la décomposition et le néant n'ont aujourd'hui d'équivalents que ceux des victimes qu'elle désigne, mais toujours visible,

de façon fantomatique, *via* certaines traces blanches, symboles de souvenirs pourtant sombres et de deuils amers. «Au fil des années, écrit Tucholsky, ces traces blanches seront progressivement lessivées par la pluie, et disparaîtront. Mais d'autres taches ne pourront être effacées. Les traces gravées dans nos cœurs, qui ne s'en iront pas<sup>2</sup>.» Traces ineffaçables, pourrait-on conclure, justement parce qu'elles sont déjà visuellement absentes. Leur présence est paradoxalement d'autant plus forte qu'elle est invisible.

Le même phénomène a été mis en valeur, quoique par un autre moyen, lors de l'été 1995, quand l'artiste Christo a «emballé» le Reichstag : ses voiles opaques ont rendu le bâtiment (et son histoire symbolique) infiniment plus visible dans la vie berlinoise. À mon avis, le sens profond qu'on peut accorder à Berlin et la fascination que la ville peut exercer proviennent du jeu de recouvrement permanent des absences et des présences, comme dans le spectral Palast der Republik de ce qui fut autrefois l'Allemagne de l'Est – le bâtiment de marbre blanc, dressé sur un site que le communisme avait nettoyé de l'ancien Stadtschloss qui l'occupait et qui, rendu inoccupable par ses murs infestés d'amiante, est resté complètement vide de 1990 à sa destruction en 2006. Pour compliquer ce jeu d'absence-

---

2. Kurt Tucholsky, «Die Flecken» (1919), tr. anglaise dans *Germany? Germany!*, Londres, Carcanet, 1990 (traduction anglaise retraduite). L'histoire nous semble encore plus poignante aujourd'hui, toute l'académie militaire et ses murs de granit ayant désormais disparu, alors que la Dorotheenstrasse a elle-même longtemps été absente du quartier de Mitte, puisqu'elle fut renommée Clara Zetkin Strasse par les autorités est-allemandes avant de retrouver son premier nom en 1995, après la réunification de Berlin. La stratégie consistant à systématiquement changer les noms des rues et des lieux publics afin d'oblitérer toute référence idéologique crée un fascinant jeu d'absences, dans lequel l'histoire se trouve reconvoquée dès qu'on essaye de l'effacer en supprimant les noms qu'elle a pu prendre.

présence, une maquette de l'ancien Stadtschloss, ou «château de Berlin», a temporairement été érigée sur le site en 1993, comme pour mieux satisfaire le désir du public de voir reconstruire l'ancien palais aristocratique, gommant ainsi le palais communiste déserté, de même que l'on a récemment débaptisé la place qui l'entoure, nommée par le régime populaire «Marx-Engels-Platz», pour revenir à son ancien nom : *Schloßplatz*.

Non loin de là se dresse le dôme doré de la Neue Synagoge, reconstruite le long d'Oranienburger Strasse. Reconstituée et transformée en musée de la mémoire plus qu'en réel lieu de culte, sa vieille salle des prières est désormais marquée par une absence qui est aussi celle des fidèles. La découverte d'une absence plus radicale et pourtant moins visible me troubla plus encore : comme je faisais de la course à pied, je m'étais retrouvé plusieurs fois devant le site de l'ancienne synagogue de Wilmerdorf (sur la Prinzregentstrasse). Détruite par les bombes ennemies, mais aussi par la barbarie berlinoise de la Nuit de cristal, elle ne fut jamais reconstruite : son emplacement est désormais occulté et occupé par un sinistre immeuble d'habitation des années 1950. De telles expériences m'ont convaincu que la mémoire berlinoise de l'Holocauste est longtemps restée plus puissamment nourrie par l'absence controversée d'un mémorial officiel pour les victimes, qu'elle ne l'aurait été par n'importe quel autre monument censé combler cette béance<sup>3</sup>.

Même mes démarches officielles, auprès des autorités berlinoises, ont été placées très vite sous le signe de l'absence.

---

3. Deux ans après la première parution de cet essai sous forme d'article, le Bundestag a finalement décidé, le 25 juin 1999, d'ériger un mémorial officiel de l'Holocauste en hommage aux victimes juives de Berlin, mettant ainsi fin à une décennie de débats à propos de la forme que ce mémorial devait prendre. Conçu par Peter Eisenman, et situé près de la porte de Brandebourg, il est constitué de 2 700 piliers de béton et abrite un centre d'information.

Lorsque j'ai présenté mon passeport américain dans les différents centres de police chargés de gérer les séjours des étrangers, on m'a demandé où étaient passés le «c» et le «n» final du nom plutôt germanique qu'est «Shusterman», et pourquoi je n'avais aucun ancêtre allemand connu qui aurait pu me transmettre ce nom. De telles absences, me suis-je bien gardé d'expliquer, sont le témoignage vivant de l'histoire complexe d'un échec : celui de l'assimilation judéo-allemande, si l'on sait lire entre les lignes, ou les lettres manquantes. Mon passeport israélien ne quitta pas ma poche.

Ce kaléidoscope d'absences berlinois m'a longtemps fasciné. Mais il m'a aussi fait penser que l'absence pourrait bien être un principe structurant essentiel de l'esthétique urbaine en général, la contrepartie paradoxale de son économie du plein. J'ai donc essayé de transformer mon expérience en une réflexion philosophique plus générale sur le rôle de l'absence dans la ville, en associant à mon effort certains penseurs urbains de la modernité, dont quelques-uns (comme Simmel ou Benjamin), avaient été, comme moi, inspirés par Berlin<sup>4</sup>.

---

4. Je devrais aussi parler ici d'une absence spécifique dans la structure urbaine de Berlin : le vide que constitue son centre. À la différence de la plupart des grandes villes, dont le centre se distingue par sa densité (avec une plus grande concentration de bâtiments, de gens, de pouvoir et d'activités), Berlin a pour centre géographique le grand parc boisé du *Tiergarten*, traversé par trente kilomètres de sentiers en zigzag et abritant, au sud-est, le zoo de la ville. Roland Barthes, dans *L'Empire des signes* ([1970], Seuil, «Points Essais», 2007, p. 47) fait une remarque similaire à propos du centre vide de Tokyo, en l'opposant au centre des villes occidentales (ce qui inclut apparemment Berlin) et en reliant ce contraste à de profondes différences métaphysiques entre l'Orient et l'Occident autour de la primauté de l'être et de la présence sur le vide ou le rien : «conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la

L'absence est bien sûr un concept complexe, difficile à saisir, héritant d'une histoire philosophique longue et compliquée. Son étymologie (*ab + esse* : «loin de l'être») rappelle le lien qui le rattache à l'ancien casse-tête philosophique de l'être et du non-être, autour de la nature paradoxale de «choses» qui n'existent pas ou échouent simplement à être «ici et maintenant» (c'est-à-dire «présentes»). L'absence a aussi pu être considérée comme la source de tout ce qui existe, comme le fondement essentiel de tout ce qui est présent<sup>5</sup>. Compliquant cet écheveau de difficultés, la notion de l'*hic et nunc*, de l'ici et du maintenant est en elle-même si vague et contextuelle que pour un pragmatiste, il semble insensé d'exiger une définition de l'absence qui puisse englober l'ensemble de ses significations. Contournant toute théorie trop englobante, ma stratégie consiste à éclairer la notion d'*absence* en explorant la

---

spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) ». Barthes ne connaissait-il pas Berlin ? Puisqu'il écrivait à l'époque de la guerre froide, alors que la ville était divisée, il n'avait peut-être pu la concevoir que polarisée par le principal point de passage du Mur, le *Checkpoint Charlie*. Se peut-il qu'il ait sinon vu le Tiergarten, de façon cynique, comme le vrai centre de Berlin, ses bois et ses bêtes en cage exprimant la vérité de la civilisation allemande ? Ou Barthes a-t-il simplement considéré le Berlin divisé comme deux villes différentes, chacune ayant son centre propre ? Quoi qu'il en soit, et bien avant la division politique de la ville, le centre vide qu'est le Tiergarten séparait ses deux principaux foyers d'activité : le quartier du commerce à l'Ouest, opposé au centre culturel et politique de l'Est.

5. C'est sans doute assez net dans la philosophie asiatique, comme l'indiquent le concept bouddhiste central du *sunyata* et l'épigraphe taoïste de ce chapitre. Mais le caractère ontologique central de l'absence apparaît aussi dans la pensée occidentale, par exemple dans la tradition qui se développe à partir des derniers écrits d'Heidegger sur l'*An-/Abwesen* et trouve une expression plus aboutie dans le concept de *trace* (la présence d'une absence) tel que l'emploient Derrida ou Lévinas.

variété complexe de ses formes et de ses fonctions, le tout dans le cadre plus restreint d'une ville qui est, en soi, un concept lui aussi ancien, riche de sens et d'ambiguïtés philosophiques (comme le suggèrent les deux mots français «ville» et «cité», qui distinguent un lieu d'habitation, d'une part, et une entité politique, d'autre part).

•

Chez Platon et Aristote, déjà, la cité apparaît comme une solution symbolique à l'un des plus importants problèmes philosophiques : celui de l'un et du multiple. Ce problème est à la fois épistémologique et métaphysique, tout autant qu'éthique, politique, et esthétique : il évoque la question de l'unité de la substance à travers le changement, de la vérité sous la diversité des apparences, du soi sous la pluralité des actions, de la possibilité d'une cité unifiée (*polis*) malgré ses nombreux citoyens et foyers, et enfin, celle de la beauté comprise comme unité. La cité réunit la multiplicité et la diversité dans une seule entité, incarnée par un rassemblement géographique, au sein même des murs de la ville. Plutôt que de diviser la cité (comme dans le cas de Berlin), ces murs d'enceinte avaient pour but de manifester l'intégrité d'une portion de territoire aux limites clairement établies, et distincte de l'étendue indéfinie de la campagne environnante. Platon tenait le concept de *limite* comme essentiel à la clarté, à la rationalité et à la beauté formelle. Alors que l'urbanisation moderne s'était attaquée aux anciens murs d'enceinte, le charme et le pouvoir des cités n'en furent pas détruits pour autant, sauvés par le goût romantique pour l'infini et l'illimité. Des poètes comme Blake et Wordsworth s'en prennent à la ville (dans leurs poèmes sur Londres) pour le réseau sale et oppressant de ses rues, ou pour l'avarice mesquine qui semble

en suinter, par opposition à la vaste générosité de la Nature<sup>6</sup> ; mais, dans le même temps, la cité restait valorisée comme le lieu d'une croissance illimitée, d'une activité incessante, d'une variété sans bornes et de possibilités infinies. Logiquement, une petite ville ou un village perdent leur statut quand ils grandissent trop et deviennent une cité. Mais la cité elle-même, du moins en principe, ne connaît aucune limite à sa croissance et à sa diversité.

Le monde entier, semblait-il, pouvait être appréhendé dans une seule ville. L'existence d'une population dense et aisée y favorisait l'importation des produits les plus chers et les plus exotiques, à destination des boutiques et des musées. Trop vaste et chamarrée pour être vue ou saisie d'une petite place ou d'une simple rue, la cité promettait des découvertes toujours nouvelles, dans les détours d'un dédale de rues apparemment infini, relançant sans cesse le pas du flâneur. De vastes parcs ainsi que des zoos offraient aux citadins la possibilité de connaître des instants de vie pseudo-campagnarde, alors même que le réseau des trains de banlieue leur permettait de parcourir plusieurs kilomètres sans jamais quitter la ville. Circonscrire l'infini est une image aussi puissante que paradoxale. C'est pourquoi les théoriciens les plus fins de la

---

6. Voir les poèmes «London» de William Blake (traduit en français par Alain Suied sous le titre *Les Chants d'expérience* [1794], Arfuyen, 1993) ainsi que «London, 1802» et «Written in London, September, 1802» de William Wordsworth. Dans «Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802», Wordsworth trouve quelque beauté à Londres, mais c'est uniquement celle d'une cité «calme et somnolente», «reposant immobile», «muette, nue», embellie par le soleil de la nature et «ouverte sur les champs et le ciel» (nous reprenons ici la traduction de ces vers proposée par Jean-Pierre Cometti dans *La Fin de l'expérience esthétique*, *op. cit.* ; par ailleurs, les éditions Gallimard ont publié en 2001 un choix de textes traduits par François-René Daillie dans la collection «Poésie/Gallimard» sous le titre *Poèmes*).

vie urbaine, comme Georg Simmel, insistent sur le fait qu'une part du pouvoir libérateur de la ville vient de sa capacité à transcender ses limites physiques, rendant ainsi accessible, au moins symboliquement, une liberté sans frontière.

Ce n'est pas seulement la grandeur immédiate de la circonscription et du nombre d'hommes qui [...] fait de la grande ville le siège de cette liberté, mais renchérisant sur cette ampleur visible, les grandes villes ont été aussi le siège du cosmopolitisme [...]. La sphère de vie de la petite ville est pour l'essentiel fermée sur elle-même et avec elle-même [...]. L'essence la plus significative de la grande ville se trouve dans cette grandeur fonctionnelle, au-delà de ses limites physiques<sup>7</sup>.

La solution qu'apporte Simmel au problème logique que constitue l'idée d'une cité infinie consiste à faire appel à tout ce qui est absent du site physique auquel on identifie habituellement la ville ; c'est seulement en «renchérisant sur cette ampleur visible [que] les grandes villes ont aussi été le siège du cosmopolitisme<sup>8</sup>».

Un penseur de la ville comme Simmel ne se soucie cependant pas de la logique de l'infinité. Il s'occupe des problèmes concrets liés à l'abondance urbaine, où des quantités affolantes de gens, de produits et d'activités pouvaient surcharger et menacer la qualité même de l'existence humaine, qu'elle soit privée ou collective. Ce douloureux paradoxe d'une abondance qui cause l'appauvrissement est un véritable leitmotiv dans la critique de la ville, de Friedrich Engels à Baudelaire et Benjamin, et résonne jusque dans le hip-hop postmoderne

---

7. Georg Simmel, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», dans *Philosophie de la modernité*, vol. I, tr. fr. J-L. Vieillard-Baron, Payot, 1989, p. 246-247.

8. *Idem*, p. 246.

d'un Grandmaster Flash, dont le désormais classique «New York, New York» (1983) annonce clairement la couleur : «Trop, trop de gens, trop<sup>9</sup>.»

De telles critiques ne visent pas en soi la diversité de la vie urbaine, au contraire. Ce qu'elles pointent, c'est la menace de désorganisation et de déshumanisation que porte un chaos urbain qui noie nos facultés d'assimilation humaines et limitées. Pour reprendre un terme de Walter Benjamin, nous y éprouvons le choc et la fragmentation de l'*Erlebnis*, plus que nous n'y faisons l'expérience de données assez convergentes pour être assimilables. Le but du penseur de l'urbain n'est pas d'atténuer la variété débordante de la vie urbaine, mais plutôt de l'ordonner, en sorte de venir à bout de son caractère incontrôlable et bouleversant. La question est bien celle de l'*Ordnung* [l'«ordre»].

C'est ainsi que Frederick Engels, par exemple, a pu s'émerveiller des vastes dimensions de Londres et de ses réalisations, mais trouver «la cohue des rues» «répugnante» et «révoltante pour la nature humaine», dès lors qu'elle rendait impossible tout rapport social. La seule relation qui lui semblait encore possible, notait-il (non sans une pointe d'ironie), était celle d'une exigence tacite de non-contact, apparemment parfaitement organisée : «chacun tient sa droite sur le trottoir, afin que

---

9. J'examine plus en détail les thèmes philosophiques et urbains traités par le rap dans «L'art du rap», *L'Art à l'état vif*, op. cit., chap. v, p. 183-232 et dans «Rap remix: Pragmatism, Postmodernism, and Other Issues in the House», *Critical Inquiry* n° 22, 1995, p. 150-158. Des études plus précises des relations entre le rap et les grandes villes américaines peuvent être trouvées dans Houston Baker, *Black Studies, Rap, and the Academy*, Chicago, University Press, 1993, et Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanovre, University of New Hampshire Press, 1994.

les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle<sup>10</sup>».

Reprenant le thème d'une ville faisant figure d'esprit développé, par opposition au «corps», plus amorphe, de la campagne, Simmel considérerait la multiplicité des expériences sensorielles qu'offre la ville et leur intensité comme un type de stimulus exigeant une certaine «intensification de la conscience [...] qui assure la prépondérance psychique» et intellectuelle chez l'homme urbain. Pour protéger sa psyché, «au lieu de réagir avec sa sensibilité, il réagit, essentiellement, avec l'intellect<sup>11</sup>», et fait appel à un ordre cérébral plus qu'au sentiment spontané. Bien que cela affaiblisse les liens sociaux, il s'agit là d'une nécessité produite par la concentration d'individus si nombreux et si différents que, sans cela, «tout s'écroulerait en un inextricable chaos<sup>12</sup>».

En quoi consisterait un tel cauchemar pour Simmel? «Si toutes les horloges de Berlin se mettaient soudain à indiquer des heures différentes, ne fût-ce que pendant une heure, la totalité des échanges, économiques et autres, serait perturbée pour longtemps [...] et la longueur des distances ferait de toute attente et de tout déplacement inutile une perte de temps irremplaçable [...]. La technique de la vie dans la grande ville, conclut-il [oubliant apparemment Naples, Marseille ou Marrakech], est globalement impensable si toutes les activités et les relations d'échange ne sont pas ordonnées de la façon la plus ponctuelle dans un schéma temporel stable et suprasubjectif<sup>13</sup>.»

---

10. Friedrich Engels, *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, cité par Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», (*Œuvres III*, *op. cit.*, p. 347.

11. Georg Simmel, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», *op. cit.*, p. 235.

12. *Idem*, p. 238.

13. *Ibid.*

Cela suppose la mise en sommeil des inclinations personnelles des individus, qui menacent l'unité ordonnée et minutée de l'ensemble. Pourtant, la cité reste, pour Simmel, le lieu même de la «liberté personnelle». Le principe d'ordre le plus fondamental sur lequel repose ce paradoxe, que Simmel ne fait qu'entrapercevoir et échoue à nommer, est l'économie de l'absence, qui sous-tend également l'esthétique urbaine de Benjamin et de Baudelaire.

Avant d'examiner la place qu'occupe l'économie structurante de l'absence chez ces derniers, examinons le rôle qu'elle joue chez Lewis Mumford, penseur américain de l'urbain dont l'appréhension de la ville peut être utilement opposée à celle de Simmel<sup>14</sup>. «Les principes d'ordre urbain» de Mumford exigent une représentation de la ville en des termes plus nettement humains et biologiques, qui mettent en avant une dimension affective du social et une esthétique organique. Loin de la vue simmélienne de la ville comme «mécanisme technico-social<sup>15</sup>», sur le modèle d'une unité réglée comme une horloge, et ses images de «ponctualité, computabilité et d'exactitude<sup>16</sup>», selon lequel le meilleur modèle pour penser les liens sociaux serait celui des correspondances ferroviaires, Mumford évoque une approche antimécanique, «biotechnique», où l'accent est mis sur la «flexibilité» dynamique de «plans organiques» qui s'adaptent mieux aux changements, de manière à créer un «nouvel environnement biologique et social dans lequel les plus hautes possibilités de l'existence humaine soient réali-

---

14. Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York Harcourt Brace, 1971, (nous traduisons). Traduction française : *La Cité à travers l'histoire*, tr. fr. J.-P. Garnier, G. Durand, N. Cauvin, Agone, 2011.

15. Georg Simmel, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», *op. cit.*, p. 234.

16. *Idem*, p. 238 ; nous reprenons ici la traduction modifiée de J.-P. Cometti dans *La Fin de l'esthétique*, *op. cit.*, p. 101.

sées». Ce que symbolise parfaitement l'unité dynamique de l'expérience esthétique.

Pour Mumford, «[la] cité est un symbole esthétique de l'unité collective»; scène complexe et exigeante propre à l'expression personnelle [comme le remarque aussi Simmel], elle est un appel à l'activité artistique; et, en elle-même, elle est aussi «de l'art». L'art a une dimension sociale et communicationnelle, et «les besoins sociaux sont premiers dans la planification urbaine». Plus encore que la centrale thermique ou que le système des transports, «le noyau social [est] l'élément essentiel de tout plan urbain valide». Si les liens sociaux traditionnels, indifférenciés, qui existaient dans les petites villes sont rompus, on peut toujours partir à la recherche d'un fil social plus chatoyant dans la trame des relations partiellement tissées afin de produire «une chaîne plus complexe et multicolore». La visée esthétique de la planification urbaine consiste alors en une «dramatisation idéale de la vie en communauté» pour que l'activité individuelle et collective acquière plus de sens.

Quelle que soit la viabilité effective du programme de Mumford, il est possible de formuler quelques propositions à partir de la logique qui sous-tend ses métaphores biologiques et esthétiques. D'abord, l'idée que la vie et l'expérience esthétique sont liées à un besoin de changement et de conflit, tout autant que d'harmonie. Sans l'espace nécessaire au changement et au conflit, il ne peut y avoir aucun progrès humain, et aucune grandeur esthétique. La régularité sans faille d'un mécanisme d'horlogerie n'apporte rien de tel; son harmonie trop lisse serait abrutissante. Prévoir et mettre en œuvre l'unité esthétique de la ville exige donc de préserver des lieux d'absence: un peu de cacophonie, des ruptures, ou ce que Richard Sennett appelle aujourd'hui «la discontinuité et la désorientation<sup>17</sup>». Par souci pragmatiste,

---

17. Voir Richard Sennett, *La Conscience de l'œil. Urbanisme et société*, tr. fr. D. Dill, Verdier, 2009.

j'ajouterais volontiers que la cité a, exactement comme l'art et la vie, besoin de zones de contingence, d'absence de plan ou de planification, de lacunes à combler ou à remplir de sens.

Autre conclusion à tirer des rapprochements avec les organismes biologiques et les œuvres d'art : la question des dimensions d'une cité. Regrettant le boursoufflement de la mégalopole qui, les unes après les autres, avale toutes les banlieues, Mumford insiste sur le fait que le respect et la préservation de ce qui entoure la ville sont indispensables à la qualité de la vie urbaine. Cette dissociation est essentielle à la cité, non seulement parce qu'elle fonctionne comme la marque d'une altérité structurante (qui définit la ville et en marque les limites), un lieu de respiration, mais aussi parce qu'elle rend possibles des modes de vie qui, par leur différence, peuvent constituer des défis aux idées urbaines, mais aussi les enrichir en s'y incorporant. La planification, selon Mumford, doit être envisagée à l'échelle de la région (et non de la seule cité), au sein de laquelle la ville fonctionne comme un noyau cellulaire, n'excédant jamais ses limites et n'usurpant jamais les fonctions de la cellule elle-même. Même à l'intérieur de la ville, Mumford plaide pour l'existence de lacunes ou d'absences compensant sa densité. Ainsi, plutôt qu'à un urbanisme centralisé qui s'étendrait peu à peu et dont le tissu deviendrait toujours plus dense, il plaide pour une ville polynucléaire aux fonctions bien réparties, selon une alternance d'espaces comblés et de lacunes. À l'échelle de la ville comme de la région, Mumford qualifie cette logique de «tachisme fonctionnel», ce qui, à l'instar des «taches» de Tucholsky, souligne le jeu fonctionnel de la présence et de l'absence qui donne à la vie un sens plus profond, et un plus grand pouvoir esthétique, tout en la rendant aussi plus vivable<sup>18</sup>.

---

18. Une autre utilisation de l'absence consiste à faire appel à l'usage de formes vides, fonctionnant comme autant de matrices pour organiser les

L'absence, comme outil d'organisation urbaine, joue un rôle central dans l'idée de *liberté personnelle* offerte par la grande ville telle que la décrit Simmel, même si son argumentaire manque de clarté et achoppe en de nombreux points. L'un des axes majeurs de son raisonnement est que la liberté urbaine résulte d'un développement accru de l'intellectualisme. La vie urbaine moderne, selon Simmel, a l'avantage d'aiguiser les facultés mentales et d'augmenter l'acuité de la conscience

---

flux complexes et variés de la grande ville. C'est le cas des villes dont le plan obéit à un quadrillage méthodique, ou des rues, si fréquentes à Berlin, constituées par des bandes parallèles consacrées respectivement aux piétons, aux cyclistes, aux chiens (auxquels les arbres servent de lieux de commodités) ou aux véhicules motorisés. Un tel fonctionnement rappelle celui du camp de Sachsenhausen, où le chemin des prisonniers (sur lequel étaient notamment testées des paires de chaussures, au cours de tests consistant à faire marcher les prisonniers jusqu'à l'épuisement) était séparé du mur et des allées qu'empruntaient les patrouilles par une zone laissée vacante.

Richard Sennett relie la «logique du vide», présidant au quadrillage de la ville, au vide temporel du temps mesuré mécaniquement, «volume vide» grâce auquel le temps pouvait devenir objectif et visuel, ce qui permet d'organiser plus facilement diverses activités. Comme Simmel, Sennett voit dans l'invention de l'horloge mécanique à la Renaissance un événement fortement lié à l'émergence de la métropole moderne. Selon lui, il n'était pas rare que de vieux bâtiments soient détruits pour assurer une meilleure vue sur les horloges du centre de la ville (Richard Sennett, *La Conscience de l'œil*, op. cit.). Nous voyons ici comment une forme abstraite de l'absence (la grille vide du temps mécanique) peut créer une absence spatiale concrète, celle de bâtiments disparus, démolis.

C'est l'occasion pour moi de répéter qu'au cours de mon exploration des différents types d'absence et de leur usage au sein de la vie urbaine, je ne suppose pas qu'il existe une essence substantielle qui leur serait commune, ou qu'il doive absolument exister un sens fixe et précis du concept d'absence qui lui permette d'être employé avec profit au sein d'un discours théorique.

qui sont, de fait, requises par la gestion d'une «intensification de la vie nerveuse» de plus grande ampleur, fruit de la richesse propre à la ville, de ses nombreux stimuli sensoriels, ses chocs, ses irrégularités. Mais ne trouvons-nous pas cette masse envahissante de stimuli ailleurs – dans un marché aux chameaux chez les Bédouins, un parc d'attractions de banlieue, ou une jungle sauvage, celle-ci fonctionnant d'ailleurs comme le trope paradigmatique de l'effrayante complexité et de la brutalité de la vie urbaine ? Si le fait d'affronter la complexité de stimuli sensoriels contribue à améliorer nos facultés mentales, pourquoi l'idéal d'organisation urbaine serait-il un ordre au fonctionnement parfaitement huilé ? La mise en place effective de ce dernier ne finirait-elle pas par abêtir les esprits citadins ? Ceux-ci auraient alors un niveau de conscience plus bas que celui du banlieusard, qui, pris dans une routine hypnotique, prend le même train et effectué les mêmes changements chaque jour, conduit jusqu'à son lieu de travail par des réflexes corporels automatisés, avant la chaîne de montage et le défilement mécanique des heures.

Simmel décrit la conscience urbaine supérieure de deux façons. Premièrement, en réprimant les «élans irrationnels, instinctifs» et les «rapports émotionnels», elle favorise la constitution d'une attitude plus intellectuelle qui passe par le «calcul», «l'exactitude», l'appréhension de «valeurs quantitatives», que Simmel rattache non seulement au système de l'argent mais aussi à la «diffusion universelle des montres<sup>19</sup>». Deuxièmement, la mentalité urbaine se caractérise selon lui par un «caractère blasé» résultant de ces «stimulations nerveuses [qui, changeant] sans cesse, étroitement enfermées dans leurs contradictions», produisent aussi l'intellectualisme froid typique de l'urbain. Le système nerveux est si épuisé qu'il en

---

19. Georg Simmel, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», *op. cit.*, p. 237-238.

devient incapable «de réagir aux nouvelles stimulations avec l'énergie qui leur est appropriée»; «l'essence du caractère blasé est d'être émoussé à l'égard des différences entre les choses [...] ; on éprouve comme nulles l'importance et la valeur des différences entre les choses, et par là des choses elles-mêmes. Aux yeux du blasé, elles apparaissent d'une couleur uniformément terne et grise, qui les soustrait à toute préférence<sup>20</sup>».

Or, d'un point de vue psychologique, des stimulations contrastées fatiguent et émoussent beaucoup moins les nerfs que la répétition prolongée de sensations identiques. En outre, l'attitude d'indifférence égalisatrice se retrouve aussi en dehors du tumulte sensoriel de la grande ville. En réalité, elle ne se développe jamais mieux que dans le désert. À l'occasion de longs séjours dans le désert du Sinaï en tant qu'officier du renseignement israélien, j'ai appris à me défendre contre ce que les médecins militaires appellent l'*apathie*. Ce mot est riche de sens, puisqu'il désigne une absence de sentiments ou d'engagement émotionnel, qui entraîne un manque de discrimination ; vous ne voyez plus les différences ni ne réagissez plus par rapport à elles, car tout vous est tout simplement égal ; vous vous retranchez mentalement dans un désintéressement pathologique ; vous devenez absent à vous-mêmes et aux autres.

Pour des hommes cantonnés dans le désert malgré eux, l'absence d'investissement émotionnel découle directement de l'absence de choses notables ou intéressantes dans le paysage. Alors que dans la grande ville, l'absence de sentiment qui caractérise l'attitude blasée se transforme en retraite émotionnelle nécessaire face au trop grand nombre de gens, de produits ou d'activités vers lesquels nous nous tournerions instinctivement (il suffit de penser aux douzaines de mendiants ou d'artistes de rue que nous avons appris à ignorer quotidiennement).

---

20. *Idem*, p. 239-240.

Cette prise de distance protectrice, cette mise en œuvre de l'absence affective est la logique qui sous-tend à la fois l'intellectualisme urbain à la Simmel et son concept de *Blasiertheit* ou « attitude blasée ».

Cette absence est aussi le ressort de l'autre argument simmelien selon lequel la ville autorise une plus grande liberté personnelle : la dissolution des liens sociaux traditionnellement forts, qui, s'ils construisent l'individu et lui donnent plus de forces, sont aussi source de contraintes. La vie urbaine implique trop de gens différents, dans de trop nombreuses relations, trop rapidement changeantes pour qu'il soit psychologiquement supportable ou même possible de tisser des liens affectifs forts avec la plupart de ceux qui nous entourent. D'où l'attitude de « réserve » ou « d'indifférence » qui, selon Simmel, libère le citoyen de l'intérêt poli qu'il est censé porter à ses concitoyens et de tous les préjugés socialement enracinés qui circonscrivent de façon centripète le cercle étroit des relations, au sein d'une petite ville. Cette attitude de réserve, d'après Simmel, est « ressentie avec plus de force » dans « la solitude » de « la grande ville », où la proximité des corps parmi la foule et l'exiguïté « rendent justement visible la distance spirituelle<sup>21</sup> » et ne la rendent que plus nécessaire, d'un point de vue psychologique. Cette prise de distance mentale illustre l'importance fondamentale de l'absence en contexte urbain, sur laquelle j'ai moi-même insisté : son rôle salutaire, lorsqu'il s'agit de gérer la saturation explosive de l'existence urbaine ; ce remède n'est cependant pas exempt de possibles effets secondaires – je pense au spectre de la solitude urbaine, et de l'endurcissement qu'elle engendre parfois.

L'absence est aussi la clé de voûte de l'argument développé par Simmel en faveur de la liberté individuelle en contexte

---

21. *Idem*, p. 245.

urbain. En dépouillant l'individu de son habituelle spontanéité subjective, de ses élans émotionnels et des liens sociaux interpersonnels profonds, la formidable organisation de la cité menace d'extinction la personnalité même de l'individu, réduit (dans les termes de Simmel) à une « quantité négligeable », « un grain de poussière », dans l'énorme machine urbaine. Hanté par ce vide personnel et la crainte d'une nullité totale, l'individu réagit en « extériorisant le plus de singularité et de différence, pour sauvegarder cette dimension très personnelle<sup>22</sup> ». La grande ville moderne est ainsi à l'origine d'un nouveau modèle de liberté personnelle : non plus la pure indépendance de l'individu à l'égard de liens sociaux oppressifs, mais « l'élaboration de l'individualité [en] caractère unique et incomparable en qualité<sup>23</sup> » afin de surmonter la pression et le conformisme des foules urbaines, dans lesquelles se noient l'individualité comme ses différences qualitatives.

Nous voyons apparaître ici les figures baudelairiennes du *dandy* et du *flâneur*, connues pour défier l'utilitarisme uniformisant de la vie urbaine. Pour Walter Benjamin et sa vision politique des « rues [...] comme séjour du collectif », le flâneur a une importance particulière dans sa façon de se définir non seulement contre la foule conformiste, mais aussi à travers elle, dans l'espace même des rues qu'il partage avec elle. Benjamin distingue, plus nettement que Baudelaire, le « flâneur » de « l'homme des foules ». Combattant la « manie » des « masses qui habitent la grande ville », frénétiquement obsédées par leurs besoins concrets, le flâneur se distingue de la foule par son absence de but pratique et le rejet de toute urgence. Bien décidé à ne pas renoncer à son « loisir », il « cherche les espaces libres », afin de ne pas être « bousculé » et submergé par

---

22. *Idem*, p. 250-251.

23. *Idem*, p. 252.

la foule. Mais à la différence des aristocrates plus provinciaux, aux goûts délicats, le flâneur cède aussi parfois volontiers à «la tentation de se perdre» dans la foule, pour y savourer l'absence temporaire des pressions pesant sur lui. Lié à la foule tout en en restant absent, le flâneur est à l'image des rues de Baudelaire, dont la beauté évoque la multitude, mais qui offrent cependant un espace désert, propice au mouvement libre et à l'exploration. Cette même stratégie d'absence esthétique peut être aperçue dans telles photos des rues de Prague, enchanteresses et désertes, mais dont la magie se dissipe lorsqu'on les voit grouiller des marées humaines de la ville.

Ne se sentant chez lui ni dans le tumulte de la foule, ni «dans une atmosphère de loisir complet», le flâneur de Benjamin se caractérise par le fait qu'il n'est jamais totalement «à sa place<sup>24</sup>». Cette absence de lieu propre ou de but spécifique le maintient en mouvement dans les rues, résistant aux présences séductrices qui pourraient l'arrêter, et le menant vers les lieux et les possibles plus lointains encore que la ville ne cesse de lui promettre. Arrêtons-nous sur les absences et leur pouvoir de définition dans cette description d'une flânerie benjaminienne extraite des *Passages* :

Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle ; les magasins, les bistrotts, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible. Puis la faim se fait sentir. Le promeneur ne souhaite rien savoir des centaines d'endroits qui lui permettraient de l'assouvir. Comme un animal ascétique, il rôde

---

24. Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», *op. cit.*, p. 356-359.

dans des quartiers inconnus jusqu'à ce qu'il s'effondre, totalement épuisé, dans sa chambre qui l'accueille, étrangère et froide<sup>25</sup>.

L'absence de but, la préférence affichée pour un « coin de rue » toujours à venir et pour cette « masse lointaine de feuillage » plutôt que ce qui est immédiatement présent orientent véritablement le trajet du flâneur ; le simple *nom* d'une rue et d'un nouvel espace à explorer l'attire davantage que le charme réel des boutiques, des bistrots ou des femmes présents sous ses yeux. Cette faim typique du flâneur marque la présence d'une absence qu'il ne souhaite même pas combler, car elle-même provoque une sorte d'ivresse, tout comme le manque de connaissances rassurantes sur ces « quartiers inconnus » où sa flânerie le mène, et de son énergie qui s'amenuise peu à peu. Sa chambre même se trouve définie par l'absence de familiarité et de chaleur qui caractérisent habituellement un foyer.

Les grandes cités multiethniques comme Paris ou New York sont connues pour abriter ceux qui n'ont pas de foyer ; non seulement les sans-abri, mais aussi, et plus particulièrement, des sans-patrie. L'étranger qui habite la grande ville, même s'il n'est pas à sa place, ne le ressent pas d'une façon trop pesante, parmi tous les autres étrangers. Et pour ceux qui sont sensibles à leur statut d'exilé, la flânerie semble être le meilleur des passe-temps. La gêne que l'on peut éprouver à être « exclu », en tant qu'étranger, reste invisible tant que l'on continue à traverser les rues au bon rythme. À l'inverse, en cédant au charme des boutiques, des bistrots, et des femmes, on s'expose à laisser paraître son origine étrangère – ne fût-ce que par son accent. Il est tentant de voir dans le flâneur de Benjamin, mené par l'ascèse (à l'inverse peut-être du flâneur

---

25. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des Passages*, tr. fr. Jean Lacoste, Éditions du Cerf, 2009, p. 434-435.

baudelairien), l'homologue urbain du Juif errant. N'ayant aucun but conscient, il semble pourtant toujours en quête d'un foyer utopique, un lieu absent qu'il cherche sans trêve mais sans succès, dans la promesse maintenue de quartiers inconnus ou de rues lointaines aux noms magiques, qui, une fois rendues présentes, le conduiront vers de nouvelles absences. En tant que compagnon de route juif, et israélien «manqué», je me demande si Jérusalem n'est pas simplement un de ces noms magiques, ou plutôt cette froide et étrange chambre (piètre substitut du foyer) dans laquelle le libre-penseur juif errant revient pour s'effondrer, épuisé par ses échecs. (C'est bien entendu les deux.)

On retrouve là, au-delà de la «question juive», la question plus large de la diversité ethnique, à laquelle le Juif a longtemps offert un trope marqué par la souffrance. De New York à Paris, de Londres à Los Angeles, une telle diversité constitue l'une des plus grandes richesses des villes cosmopolites, et une gratification tant esthétique que politique. En dépit de sa nombreuse population «*türkisch*», Berlin n'offre pas encore cette dimension, et sa tradition d'*Ausländerhass* [«haine de l'étranger»] et de violence ethnique ne semble guère l'encourager<sup>26</sup>. De toutes les absences qui marquent mon expérience berlinoise, la plus profonde est paradoxalement, et littéralement, à fleur de peau : l'absence de visages non blancs, dont l'un en particulier avait charmé mes premiers jours là-bas.

•

---

26. N'oublions pas qu'au fil des siècles, Berlin a pu être un refuge accueillant pour bien des réfugiés. Mais depuis les années 1930, la ville a pu être perçue comme assez hostile envers ses habitants «étrangers», et particulièrement ceux qui ne sont pas chrétiens ou européens.

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne  
 Ô vase de tristesse, ô grande taciturne  
 Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis  
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
 Plus ironiquement accumuler les lieues  
 Qui séparent mes bras de tes immensités bleues<sup>27</sup>.*

Benjamin cite ces vers de Baudelaire, non pour évoquer une maîtresse absente, mais une absence plus essentielle : celle, propre à l'éros urbain, fugitif, désespéré et dégénéré, renvoyant aux « stigmates dont l'amour est marqué dans la vie des grandes villes ». L'amour urbain, selon Baudelaire, brille de la promesse de l'absence et de l'évanescence, et s'épanouit dans la « magie des lointains ». Rien de surprenant à cela : l'éphémère n'est qu'une dimension temporelle de l'absence, et la distance n'est rien d'autre qu'un vide que peut surmonter le mouvement ; or, Éros (comme le reconnaissait Socrate) implique le mouvement motivé par le manque.

Baudelaire associe l'éros de l'absence spatiale et temporelle au flux captivant de la vie de la grande ville, dans l'image fugitive qui traverse son sonnet « À une passante ». Après avoir croisé soudainement, brièvement et dans le silence, les yeux du poète<sup>28</sup> dans une « rue assourdissante », cette « veuve inconnue »,

---

27. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Spleen et Idéal », XXIV.

28. Benjamin insiste sur l'importance du regard en contexte urbain, citant Simmel, qui lui-même souligne la primauté, en ville, du sens de la vue : « Les rapports des hommes, dans les grandes villes [...] sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe. Et

en grand deuil, « pass[e] » son chemin ; son passage vers l'absence est poétiquement rendu par des notations temporelles et spatiales qui font jouer le « loin d'ici », le « trop tard », et le « jamais » :

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?  
Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

Benjamin décrit cette rencontre éphémère de façon plutôt pessimiste, évoquant un « adieu à tout jamais », et par conséquent une « catastrophe ». Mais ces vers me semblent plus ambigus, puisqu'ils laissent ouverte la possibilité d'une autre rencontre, avec l'usage du point d'interrogation et de l'adverbe « peut-être ». Le mouvement de passage, caractéristique de la

---

cela [...] avant tout à cause des moyens de communication publics. Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XIX<sup>e</sup> siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler. » Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, tr. fr. A. Guillain [Félix Alcan], 1912, p. 26 sq, cité par Walter Benjamin, *Œuvres III*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 386. Mais doit-on vraiment fixer l'autre ? La façon dont les gens regardent, dans différentes villes, est assez instructive. Si l'on s'amusait à fixer son voisin dans le métro new-yorkais comme on peut le faire à Berlin, on pourrait être sûr de récolter en retour quelques mots bien sentis, voire une réaction plus violente encore. L'éros délicieux qui caractérise les jeux de regards parisiens n'est pas atteint par un regard direct, prolongé (qui, comme semble le suggérer le terme français « dévisager », dé-figure, ou défait le visage) ; il s'agit au contraire d'un ballet de brefs coups d'œil, par intermittence : une esthétique qui exploite, là encore, le jeu de la présence et de l'absence.

ville, qui a vu cette femme aller et venir peut la ramener de nouveau. «Ailleurs, bien loin» de ce premier point de rencontre, et néanmoins peut-être dans les limites de la grande ville. Le «peut-être» est le symbole de l'espace productif du possible, de même que le récit suggère l'existence d'un choix, et d'une certaine liberté d'action. Pourquoi le *flâneur* ne suit-il pas le sillage de l'inconnue pour mieux la connaître ? Peut-être par peur des conséquences d'un contact plus direct, et peut-être a-t-il raison. Les thèmes du flux, de la contingence et des possibilités de choix, d'action, de sens et de valeurs dont ils sont porteurs (tous respectivement compris en termes de conséquences) sont au cœur du pragmatisme et de son esthétique.

Éros urbain et altérité ethnique pourraient tout aussi bien être personnifiés par cette mystérieuse femme «en grand deuil» (qui pleure peut-être sa patrie autant que son mari), qui symboliserait alors la diversité des gens, des produits et des modes de vie qui enrichissent et brouillent en même temps la vie urbaine. Nous voulons la diversité de la richesse urbaine, mais nous ne pouvons l'apprécier pleinement de façon continue, et en profondeur. Comme Baudelaire le savait, il y a tout simplement trop de choses, et bien trop de regards aimables pour qu'on puisse tous les suivre. Le poète qu'il met en scène était aussi en mouvement, peut-être déjà en chemin pour un rendez-vous avec un autre regard enflammé, ou rentrant simplement chez lui, retrouver le réconfort d'un regard familier.

La merveilleuse variété des cultures que nous pouvons voir, apprendre et aimer au sein de la grande ville est aussi trop vaste et bigarrée pour que nous puissions chacune les suivre jusque chez elles, et nous unir à elles dans les liens forts et permanents d'une *Gemeinschaft*. Mais cela ne nous condamne pas à cette forme ghettoïsante de politique multiculturelle qui ne sait plus respecter la pluralité qu'en projetant des identités ethniques en termes essentialistes et compartementalisants. Souvenons-

nous de l'idée benjaminienne des «rues [comme] séjour du collectif». Ces rues, à travers lesquelles les nombreuses classes sociales, cultures et ethnies de la grande ville évoluent et se mélangent, peuvent créer un collectif hybride très dynamique. Sa constitution peut être le produit d'un libre choix, puisque les mêmes rues peuvent être utilisées pour partir, et non simplement pour se rassembler.

Bien trop nombreuses et d'une complexité bien trop confondante pour être embrassées du regard, les rues de la grande ville peuvent facilement invisibiliser la diversité qu'elles recèlent. La liste infinie et toujours changeante de repères qu'elles offrent (échappant momentanément à la surveillance policière) peut abriter jusqu'aux sons assourdissants des esthétiques ou des politiques alternatives. Mais, lorsque leur intensité nous fatigue trop, d'autres rues peuvent nous offrir une absence désirée (et qui ne se confond pas avec une quelconque *Blasiertheit*). La plupart des grandes villes ont aussi un métro souterrain, qui offre ses propres itinéraires de fuite et son propre mouvement érotique vers les centres les plus profonds de la ville. Bien que les voies rectilignes et les stations de métro crasseuses peuvent nous sembler très éloignés du chic et de l'esprit de liberté qu'une certaine nostalgie nous fait attribuer à la flânerie baudelairienne, une rame vide, un dimanche matin à l'aube, peut toujours nous offrir un lieu incomparable pour méditer sur la variété et les valeurs de l'absence urbaine.

II  
Somaesthétique, soi et société





## V

### Somaesthétique et corps médiatique

*Le corps humain est un catalogue d'invention [...].  
Tous les outils, toutes les machines de la terre ne sont que des extensions de ses membres et de ses sens.*

Ralph Waldo EMERSON

L'un des paradoxes les plus frappants de l'âge médiatique dans lequel nous vivons réside dans le regain de l'attention qu'il porte au corps. À l'heure où les télécommunications rendent la présence corporelle superflue, et que les nouvelles possibilités technologiques de construction médiatique du corps et la chirurgie esthétique à tendance cyborg mettent en question l'existence même d'un corps réel, notre culture semble se concentrer de plus en plus fortement sur le *soma*, lui accordant la dévotion et l'adoration dont on gratifiait autrefois d'autres mystérieuses et vénérables entités. On voit aujourd'hui proliférer, dans les villes, des centres de sport et des salles de gym qui sont devenus, à l'instar des églises et des musées d'autrefois, les hauts lieux de l'amélioration de soi, où il est convenu de se rendre en prenant sur son temps de loisir,

comme pour quelque chose que l'on se devrait à soi-même, quand bien même cela impliquerait inconvénients et inconfort. Jamais auparavant on n'avait vu autant d'argent, de temps ni de plaisirs sacrifiés sur l'autel des régimes, des cosmétiques ou de la chirurgie esthétique. En dépit de la dématérialisation que les médias leur imposent, les corps semblent prendre de plus en plus d'importance.

La place accordée à des corps séduisants par la publicité a partiellement alimenté cet intérêt, mais – insistons sur ce point – en partie seulement. Une grande part de l'intérêt somatique, comme j'ai pu l'expliquer ailleurs<sup>1</sup>, n'est pas orientée vers la beauté extérieure mais se focalise au contraire sur la qualité de l'expérience immédiate : l'organisme boosté par les montées d'endorphine qui accompagnent le bon fonctionnement cardiovasculaire, la conscience somatique progressive, mais délicieuse, qu'apporte le fait de mieux respirer, et le frisson d'excitation que l'on éprouve en apprenant à sentir des parties de sa colonne vertébrale dont on ne soupçonnait pas l'existence. La recherche d'une telle expérience corporelle améliorée est souvent décrite et célébrée comme l'antithèse de l'inertie de certains télévores<sup>2</sup>, comme l'antidote d'une passivité que l'on imagine provoquée par les médias.

Cette revalorisation d'un corps actif, en transformation, est bien différente de la vision du corps qu'ont les apôtres des médias : un corps éteint et inerte – antithèse léthargique de la flexibilité électrique des médias eux-mêmes. Cependant,

---

1. Voir «Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur», dans Andreas Kuhlman (dir.), *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, Frankfurt, Fisher, 1994, p. 244-277 ; et «Somaesthetics: A Disciplinary Proposal», dans *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, chap. x.

2. L'auteur emploie ici l'expression idiomatique «*couch-potato*», «*couch*» renvoyant au canapé, et «*potato*», «patate» en français, à l'état végétatif de celui qui l'occupe (NdT).

l'opposition entre le corps et les médias persiste. Cette vision des médias – vus non comme un miroir passif et anesthésiant, mais comme une instance créatrice et active, aux pouvoirs et au champ d'action apparemment infinis – trouve son expression la plus aboutie dans le cyberspace selon William Gibson, au sein d'une fiction qui propose des pistes que pourraient explorer en commun les scientifiques qui travaillent dans les domaines de l'intelligence artificielle, des télécommunications, et de la réalité virtuelle<sup>3</sup>. À l'opposé de la liberté dynamique d'un cyberspace dont la mobilité protéenne défie les contraintes du système spatio-temporel traditionnel, le corps n'est plus, chez Gibson, qu'une prison sans vie, inerte : «Le corps, c'était de la viande [...], la prison de [notre] propre chair<sup>4</sup>.»

Qu'un grand récit fasse du corps le parfait antagoniste des médias est assez courant. Cette opposition m'interpelle cependant. Le corps, en effet, ne constitue-t-il pas le paradigme de toute forme médiatique, le «médium» par excellence sur lequel s'appuie toute vie humaine? Pour l'essentiel de la culture antique ou non européenne, le corps constitue un *topoï* de la philosophie, conçue comme une pratique critique d'auto-détermination existentielle – un art de vivre.

Dans *Vivre la philosophie*, j'ai essayé de reconstruire et de raviver l'idée d'une philosophie incarnée, en introduisant un champ de recherche que j'appelle la *somaesthétique*. Ce chapitre vise à dégager la structure de ce champ et à montrer en quoi il peut être utile pour traiter de problèmes fondamentaux dans le champ des études somatiques et des *cultural studies*. Puisque

---

3. Voir à ce sujet la collection «Cyberspace : First Steps», éditée par Michael Benedikt, Cambridge, MIT Press, 1991, et le double numéro spécial de *Body and Society* intitulé «Cyberspace Cyberbodies Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment», 1995.

4. William Gibson, *Neuromancien*, tr. fr. Jean Bonnefoy, J'ai lu, 1988, p. 8.

la question de la relation entre le corps et les médias paraît si problématique aujourd'hui, j'en ai fait mon sujet principal.

•

La somaesthétique s'attache à l'étude critique et améliorative de l'expérience et de l'usage que l'on a de son corps, ce dernier étant conçu comme lieu d'appréciation sensorielle et esthétique (au sens premier d'*aisthesis*), mais aussi d'autofaçonnement. Elle est par conséquent consacrée à la connaissance, aux discours, aux pratiques et aux disciplines corporelles qui structurent un tel souci somatique ou peuvent l'améliorer. La philosophie occidentale a largement ignoré le corps, mais on peut mettre de côté ce regrettable oubli et se contenter de rappeler certains de ses objectifs premiers (savoir, connaissance de soi, action juste, recherche de la «vie bonne») : la valeur capitale de la somaesthétique apparaît alors clairement et ce, de plusieurs façons.

1. Puisque la connaissance se fonde largement sur la perception sensorielle, dont la fiabilité se révèle souvent problématique, la philosophie s'est toujours occupée de faire la critique des cinq sens en exposant leurs limites et en les assujettissant à la raison discursive, sous prétexte de combattre leur caractère trompeur. Le travail philosophique ici (du moins au sein de la philosophie occidentale) s'est vu restreint à une sorte d'analyse discursive seconde et à une critique des jugements propositionnels qui constituent l'épistémologie standard. La voie complémentaire offerte par la somaesthétique permet de corriger la réelle performance fonctionnelle de nos sens par une meilleure gestion de notre corps – puisque les sens appartiennent au *soma*, et qu'il les conditionne.

Depuis Socrate, la philosophie a toujours pris acte du fait que la mauvaise santé physique (qu'elle provienne

d'un organe déficient ou de quelque stress) est une importante source d'erreurs. Mais des pratiques thérapeutiques comme la technique Alexander, la méthode Feldenkrais ou la bioénergétique reichienne (tout comme des pratiques asiatiques plus anciennes, comme le yoga hatha ou la méditation zen) vont plus loin en prétendant améliorer l'acuité, la santé et le contrôle de notre esprit et de nos sens en cultivant une attention accrue à leur fonctionnement somatique, et en proposant de mieux maîtriser ce dernier. Elles nous délivrent, du même coup, d'habitudes corporelles qui tendent à détériorer nos performances cognitives.

2. Si la connaissance de soi est l'un des buts premiers de la philosophie, alors la connaissance de notre dimension corporelle ne peut être ignorée. La somaesthétique, qui ne s'intéresse pas seulement à la forme extérieure du corps ou à sa représentation, mais à son expérience, telle qu'elle est vécue, travaille à améliorer la conscience de ce que nous ressentons, afin de mieux appréhender nos humeurs passagères ou nos attitudes courantes. Elle peut par conséquent révéler et pallier des dysfonctionnements somatiques qui seraient normalement passés inaperçus, alors même qu'ils perturbent notre bien-être.

Prenons deux exemples. Nous remarquons rarement notre respiration ; pourtant, son rythme et sa profondeur fournissent des indices sûrs et rapidement accessibles de l'état émotionnel dans lequel nous nous trouvons. Porter attention à notre respiration peut nous faire prendre conscience que nous sommes en colère ou anxieux, et ainsi nous rendre plus attentifs à nos propres comportements. De la même façon, la contraction chronique de certains muscles, qui pourtant gêne nos mouvements et peut nous faire souffrir, passe parfois inaperçue, masquée par l'habitude. Tant qu'elle n'est pas mise en évidence, ni cette contraction ni les incapacités et la gêne qui en résultent

chronique ne peuvent être soulagées. Mais dès qu'un tel fonctionnement somatique est porté à notre attention, il devient envisageable de le modifier et d'en éviter les conséquences.

3. Une autre fonction de la philosophie est de nous guider vers l'action la plus juste, ce qui requiert non seulement le savoir et la connaissance de soi, mais aussi la puissance de la volonté. En tant que créatures incarnées, nous ne pouvons agir qu'à travers ce corps : notre force de volition – notre capacité à agir comme nous souhaitons agir – dépend aussi de notre efficacité somatique. En explorant et en affinant notre expérience corporelle, nous pouvons espérer comprendre de façon pratique les mécanismes réels d'une volition efficace – une meilleure maîtrise des applications concrètes de notre volonté. Connaître et désirer la bonne façon d'agir ne servira à rien si nous ne pouvons contraindre notre corps à s'y soumettre par la volonté. Et notre surprenante incapacité à accomplir la plus simple des tâches corporelles n'a d'égal que notre incroyable cécité face à cette incapacité, ces deux échecs découlant directement d'une conscience somatique insuffisante.

Il suffit de penser au golfeur qui essaye de garder la tête baissée, les yeux sur la balle, et qui est bel et bien convaincu que c'est ce qu'il fait, alors même qu'il échoue lamentablement. Sa volonté telle qu'il se la figure reste sans effet car des habitudes somatiques profondément enracinées prennent le dessus, au point qu'il ne remarque même pas son échec : en effet, sa perception sensorielle habituelle est si insuffisante et distordue qu'il lui semble que l'action qu'il projette est accomplie comme il le souhaite. Bien trop souvent, nous sommes comme ce golfeur, face à nos actions : déterminés mais impuissants, puisqu'il nous manque la sensibilité somatique qui les rendrait efficaces. Cet argument, repris par des thérapeutes corporels extérieurs au champ philo-

sophique (comme F.M. Alexander ou Moshe Feldenkrais) a notamment été formulé par Diogène le Cynique, dans un plaidoyer pour l'entraînement rigoureux du corps, «le propre des exercices physiques étant de donner des spectacles susceptibles d'acheminer plus sûrement vers la vertu<sup>5</sup>».

4. Si la philosophie s'occupe de la recherche du bonheur et d'une vie meilleure, alors le souci somaesthétique qui considère le corps comme lieu et médium de nos plaisirs mérite clairement la plus grande attention. Même les joies et les stimulations de la pensée sont (pour nous, êtres humains) incarnées, et peuvent être intensifiées ou mieux appréciées grâce à une meilleure discipline et une plus grande conscience somatique. N'oublions pas non plus que le simple fait de pouvoir penser dépend lui-même de la santé du corps et requiert une activité *physique*.

5. Dès lors que l'on considère le corps – avec Wilhelm Reich, Michel Foucault et Pierre Bourdieu – comme le support malléable de l'inscription d'un pouvoir social, on voit clairement en quoi la somaesthétique peut être utile à la philosophie politique<sup>6</sup>. Elle nous offre la possibilité de comprendre comment des hiérarchies complexes peuvent être activées et reproduites sans qu'il soit nécessaire de les rendre explicites par une loi ni d'avoir à les imposer ; des idéologies de la domination peuvent ainsi se matérialiser discrètement et être préservées grâce à leur conversion en normes somatiques qui, en tant qu'habitudes corporelles, sont typiquement conçues

---

5. Diogène Laërce, «Diogène», *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, tr. fr. Robert Genaille, GF, t. II, p. 32.

6. Voir Wilhelm Reich, *La Fonction de l'orgasme*, L'Arche, 1986, Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975 et Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, 1980, chap. IV.

comme allant de soi, et soustraites à la conscience critique : la norme qui veut, par exemple, que les femmes de telle aire culturelle parlent doucement, consomment de la nourriture délicate, s'assoient les genoux serrés, gardent les yeux et la tête baissés lorsqu'elles marchent, et n'occupent qu'un rôle passif ou soumis lors d'un rapport sexuel. Or, si des relations de pouvoir répressives sont corporellement encodées en nous, elles peuvent aussi être concurrencées par des pratiques somatiques alternatives. Foucault rejoint Reich sur ce point, également défendu par certains thérapeutes du corps, même si les méthodes pour y remédier varient de l'un à l'autre.

6. Au-delà de ces questions épistémologiques, éthiques et sociopolitiques, toutes essentielles, le corps joue également un rôle primordial pour l'ontologie. De la même façon que Merleau-Ponty expliquait la centralité ontologique du corps, point focal depuis lequel se fait la projection réciproque de notre monde et de nous-mêmes, la philosophie analytique examine le corps en tant que critère de l'identité personnelle et fondement ontologique (*via* le système nerveux central) pour expliquer certains états mentaux<sup>7</sup>.

7. On trouve enfin, en dehors du domaine institutionnellement légitimé de la philosophie académique, les spéculations philosophiques de thérapeutes du corps comme Reich, Alexander et Feldenkrais, qui tous affirment qu'il existe des influences profondes et réciproques entre expérience corporelle et développement du caractère. Les dysfonctionnements somatiques peuvent être à la fois la conséquence et la cause

---

7. Voir notamment Owen Flanagan, *The Science of Mind*, 2<sup>e</sup> édition, Cambridge, MIT Press, 1984 et B.A.O. Williams, *Problems of the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

aggravante de certains troubles de la personnalité, qui ne peuvent eux-mêmes être soignés que par un travail sur le corps. Ces thèses ont également été défendues par des maîtres yogis et même des bodybuilders comme Arnold Schwarzenegger<sup>8</sup>. Dans cette perspective, la santé et le savoir-faire somatique deviennent, comme chez les Anciens, un prérequis au bien-être mental et à la maîtrise psychologique. La somatique apparaît ici au cœur du souci éthique de soi.

Bien que la théorie contemporaine prête de plus en plus d'attention au corps, il lui manque deux choses importantes. La première serait une vue synoptique structurante, une sorte d'architectonique intégrant les différents champs discursifs, apparemment incommensurables, qui la composent, au sein d'un ensemble systématique plus productif : un cadre de compréhension global qui relierait, de façon fructueuse, le discours de la biopolitique aux thérapies bioénergétiques, les doctrines de la survenance chères à la philosophie analytique aux « *supersets* » prisés par les bodybuilders. La deuxième chose qui manque au discours philosophique sur le corps est une orientation pragmatique nette, quelque chose que l'individu puisse directement convertir en discipline pratique d'amélioration somatique. Le projet d'une somaesthétique semble justement combler ces deux lacunes.

•

---

8. Voir Pandit Usharbudh Arya, *Philosophy of Hatha Yoga*, 2<sup>e</sup> édition, Honesdale, Himalaya International Institute of Yoga, 1985, et Arnold Schwarzenegger, *Encyclopedia of Modern Bodybuilding*, New York, Simon and Shuster, p. 201-215.

La somaesthétique se compose de trois branches fondamentales, dont chacune est présente chez des philosophes à l'orientation très nettement somatiques comme John Dewey ou Michel Foucault. La première, la *somaesthétique analytique*, explore la nature première de nos pratiques et de nos perceptions corporelles, ainsi que la fonction qu'elles occupent dans notre capacité à connaître et à construire la réalité. Cette branche théorique implique des questions ontologiques et épistémologiques habituellement liées au corps, mais inclut aussi des types d'enquêtes sociopolitiques auxquelles Foucault réservait un rôle central : la manière dont le corps est à la fois façonné par le pouvoir et employé comme instrument pour conforter celui-ci, et l'idée que les normes corporelles de la beauté et de la santé, ainsi que les catégories telles que celles de «sexe» ou de «genre», sont des constructions au service de forces sociales qu'elles servent en retour. L'approche foucauldienne de ces questions somatiques, typiquement généalogique, brosse le tableau historique de l'émergence de différentes doctrines, normes ou disciplines liées au corps. Cette approche peut être prolongée par une forme de somaesthétique analytique comparative mettant en regard les conceptions ou les pratiques corporelles de plusieurs cultures synchroniques. Mais il s'y trouve aussi une place pour une somaesthétique analytique d'orientation plus universaliste, s'agissant, notamment, de la question de la relation entre le corps et l'esprit, posée par la philosophie analytique comme par la phénoménologie de Merleau-Ponty.

Une seconde branche, la *somaesthétique pragmatique*, s'intéresse aux méthodes d'amélioration somatique et à leur évaluation comparative. Quelle que soit la méthode que l'on aura pu choisir, sa viabilité dépend de faits touchant au corps (quant à

sa nature ontologique, physiologique ou sociale) : la branche pragmatique présuppose donc toujours la branche analytique. Cependant, elle transcende la pure analyse, non seulement en évaluant les faits décrits par l'approche analytique, mais en proposant aussi différentes méthodes pour améliorer certains éléments en *reconstruisant* le corps.

Au cours de l'histoire, une grande variété de disciplines a été mise en avant pour améliorer notre expérience et notre usage du corps : différents régimes, différentes modes, la gymnastique, la danse et les arts martiaux, la cosmétique, le piercing ou les scarifications, le yoga, les massages, l'aérobic, le bodybuilding, le sadomasochisme et des méthodes de bien-être psychosomatique comme la technique Alexander, la méthode Feldenkrais et l'analyse bioénergétique. Ces diverses méthodologies pratiques peuvent être schématiquement partagées entre des formes représentationnelles et des formes expérientielles : la somaesthétique représentationnelle met l'accent sur l'apparence du corps, alors que les disciplines expérientielles ne se concentrent pas sur sa dimension visuelle mais sur la qualité esthétique de son expérience. De telles méthodes expérientielles visent à nous faire nous « sentir mieux » ou à « mieux sentir », creusant par là même l'ambiguïté constitutive de la notion d'*esthétique* : elles espèrent ainsi rendre l'expérience qualitativement plus riche et plus satisfaisante, mais aussi faire en sorte que notre conscience de l'expérience somatique soit plus juste et plus précise. Les pratiques cosmétiques (du maquillage à la chirurgie esthétique) exemplifient la facette représentationnelle de la somaesthétique, alors que des disciplines comme la méditation zen ou la méthode Feldenkrais forment l'un des paradigmes de sa dimension expérientielle.

La distinction représentationnel *vs* expérientiel permet de comprendre qu'il est vain de condamner la somaesthétique pour sa superficialité, ou de lui reprocher de se réduire à l'étude

des apparences. Il existe une complémentarité inévitable entre représentation et expérience, entre intérieur et extérieur. Comme nous le rappellent sans cesse les médias, notre apparence influe sur la façon dont nous nous sentons, et *vice-versa*. Des pratiques telles que les régimes ou le bodybuilding, dans lesquelles on s'engage souvent pour des raisons représentationnelles, produisent des sensations que l'on finit souvent par rechercher pour elles-mêmes. C'est ainsi que le bodybuilder devient dépendant de la bouffée de puissance que lui procurent ses exercices, et que des pratiques représentationnelles comme le bodybuilding font appel à une meilleure prise en compte de certaines données expérientielles dans une optique d'amélioration formelle<sup>9</sup>. Inversement, les méthodes somatiques visant la qualité de l'expérience intérieure utilisent parfois des moyens représentationnels : par exemple, pour trouver la posture corporelle qui produira l'expérience désirée, on peut observer sa propre image dans un miroir, ou fixer son regard sur telle ou telle partie de son corps – le bout du nez, le nombril – ou, plus simplement, visualiser mentalement une forme corporelle.

À cette distinction entre formes représentationnelles et formes expérientielles de la somatique s'ajoute une troisième catégorie : la *somaesthétique performative* rassemble les méthodes qui se concentrent principalement sur l'amélioration de la force, de la santé ou de certaines capacités physiques – haltérophilie, athlétisme ou certains arts martiaux, par exemple. Mais dans la mesure où de telles pratiques, qui visent avant tout la performance, peuvent se concentrer sur l'exhibition d'un talent

---

9. On trouve d'ailleurs dans l'un des programmes de fitness les plus populaires, «Rush Fit», du champion de free-fight Georges St-Pierre, de nombreuses invitations à ressentir et à visualiser intérieurement les mouvements musculaires, ainsi qu'une forte insistance représentationnelle sur la forme, plus que sur la difficulté de l'exercice ou la lourdeur de la charge à soulever (NdT).

ou, au contraire, sur un sentiment intérieur de puissance, elles peuvent être distribuées entre les catégories représentationnelle et expérientielle.

Quelle que soit la façon dont nous les classifions, les méthodes qui forment la somaesthétique pragmatique doivent être distinguées de leur application pratique. Cette troisième branche pourrait être appelée *somaesthétique pratique*. Il n'est pas question ici de produire des textes à propos du corps, ni même des programmes proposant des méthodes d'amélioration somatique. Cette branche pratique est plutôt tournée vers un engagement physique qui mobilise les membres plus que les idées, dans le cadre d'une pratique corporelle consciente, disciplinée et exigeante visant l'amélioration du corps (qu'elle soit représentationnelle, expérientielle ou performative). C'est le lieu du faire et non du dire, et la dimension la plus négligée par les philosophes qui s'intéressent au corps, dont l'engagement auprès du *logos* aboutit typiquement à une textualisation de ce dernier. S'agissant de la somaesthétique pratique, moins on en dit et mieux c'est (tant que l'on en *fait* plus). Ainsi, le travail effectif du corps se retrouve la plupart du temps repoussé en dehors du champ philosophique et de sa quête pour la connaissance et le souci de soi. Or, en philosophie, ce qui va sans dire va trop souvent sans faire. C'est pourquoi il importe de considérer l'activité concrète du corps comme l'une des branches centrales de la somaesthétique, puisque celle-ci se conçoit comme une approche philosophique globale du soin et du souci de soi tels qu'ils s'expriment par le corps et grâce au corps.

Une telle discipline est-elle seulement possible? Les différents «moi» incarnés ne sont-ils pas trop distincts les uns des autres pour que la philosophie puisse leur offrir des recommandations concrètes en matière de techniques somatiques? J'ai déjà défendu cette idée dans *Vivre la philosophie* : puisque

la philosophie en tant que pratique existentielle doit être contextualisée pour être efficace, et puisque chaque « moi » est dans un certain sens le produit unique d'innombrables facteurs contingents (physiologiques, sociétaux, historiques, sans oublier les facteurs liés à l'expérience personnelle et à la famille), chaque individu se doit de construire sa propre pratique somaesthétique, adaptée à ses conditions de vie particulières. Mais, d'un autre côté, nos « moi » ont également beaucoup de points communs significatifs, qu'il s'agisse de leur constitution biologique ou de leur conditionnement social (du moins, au sein d'une tradition culturelle donnée ou d'une période historique spécifique). À partir de là, il devient possible de procéder à certaines généralisations pour apprécier les valeurs et les risques propres à telle ou telle méthode somatique. Et en effet, que seraient la philosophie ou les sciences sociales sans de telles généralisations ?

•

Laissons un instant ces questions pour revenir au problème des relations entre le corps et les médias. Commençons par examiner la façon dont le corps a lui-même cessé d'être un médium et un moyen, pour devenir une fin en soi très convoitée. Sans doute une partie de l'explication se situe-t-elle dans ce qui suit : la révolution médiatique a tellement transformé les notions de médium et de réalité que notre corps – autrefois déclassé comme pur médium, ou comme simple voie d'accès au réel (auquel il était par conséquent subordonné, et qu'il ne réfléchissait qu'en le distordant) – se voit désormais élevé au statut de constructeur du réel et considéré comme le véritable *locus* de ce dernier. Devenu notre médium principal, il est regardé comme une valeur en soi.

Allons plus loin. Plus fondamental, familial et organique que les nouveaux médias électroniques, le corps semble si

*immédiat* que cela en occulte son ancienne image de médium. Quoique le *soma* soit le médium de base de construction de la réalité, il est lui-même construit par d'autres variétés de médias et de médiations (y compris par la chirurgie reconstructrice). Par conséquent, même si la révolution médiatique émancipe le *soma* en reconnaissant ses facultés de construction et son aptitude à la reconstruction, elle implique aussi la nécessité de discerner ce qui doit être construit et comment les nouveaux médias électroniques servent ou sabotent nos désirs de construction (question qui concerne la somaesthétique pragmatique). C'est l'idée directrice de ce chapitre qui se retrouve pris, comme nous le sommes tous, entre l'histoire des concepts et le récit d'anticipation.

On l'oublie souvent, mais le corps a longtemps été considéré comme le paradigme de ce qu'est un médium. C'est en passant par la notion d'*instrumentalité* qu'ont émergé les termes «organisme» et «organe» à partir du mot grec signifiant «outil», *organon*. Qu'est-ce qu'un médium ou un moyen de communication? Étymologiquement (*medius, medianus*, moyen), un médium est une chose qui se trouve au milieu, habituellement entre deux autres choses ou deux termes entre lesquels il crée donc une *médiation*. En étant ainsi au milieu, un médium se comprend sous deux aspects. En tant qu'interface duelle, il connecte et sépare à la fois les deux termes médiés en se tenant entre eux. Ce double aspect est aussi présent dans le sens instrumental du mot *médium*, comme moyen vers une fin. Bien qu'il soit le chemin vers une fin, le médium se trouve aussi *sur* le chemin; c'est une distance à parcourir entre un but et son accomplissement.

La définition du corps comme médium qu'a donnée Platon insiste surtout sur l'aspect négatif, séparateur, même si la dimension positive, constructive ne cesse de refaire surface malgré lui. L'attaque du philosophe contre le corps (dans le

*Phédon*) s'inscrit comme la formule archétypale de la critique contemporaine des médias. Le corps est un moyen si pauvre de parvenir au vrai qu'il en devient en fait un obstacle. Il crée d'abord d'«innombrables distractions [et] nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de chimères de toutes sortes, d'innombrables sottises, si bien que, comme on dit, il nous ôte vraiment et réellement toute possibilité de penser<sup>10</sup>». Ensuite, quand bien même nous parviendrions à trouver un moment de calme pour réfléchir, il «intervient sans cesse dans nos recherches, y jette le trouble et la confusion, et nous paralyse au point qu'il nous rend incapables de discerner la vérité<sup>11</sup>». Enfin, il déforme notre vision de la réalité, au point que nous nous trompons quand nous prenons pour la vérité ce qu'il nous rapporte du monde. Ce n'est qu'en nous préservant de ses «souillures<sup>12</sup>» que nous pouvons espérer acquérir une connaissance vraie.

Platon pourrait sembler dénoncer la vaine perte de temps que constituent l'essentiel du divertissement télévisuel, l'intrusion incessante de téléphones, de fax, de «ghetto-blasters» dans des contextes inopportuns, ou les contre-vérités tendancieuses des médias. Mais sa cible est la source première du mal médiatique : le corps. Un corps décrit comme un conglomerat multimédiatique (formé par diverses modalités et technologies sensorielles, yeux, oreilles, membres, etc.), dont la pluralité et la divisibilité en parties donnent autant de raisons à Platon de le dénigrer, face à l'âme indivisible, qui cherche le vrai en dépit de sa réclusion dans la prison déformante du corps.

---

10. Platon, *Phèdre*, tr. fr. Émile Chambry, GF-Flammarion, 1965, 65c-66a, p. 115.

11. *Ibid.*

12. Platon, *Phèdre*, tr. fr., *op. cit.*, 67a, p. 116.

Cependant, étant donné la dualité du concept de *médium*, à la fois obstruction et connexion, l'âme doit chercher la vérité, non pas en dépit du corps mais à travers lui. En plus d'être le géôlier de l'âme, le corps (et Platon insiste sur ce point) est aussi son serviteur. Si les imperfections des sens corporels nous détournent des Formes divines, elles sont aussi ce qui nous rappelle en premier lieu que de telles Formes existent et doivent être recherchées<sup>13</sup>. Et si l'âme doit être purifiée de toute contamination corporelle, le seul médium disponible pour accomplir cette purification est le corps lui-même, et ce grâce au contrôle que l'on peut exercer sur lui. En effet, le mot que Platon emploie pour désigner cette purification renvoie à la notion somatiquement évocatrice qu'est la *catharsis*. La pureté de l'âme est moins un donné immédiat qu'une tâche à accomplir grâce à des moyens corporels. De fait, l'argument le plus convaincant qu'ait avancé Socrate en faveur du privilège d'immortalité de l'âme sur le corps ne réside pas de façon abstraite dans ses enseignements et polémiques, mais dans l'exemple de calme et de préparation qu'il offrit face à sa propre mort somatique. Si le corps se révèle être un moyen si utile, on ne peut le négliger sans nuire à cet objectif. Aussi Platon insiste-t-il ailleurs sur le fait que nous devrions prendre soin de notre corps, et même le protéger d'une domination trop forte de l'âme<sup>14</sup>.

La chrétienté exploite la même dualité conceptuelle. Bien qu'il soit condamné comme obstacle à la pureté de l'âme, le médium qu'est le corps offre un instrument de première qualité pour le salut grâce à la purification – en servant notamment d'autel à l'ascèse et au sacrifice de soi. Cet usage ascétique du

---

13. Platon affirme plus tard, dans le *Timée*, que la philosophie elle-même est dérivée du sens de la vue.

14. Platon, *Timée*, tr. fr. Émile Chambry, GF-Flammarion, 1969, 88, p. 464-465.

corps, symbolisé avec netteté par l'incarnation, la tentation et la passion douloureuse du Christ, fut même reconnu par les théologiens qui condamnaient la sensualité liée au corps avec la plus grande fermeté, et appelaient à la transcender. Ainsi, Origène, qui défendait non seulement la chasteté et la virginité mais s'était lui-même fait castrer, affirmait tout de même que «le corps était nécessaire à la lente guérison de l'âme» et pouvait devenir le lieu d'une dévotion ascétique grâce à laquelle le *soma* matériel était transformé en ce qu'il appelait «le temple de Dieu». En peignant avec force le corps funeste comme médium purificateur, Origène écrivait : «Celui qui s'assoira sur des charbons ardents en tirera un grand secours<sup>15</sup>.»

Cette dualité fondamentale, où l'opacité même du médium est à la source d'une partie de son pouvoir, suggère deux conclusions. Tout d'abord, chaque médium présente à la fois des dimensions obstructives et d'autres, facilitatrices quant à la communication et à la sensation. Nous devons donc prendre en compte, dans le cas du corps, cette même dualité. Ensuite, si le corps est nécessaire pour atteindre (ou même pour concevoir) des réalités apparemment absolues comme «l'âme pure», on peut s'attendre à ce que la réalité soit toujours construite à travers un médium. Nous devons donc nous méfier de toute revendication d'immédiateté absolue. Ce point prend une importance particulière lorsqu'il s'agit d'examiner l'idée que le corps est le lieu de l'immédiateté.

Sous les attaques de Platon contre le corps comme voie d'accès à la vérité se cache une insatisfaction première quant à deux de ses limitations métaphysiques. Puisque le corps est toujours confiné à une location spatio-temporelle particulière,

---

15. Voir Peter Brown, *Le Renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat et Christian Jacob, Gallimard, «Bibliothèque des histoires», 1995.

la perception qu'il permet ne se fait jamais que depuis une perspective ou un point de vue particulier. Pour Platon (et plus tard pour Descartes) une telle limitation de la perspective est inacceptable dans les termes de la connaissance scientifique, qui doit offrir une vision absolue du réel, un « point de vue de Dieu » ou une vue de nulle part. En outre, le corps individuel n'est pas seulement limité dans l'espace, il est aussi soumis à l'instabilité, au changement, et à la corruption. Si l'on pense que la réalité est permanente, stable et indépendante de toute perspective, elle ne peut être saisie que par une intelligence qui, dotée des mêmes qualités, reste elle-même permanente et incorruptible. Le corps changeant, dans ces conditions, ne peut que distordre la vision d'un réel inchangé.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette conception métaphysique d'une réalité stable avait été abandonnée, en partie grâce à l'influence de Darwin mais aussi suite à la révolution industrielle et aux grands changements induits par les nouveaux moyens de production et de communication : moteurs à vapeur, chemins de fer, télégraphe et téléphone. Le changement et la vision perspectiviste purent alors être réévalués de façon positive, tout comme le rôle constructif des médias matériels et de leur paradigme somatique. Nous le voyons avec netteté avec Nietzsche, chez qui la réalité est identifiée à une construction interprétative, et le corps, privilégié comme outil de construction premier et fondamental.

Dans les remarques rassemblées sous le titre de *La Volonté de puissance*, Nietzsche considère le corps comme « point de départ », non seulement parce qu'il nous offre la base d'une perspective spatio-temporelle sur le monde, mais aussi parce qu'il nous pousse vers le plaisir, la puissance et tout ce qui améliore l'existence, et porte notre désir de connaissance, qui en dérive directement. Renversant le discours platonicien, Nietzsche affirme que le corps, puisqu'il est la source de toutes ces valeurs, devrait être

le maître et non le serviteur. L'âme est alors une illusion pernicieuse et gênante dont la vie fantomatique dépend du corps, qu'elle emprisonne et persécute à sa façon. « Toute vertu est déterminée par des conditions physiques », les jugements moraux eux-mêmes ne sont que « les symptômes d'une bonne ou d'une mauvaise santé physiologique. [...] Nos convictions les plus sacrées, les éléments les mieux ancrés, parmi les valeurs auxquelles nous tenons le plus, nous sont dictés par nos muscles<sup>16</sup>. » L'âme ne saurait ni ne devrait être la maîtresse de l'activité corporelle, puisque la conscience n'est rien d'autre que le produit qui résulte de cette dernière, et reste aveugle à la plupart des comportements somatiques, devenant ainsi une gêne pour l'ensemble de l'être. Réutilisant l'image du médium, comme chez Platon, mais de façon inversée, Nietzsche déclare que la conscience n'est qu'un moyen de communication<sup>17</sup> dépourvu de toute capacité d'action en propre. En effet, c'est le corps plus que l'âme qui produit la notion de *subjectivité* en faisant apparaître de façon spatiale la distinction entre un acte et un agent<sup>18</sup>. Le corps doit par conséquent être chéri non seulement pour les plaisirs qu'il apporte à la vie, mais aussi comme « notre bien le plus personnel, notre être le plus certain, en deux mots : notre *ego*<sup>19</sup> ».

Plus que jamais, avec ces propos, Nietzsche parle au nom de l'individu contemporain, dont le monde environnant se reconstruit et déconstruit médiatiquement à une vitesse toujours plus grande. Congédié par Platon parce qu'il était

---

16. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, New York, Vintage, 1968, § 255, 258, 314, 492 (nous traduisons ; la numérotation des paragraphes de l'édition française [*La Volonté de puissance*, 2 t., tr. fr. Geneviève Bianquis, Gallimard, « Tel », 1995] diffère de celle de l'édition américaine citée ici).

17. *Ibid.*, § 524, 526.

18. *Ibid.*, § 547.

19. *Ibid.*, § 659.

trop éphémère pour être réel et valable, le corps semble à présent plus stable, durable et réel que le reste du monde tel que nous l'expérimentons. Sans doute est-il plus familier et plus facile à appréhender, à inspecter et à contrôler. La charge d'information, arrivant par paquets discontinus, qui nous vient directement des médias sans que nous puissions réellement la gérer, représente une force très déstabilisatrice, qui transforme la conscience en un flux tourbillonnant d'éléments éphémères et déconnectés les uns des autres. Walter Benjamin s'en plaignait déjà dans les années 1930, bien avant les ordinateurs, les fax et Internet<sup>20</sup>.

Le corps peut maintenant, par contraste, se présenter comme un centre organisateur où les choses sont assemblées et conservées organiquement. La mémoire musculaire des habitudes corporelles offre une présence organique stable qui ne peut être effacée aussi facilement que n'importe quel fichier de données. De plus, puisque nous sommes stressés et étourdis par les nombreux et changeants jeux de langage qui nous définissent socialement, nous sommes tentés de voir dans le corps le moyen de s'échapper dans un royaume d'autonomie individuelle, dans une identité sans paroles. Des thérapeutes somatiques influents comme Moshe Feldenkrais, Alexander Lowen, Stanley Keleman et Thomas Hanna défendent une plus grande prise de conscience corporelle et la valorisation de notre «vie privée organique» comme l'un des moyens de se connaître mieux et plus immédiatement, et de résister à la «tendance [dominante] de nos sociétés à l'uniformisation<sup>21</sup>». Le corps apparaît alors

---

20. Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, tr. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, «Folio essais», 2000.

21. Voir Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement. Le classique de la méthode Feldenkrais*, tr. fr. M.-B. Jehl, Dangles, 1999 (nous traduisons). Pour plus de détails sur les théories et la pratique de ces spécialistes de la

comme notre être le plus profond et le plus immédiat ; ce statut fondationnel informe une partie du sens commun implicite sur lequel se fondent des sociétés dont les membres dépensent sans compter pour la parure et le soin du *soma*.

Nietzsche, cependant, se montrait peut-être plus prudent. Tout en privilégiant le corps comme force constructrice et directrice, et comme socle, il évite d'en faire une fondation purement immédiate et non construite. Appréhendé comme une chose simple et unifiée à laquelle on s'identifie fortement, le corps est en fait une construction résultant d'une grande multiplicité d'éléments différents et de processus vitaux variés ; son image d'unité n'est qu'un « "tout" construit par le regard<sup>22</sup> ».

Or, comme l'ont souligné Merleau-Ponty et Jacques Lacan, les yeux eux-mêmes ne suffisent pas à créer la totalité<sup>23</sup> puisque, sans miroir ou moyen de réflexion, ils ne peuvent ni se voir eux-mêmes, ni voir la totalité de la tête dans laquelle ils sont fixés. La perception représentationnelle de notre intégrité somatique n'est donc pas un donné immédiat, mais le produit d'une médiation spéculaire, qui requiert encore plus de médiation que ce qu'offrent les parties de notre corps. Nous voyons ici le germe du contrôle intrinsèque qu'exercent les médias sur notre image corporelle, un contrôle qui doit lui-même être surveillé pour pouvoir signaler les techniques et les messages qui trompent ou oppressent notre sens de l'identité corporelle. C'est la tâche essentielle de l'analyse critique des médias.

somatique, voir Richard Shusterman, «Die Sorge um den Körper», *op. cit.*, et le chap. VI ici même.

22. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, *op. cit.*, § 547, 674, 676.

23. Voir Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je», 1949, repris dans *Écrits*, Seuil, 1996, et Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, «Tel», 1976.

La reconnaissance du caractère médiatique et problématique de nos représentations du corps a conduit les penseurs qui s'y intéressent principalement à situer le rôle fondationnel du corps non dans sa forme extérieure, mais dans son expérience vécue, son propre sens kinesthésique. William James et John Dewey insistent sur la sensation immédiate du corps<sup>24</sup>, alors que Merleau-Ponty poursuit le même objectif en célébrant le « corps phénoménal » tel qu'il est vécu, et en le proclamant plus réel que le corps objectif construit par la science et les diverses représentations extérieures. Ce corps vécu, qui nous offre une perspective originaire et permanente, quoique toujours changeante, sur le monde, est présenté comme « un champ de présence primordial<sup>25</sup> » que nous appréhendons immédiatement et faisons bouger sans représentation, « sans [nous] subordonner à une “fonction symbolique” ou “objectivante<sup>26</sup>” ». C'est depuis le centre de cet « invariant immédiatement donné<sup>27</sup> » qu'est le sens intime de notre corps que notre monde et notre identité même sont construits.

Cependant, comme Merleau-Ponty le signale aussi, cette présence fondationnelle et fondatrice d'un monde est elle-même réciproquement conditionnée par le monde qu'elle structure, car ce monde (en tant qu'horizon ou « autre », en dehors du corps) offre la cible nécessaire à l'intentionnalité pour que le corps vécu puisse s'y projeter et ainsi réaliser ses fonctions perspectivistes et organisatrices de monde<sup>28</sup>. L'idée

---

24. Voir William James, *Principles of Psychology*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 378, et John Dewey, *Expérience et nature*, tr. fr. J. Zask, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2012.

25. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 108.

26. *Ibid.*, p. 164.

27. *Ibid.*, p. 165.

28. Maurice Merleau-Ponty écrit ainsi que « le corps est notre moyen général d'avoir un monde » (*ibid.*, p. 171) et le « moyen de notre communication avec

que le corps expérimentant construit le monde est bien plus qu'un argument abstrait fondé sur une logique hégélienne de la complémentarité, où toute chose est définie par ce qu'elle n'est pas. Des intuitions exprimées par Marx, dans le cadre du matérialisme historique, ont été déployées et affinées par des penseurs comme Foucault ou Bourdieu pour montrer à quel point les qualités concrètes de l'expérience somatique immédiate peuvent être socialement conditionnées et transformées<sup>29</sup>. La notion d'expérience immédiate (comme je l'affirme dans le premier chapitre) peut encore avoir un sens – en tant qu'expérience dont la signification ou la valeur est directement appréhendée (peut-être même de façon non langagière) plutôt qu'induite ou déduite. Mais une telle immédiateté ne peut prétendre à une transparence immaculée puisqu'elle repose sur des constructions antérieures, sur des habitudes de réponse formées sous l'influence de conditions sociales et historiques déjà en place.

•

Si le corps est donc toujours construit, d'une façon ou d'une autre, le problème revient à identifier les valeurs qui devraient guider sa construction et le rôle que les médias devraient y jouer. Ces derniers peuvent, selon moi, être conçus comme des extensions du médium originel qu'est notre corps. Je laisse

---

lui» (p. 109), mais le monde lui-même est l'«horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante» (p. 109).

29. Voir Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, tr. fr. M. Rubel, avec la collaboration de L. Évrard et Louis Janover, dans *Philosophie*, Gallimard, «Folio», 1994, p. 287-392; Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, et *Histoire de la sexualité*, 3 tomes, Gallimard, 1976 et 1984, et Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

donc de côté l'histoire des concepts, afin d'avancer quelques propositions pour le temps présent.

Tout d'abord, nous devrions favoriser deux particularités de la scène médiatique actuelle : la diversité de ses formes et sa propension à l'interactivité. Chaque médium ou chaque technique – radio, télévision, vidéo, film, journal, livre – a ses avantages et ses limites, favorisant certaines perceptions, certaines expériences et constructions, en entravant d'autres. Nous ne devrions pas laisser les zéloteurs des nouveaux médias nous convaincre que les anciens peuvent être abandonnés, ayant été dépassés au sens quasi hégélien du terme. La télévision n'a pas rendu la radio obsolète, et Internet ne remplacera pas le téléphone. Même le livre, dont la mort imminente est souvent annoncée par les théoriciens des médias, continue à prospérer. Son caractère tangible, compact, solide, l'aspect, la sensation et l'odeur de ses pages constituent un axe ou un horizon spécifique de l'expérience. Il n'y a donc pas que le lecteur de Braille qui puisse obtenir quelque chose de spécial d'un texte tangible, et dont les qualités s'évanouissent à l'écran.

En bref, le fait de réduire nos choix, en matière de médias, à ceux qui sont les plus techniquement avancés, ou même à ceux qui engagent le plus grand nombre de modalités sensorielles, conduirait à un appauvrissement de notre expérience globale. Paradoxalement, une telle réduction de la variété rendrait aussi notre expérience moins cohérente, parce que la cohérence de notre expérience ne dépend pas que du fonctionnement synchronique d'une certaine quantité de sources médiatiques, mais aussi de la diachronie et du dialogisme qui fondent notre familiarité avec eux à travers des habitudes d'usage bien établies. Le pluralisme médiatique et le libre mouvement de l'information à travers différents canaux sont aussi importants pour la démocratie que le pluralisme politique, la liberté d'expression et la circulation effective de la critique. Ce genre

de pluralisme et d'interconnexion des horizons informationnels est aussi déterminant dans la quête de la connaissance, un point sur lequel le pragmatisme insiste en tant qu'il offre une justification cognitive de la démocratie.

Ces préoccupations démocratiques et cognitives soulignent l'importance de l'interactivité dans les médias, afin que la communication ne se distribue pas uniquement entre un petit groupe de producteurs et une masse de consommateurs passifs n'ayant aucune influence sur les produits médiatiques qu'ils consomment. Les produits liés à la consommation médiatique de masse ont depuis longtemps été interactifs, au sens où le public construit et interprète de façon créative le message, plutôt que de le recevoir simplement et passivement.

En plus d'encourager le pluralisme médiatique et l'interactivité, il nous faut faire quelque chose pour limiter la tendance qu'ont les médias à établir des normes oppressives quant à l'aspect extérieur des corps, notamment grâce à la publicité qui suggère que le plaisir, le succès et le bonheur n'appartiennent qu'aux individus jeunes, minces et beaux (et souvent occidentaux). L'anorexie est l'une des conséquences bien connues de cette pression médiatique. Il est aussi prouvé que des vidéos de fitness comme celles de Jane Fonda peuvent causer des dommages corporels importants en projetant un modèle uniformisé et artificiellement stylisé de la forme que le corps en exercice doit prendre, sans tenir compte des variétés des types corporels et de la sensation de l'effort ou de l'alignement interne des parties du corps<sup>30</sup>. Au-delà du problème moral et social qui réside dans le fait de créer de nouvelles douleurs et de stigmatiser

---

30. Voir, par exemple, les travaux de Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, et, sur les vidéos de fitness de Jane Fonda, Elizabeth Kagan et Margaret Morse, «The Body Electronic, Aerobic Exercise on Video:

les gens dont les corps sont différents, il existe aussi un éventuel problème esthétique : l'ennuyeuse impression d'homogénéité produite par un aspect extérieur standardisé, grâce à la chirurgie esthétique ou à certains exercices de bodybuilding.

Les défenseurs des médias s'empressent habituellement d'affirmer que ces problèmes peuvent être facilement évités grâce aux nouveaux médias comme Internet, où l'aspect extérieur du corps est exclu de la situation de communication et où l'on peut même dissimuler son identité sexuelle. Mais les nombreux emplois des webcams ont ici changé la donne<sup>31</sup>. La technologie comme l'appât du gain ont permis de développer rapidement cet usage d'Internet. De plus, certaines études à propos de la réalité virtuelle et sur la sociologie de sa production montrent que même lorsque nous semblons libres de nous débarrasser de nos anciennes identités corporelles, nous sommes aussi prompts à les reproduire, augmentées des marqueurs liés aux hiérarchies sociales qui s'inscrivent dans le corps, le choix d'une ethnie ou d'un genre<sup>32</sup>.

---

Women's Search for Empowerment and Self-Transformation», *Drama Review* n° 32, 1988, p. 164-180.

31. On peut ici évoquer l'impressionnant (et fulgurant) succès du site web Chatroulette dont le fonctionnement tout entier reposait sur l'impression visuelle que produisait un interlocuteur dont on ne savait rien *a priori* (NdT).

32. Voir, par exemple, Ann Balsamo, «Will the Real Body please Stand Up? Boundary Stories about Virtual Cultures», dans *Cyberspace: First Steps*, *op. cit.* «Les corps, dans le cyberspace, sont aussi constitués par des codes descriptifs qui "incarnent" nos attentes quant à l'apparence. Bien des ingénieurs débattant en ce moment de la forme et de la nature du cyberspace sont les Jeunes Turcs de la programmation informatique, des hommes âgés d'une vingtaine d'années, tout juste sortis de l'adolescence, qui s'intéressent aux choses qui ont toujours intéressé les hommes tout juste sortis de la puberté. C'est ce groupe plutôt échauffé qui génère les codes et les descripteurs grâce auxquels les corps du cyberspace sont représentés», p. 103 et 104 (nous traduisons).

Si la pure censure d'une publicité oppressante pour le corps est antidémocratique et impraticable, le fait de la condamner dans les termes traditionnels de la théorie critique apparaît désespérément inefficace, rétrograde et rabat-joie. Une solution plus positive et radicale pourrait consister à privilégier les formes expérientielles de la somaesthétique. Les gens pourraient être encouragés à déplacer leurs préoccupations, de l'aspect extérieur du corps et son pouvoir de séduction à l'obtention d'une sensation plus qualitative quant à son expérience vécue et à son fonctionnement. Puisque nous évoquons ici l'amélioration que peut ressentir un individu, il n'existe pas de critère externe et fixe, pas de représentation stéréotypique quant à ce que devrait être une sensation de bien-être ou d'amélioration corporelle. Cependant on peut encore parler d'amélioration ou de directions pour cette amélioration sans tomber dans un subjectivisme étroit. Bien que chacun ait un rythme optimal et une profondeur de respiration différents des autres, certaines formes de respirations, qui peuvent sembler habituelles à telle ou telle personne, et donc plus faciles à pratiquer, peuvent cependant s'avérer, au fil d'une thérapie et d'exercices d'amélioration pratique, moins efficaces que d'autres.

La somaesthétique expérientielle embrasse une grande variété de pratiques et d'idéologies, qui vont du très ancien jusqu'au New Age : des pratiques asiatiques du yoga hatha, du tai-chi-chuan, et de la méditation zen jusqu'aux thérapies occidentales que sont la technique Alexander, la méthode Feldenkrais et la bioénergétique (que nous examinerons toutes dans le chapitre suivant). Ce domaine somatique peut nous sembler étrangement nébuleux, mais ceci s'explique en partie à cause de la grossière négligence dont a fait preuve la philosophie occidentale à son égard, prise dans les filets du logocentrisme et du linguocentrisme. Même des philosophes à tendance somatique comme Merleau-Ponty semblent se contenter d'avoir

pu prouver théoriquement la primauté du corps vécu, sans se préoccuper de propositions concrètes pour son amélioration. La défense nietzschéenne d'une «spiritualisation toujours plus grande et d'une multiplication de nos sens<sup>33</sup>» reste trop vague, alors que la focalisation de Foucault, Georges Bataille et Gilles Deleuze sur des «expériences limites» radicales et sensationnelles semble trop étroite<sup>34</sup>.

Bien que la somaesthétique expérientielle ne soit pas un domaine bien articulé, il est essentiel, et on ne peut vraiment en faire l'économie ; il mérite donc une plus grande attention et une réelle volonté d'amélioration (dans les trois branches qui composent la somaesthétique : analytique, pragmatique et pratique). Nous pouvons substituer à nos formes extérieures des hologrammes générés par ordinateur<sup>35</sup> ou des images sur des écrans, nous pouvons même développer des machines qui taperont à notre place sur les claviers et liront nos écrans. Mais nous ne pouvons nous échapper du corps dont nous faisons l'expérience, avec ses sensations et ses stimulations, ses plaisirs, ses douleurs et ses émotions. Dans les plus hautes sphères de la technologie des médias, il est toujours présent<sup>36</sup>. Nous faisons l'expérience de la réalité

---

33. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, § 820.

34. Pour des arguments plus détaillés à ce sujet, voir *Vivre la philosophie*, *op. cit.*, chap. I et III. Voir aussi *Conscience du corps*, *op. cit.*, en particulier le chap. 1.

35. Comme ce fut le cas en avril 2012 lors du festival musical géant qu'est *Coachella*, en Californie : à la grande surprise du public, les hologrammes des rappeurs défunts Nate Dogg et Tupac sont apparus sur scène pour «chanter» avec Snoop Dogg (NdT).

36. On peut d'ailleurs constater l'importance du corps dans les recherches actuelles, conduites par Disney ou Microsoft, sur les nouveaux écrans haptiques, qui, très semblables aux écrans de nos smartphones, émulent pour notre sens du toucher des matières grâce à un phénomène d'électrovibration. L'analogique corporel fait donc son retour ici, à travers la sophistication des technologies numériques (NdT).

virtuelle à travers nos yeux, nos cerveaux, nos glandes et notre système nerveux. Même dans l'univers fantastique du *Neuromancien* de Gibson, on se délecte ou on souffre du cyberspace grâce au corps (le cyber-cow-boy qu'est Chase revient d'ailleurs épuisé de ses escapades dans la Matrice). Comment pourrait-il en être autrement ? Puisque tout affect est somatiquement fondé. Comme l'affirmait William James, « une émotion humaine pure et désincarnée est une entité qui n'existe pas ». Si nous essayons d'abstraire de toute émotion forte « tout ce que nous ressentons *via* ses symptômes corporels, nous réalisons que nous n'avons plus rien<sup>37</sup> ».

Les chercheurs en sciences cognitives comme les évolutionnistes s'accordent sur l'idée que les affects conscients sont somatiquement enracinés pour la raison suivante : leur fonction première était d'aider l'organisme incarné à survivre. La netteté des sensations conscientes de plaisir ou de douleur dirige l'organisme de façon utile, et le pousse vers ce qui favorisera la survie de l'espèce. Et, à un niveau plus général, la sensation de plaisir est dotée de « la fonction biologique la plus centrale – elle insiste sur le fait que la vie vaut la peine d'être vécue, ce qui, après tout, constitue la meilleure garantie de sa continuation<sup>38</sup> ». Enfin, l'affect est le fondement de l'empathie, qui peut à son tour fonder la vie en commun et l'action sociale progressiste, de façon bien plus solide et satisfaisante que ne le pourrait le seul intérêt personnel rationnel. Si la somaesthétique expérientielle offre, de façon pragmatique, des techniques pour le développement, le raffinement et la régulation des affects, elle est aussi riche d'un potentiel social qu'il importe de prendre

---

37. William James, *Principles of Psychology*, op. cit., p. 1067-1068 (nous traduisons).

38. J.Z. Young, *An Introduction to the Study of Man*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 38.

en considération. Bien souvent, les blocages corporels sont autant le produit que le support de l'intolérance sociale et de la répression politique.

Dès lors, il est très regrettable qu'un dogme intellectua-  
liste condamne la poursuite d'une amélioration somatique  
dans laquelle il ne voit qu'une façon égoïste de se réfugier  
dans le narcissisme. Les disciplines liées au soin du corps  
peuvent en réalité offrir des voies prometteuses vers la  
constitution d'un meilleur public, composé d'individus en  
meilleure santé, plus flexibles et ouverts, dotés d'une percep-  
tion plus riche et d'une plus grande efficacité, grâce à une  
sensibilité somatique accrue et à un contrôle de leur corps  
affiné. Le mésusage somatique des corps entraîne fatigue  
inutile, douleur, blessures, accidents, et nous fait parfois  
tomber dans les affres de l'addiction, causant de nombreux  
dégâts tant publics que privés.



VI  
Le tournant somatique :  
soin et souci du corps dans la culture contemporaine

*L'antisensualisme de toute la  
philosophie passée est le plus  
grand contresens de l'homme.*  
Friedrich NIETZSCHE

Dans une note placée à la fin de *La Dialectique de la raison* [1944], Max Horkheimer et Theodor Adorno déplorent le rôle qu'occupe le corps dans la « culture récente » :

« Le corps est raillé et rejeté comme la part inférieure et asservie de l'homme et en même temps objet de désir comme ce qui est défendu, réifié, aliéné<sup>1</sup>. »

Ils en tirent ensuite une conclusion encore plus sombre : rien ne pourra remédier à ce désastre somatique.

« Le corps n'a toujours pas retrouvé sa noblesse. Il reste un cadavre, même lorsqu'il est vigoureusement entraîné et éduqué<sup>2</sup>. »

---

1. Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, tr. fr. É. Kaufholz, Gallimard, « Tel », 1974, p. 251.

2. *Ibid.*, p. 252. Le texte original établit une distinction précieuse entre deux mots allemands désignant le corps : *Körper* et *Leib*. Afin de trouver une

Aujourd'hui, de plus en plus d'Américains, ainsi qu'un nombre toujours plus important d'Européens, travaillent corps et âme pour leur donner tort. Cette dévotion somatique ne se lit pas seulement dans l'augmentation du nombre de personnes qui suivent scrupuleusement des programmes de transformation et d'amélioration corporelle, mais aussi dans le choix toujours plus grand de pratiques proposées. Si le soin apporté à la beauté du corps est toujours l'expression d'un souci esthétique, cet art ancien est de plus en plus poussé vers de nouvelles limites et de nouveaux profits. À côté du marché des cosmétiques, de la mode ou des soins capillaires, pesant chacun plusieurs milliards de dollars, se développe un business fondé sur différents outils de tonification corporelle (vidéo, DVD) à utiliser à domicile ; on voit aussi fleurir l'industrie des régimes, qui inclut des programmes complets avec exemples de menus, méthodes, produits et compléments alimentaires, sans oublier les centres d'information et de support psychologique. La pratique de la chirurgie esthétique a augmenté de façon exponentielle, s'étendant du visage au corps entier :

---

traduction anglaise capable de marquer le contraste entre ces deux termes, John Cummings rend le terme *Leib* par le syntagme « noble object » [là où la traduction française par Éliane Kaufholz parle de « noblesse »], qui ne va pas non plus sans poser problème. (Peut-être l'expression de « noyau vivant [*living core*] » serait-elle à la fois plus neutre et plus précise pour traduire *Leib*, dans ce contexte.) Certains lecteurs allemands de mon travail sur la somaesthétique m'ont suggéré que le mot *soma*, entendu au sens d'une expérience corporelle vivante, pourrait traduire très utilement le mot *Leib*, et marquer la différence avec le corps [*body*] objectivé. Cependant, mon utilisation des mots *soma* et *somatique* reste plus générale, d'une part, parce que la somaesthétique inclut les questions liées aux représentations du corps [*body*] et à ses objectivations et, d'autre part, parce qu'employer ces termes génériques en un sens restreint ou spécialisé risquerait d'induire autant de confusion que de clarté.

implants mammaires, liposuccion, remodelage du fessier, fuselage des mollets<sup>3</sup>.

Les salles de gym et les clubs de remise en forme, devenus aussi communs que les cafés du coin, proposent des formules de plus en plus diversifiées. Bien qu'elles aient peu de rapport avec la gymnastique traditionnelle (c'est-à-dire les anneaux, le cheval-d'arçons, les barres parallèles, etc.), les salles de gym d'aujourd'hui offrent un éventail d'options somatiques toujours plus large : des poids à soulever et tout le nécessaire pour faire du bodybuilding, des machines (de l'aviron au vélo, en passant par le tapis roulant ou le mur d'escalade) pour renforcer le système cardiovasculaire, avant de se relaxer entre les mains de masseurs professionnels, à moins que l'on ait opté pour un cours d'aérobic ou de fitness – chacun variant en intensité, en style de mouvements, effectués sur différents types de musique et se concentrant sur différentes parties du corps. L'un des clubs d'un quartier de Manhattan que je fréquentais avait ainsi déposé, pour son cours, le nom : « Remodelez votre fessier ! » et il existe des offres similaires pour les « abdos » ou les cuisses. D'autres cours jouent la carte de l'éclectisme et des nouvelles variétés de pratiques somatiques disponibles pour

---

3. L'industrie de la chirurgie cosmétique engrangeait déjà un chiffre d'affaires de 300 millions de dollars, en hausse de 10 % par an, au début des années 1990. Le montant total des interventions pour 1996 s'élevait à 1,9 million de dollars, soit 600 000 de plus qu'en 1994, et plus de deux fois et demie le total de 1989. En France et en 2012, le chiffre d'affaires de la profession est évalué à près de 120 millions d'euros. Pour plus de détails sur le boom de la chirurgie esthétique et une critique de l'idéologie qui la sous-tend, voir Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, Anchor, 1991 ; Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993 ; et Sander Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

proposer des cocktails aussi exotiques que le «yoga urbain», mélange «de yoga hatha et de plusieurs formes de fitness occidentales, et se focalisant sur le gainage et le massage, le tout accompagné de musique New Age<sup>4</sup>».

L'éclectisme postmoderne et l'accroissement de la conscience du corps ont ravivé l'intérêt pour les anciennes pratiques asiatiques du yoga et de la méditation qui, avec l'avènement du New Age, firent l'objet d'autant d'attention que des arts martiaux plus violents comme le judo ou le karaté. Si le «body-boom» traverse les cultures, il touche aussi plusieurs tranches d'âge. Fortement lié au culte de la jeunesse et à la volonté de rester jeune, il fait cependant des émules dans chaque classe d'âge. Les clubs de fitness et les cliniques spécialisées en chirurgie esthétique sont des endroits où jeunes et vieux transpirent de concert.

Cette fièvre corporelle s'est bientôt emparée des esprits, et on a vu se déployer des disciplines somatiques anciennes et nouvelles promettant bonheur et santé mentale. Même dans le champ traditionnellement désincarné de la culture théorique universitaire, le corps est devenu un thème à la mode qui résonne dans les titres de nombreux articles, monographies ou anthologies, voire dans celui de certaines collections<sup>5</sup>. Cet intérêt pourrait n'être dû qu'au désir de renouveler le champ de la théorie, et la plupart des travaux ne concernent que ce qu'on appelle «l'écriture du corps culturel» (c'est-à-dire qu'ils s'attachent à décrire la façon dont le corps fonctionne comme symbole ou thème en littérature, ou à montrer comment sa conception a évolué au cours de l'histoire) et ne s'occupent pas plus des corps réels que de leur fonctionne-

---

4. Je cite le programme de juillet 1993 du club *Crunch* (alors situé au 54 East 13th Street, New York).

5. Voir, par exemple, la collection de SUNY Press : «Le Corps dans la culture, l'histoire, la religion».

ment dans la pratique, ou de la façon dont leurs performances et leurs expériences pourraient être améliorées. Il n'en reste pas moins que la prolifération de titres mentionnant le mot « corps » est impressionnante.

De tels phénomènes sont indéniablement significatifs du souci grandissant du corps dans notre culture. Mais quel est le sens philosophique de tout cela ? Qu'est-ce que ce type de conscience du corps révèle sur notre société, nos valeurs et l'évolution de nos modes de pensée ? Devrions-nous y voir un signe de l'échec de notre civilisation, comme le suggèrent Horkheimer et Adorno, ou l'indice d'un succès ? Ce tournant somatique représente-il une crise postmoderne impliquant le rejet du rationalisme de la modernité, ou s'agit-il d'une extension et d'une application de la rationalité à des domaines jusqu'ici négligés et encore sauvages ? Plus encore : si ce nouveau tournant somatique signifie le rejet des idéaux rationalistes, est-ce nécessairement une mauvaise chose ? Si, au contraire, il procède de l'idéal rationaliste de la modernité, le corps rationalisé et pleinement discipliné relève-t-il d'une utopie humaniste ou d'un cauchemar peuplé de cyborgs ?

Ces questions générales sur le sens et la valeur de la somatique nous conduisent à des interrogations plus spécifiques sur le rôle futur que peut prendre la philosophie. Occupée à purger l'esprit de ses erreurs, de ses préjugés et des désirs qui la corrompent, la philosophie voit le corps et ses sens comme l'une des sources majeures de tels dangers. Le nouvel esprit somatique représente-t-il alors *de facto* un rejet culturel (fût-il implicite) de l'entreprise philosophique ? La philosophie entend nous montrer le chemin de la sagesse et, par là, contribuer à l'art de vivre. Depuis des millénaires, des gens déroutés par la question de Socrate sur la conduite de l'existence ont vu dans la philosophie un guide pour répondre à leurs doutes. De nos jours, le regard se porte volontiers ailleurs : vers la

florissante littérature consacrée au développement personnel ou à la psychologie vulgarisée, qui se vend beaucoup mieux que les livres de philosophie classique. Une grande part de cette littérature s'intéresse à des questions somatiques. Comment la philosophie peut-elle répondre à ce défi ?

La réaction typique consiste à se retrancher dans un conservatisme académique, en se contentant d'exalter le glorieux passé de la discipline philosophique et son pouvoir institutionnel, tout en espérant qu'elle survive encore longtemps en tant que province du système universitaire traditionnel, même si elle voit son territoire se réduire de jour en jour. Mais il existe une option bien plus intéressante. La philosophie peut se servir de la somatique comme d'un nouveau champ pour reconstruire la théorie critique. Les pratiques somatiques, qui prétendent transformer notre expérience corporelle et, par-là, modifier nos esprits, peuvent être analysées du point de vue de leurs présupposés, de leurs effets et de leurs idéologies ; en effet, de nombreuses disciplines somatiques accompagnent leurs exercices pratiques d'un cadre théorique.

Il existe aussi une option encore plus incarnée, et plus pragmatiste. Si nous reconnaissons dans l'expérience somatique une part inévitable et inestimable de l'expérience en général, et si nous voyons la philosophie comme, *in fine*, une enquête sur l'expérience et la conduite de l'existence, alors nous pouvons considérer la somatique – avec ses essais concrets et ses tentatives d'amélioration de l'expérience vécue par l'exercice du corps – comme une part essentielle de la vie philosophique. Partant de l'étude de Socrate et de Diogène (mais aussi de ses propres expériences avec les extrêmes somatiques que sont les drogues et des pratiques sadomasochistes), Michel Foucault arrivait à la conclusion que la philosophie était moins une affaire de textes que de pratiques existentielles incarnées :

«*Le bios philosophikos* [dit Foucault de Diogène], c'est l'animalité de l'être humain relevée comme un défi, pratiquée comme un exercice, et jetée à la face des autres comme un scandale<sup>6</sup>.»

Le scandale, comme j'ai pu l'expliquer, n'est pas essentiel à la philosophie somatique, mais reflète plutôt les choix méthodologiques de Foucault et son goût pour l'extrémisme d'avant-garde. De fait, d'autres penseurs somatiques proposent des théories et des méthodes pratiques visant la mise en place d'une vie fondée sur l'exploration de l'expérience et la maîtrise de soi. Bien sûr, d'une certaine façon, toute philosophie somatique solide pourrait sembler scandaleuse, car elle rue dans les brancards de l'idéalisme qui hante toujours la philosophie et se manifeste, par exemple, dans une résolution entérinée par le tournant linguistique : exclusion de l'enquête philosophique tout ce qui se trouve sous le niveau du langage ou du *logos*. L'un des objectifs de ce chapitre est de neutraliser ce scandale apparent et d'ouvrir les perspectives de la philosophie à la promesse que représentent des disciplines somatiques.

Il existe de nombreuses raisons (elles sont d'ailleurs parfois conflictuelles) pour expliquer le fait que le corps soit redevenu l'objet d'une attention presque dévote dans la culture contemporaine. On peut évoquer un certain conformisme social (il s'agit alors de cultiver des formes corporelles socialement valorisées ou promues par la publicité) mais aussi un individualisme renforcé. On peut y voir une liberté que nous aurait

---

6. Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, leçon du 14 mars 1984*, Gallimard/Seuil, coll. «Hautes Études», 2009, p. 245. Pour une analyse critique des liens possibles entre les conceptions et pratiques somatiques de Foucault et l'idée de somaesthétique, voir *Vivre la philosophie*, chap. 1 et VI; et *Conscience du corps, op. cit.*, chap. I.

offerte les avancées de la technologie mais aussi une réaction face à un esclavage technologique qui aurait fait naître la crainte de voir notre corps s'atrophier. Si la perte du sentiment religieux est sans doute l'une des causes de ce «boom» corporel, le regain d'un autre type d'intérêt spirituel est aussi à l'origine de la fascination New Age pour les disciplines somatiques, particulièrement pour certaines approches venues d'Asie.

La multiplicité de ces causes reflète en partie la diversité des phénomènes qui entrent dans la catégorie des «pratiques corporelles». C'est en effet un grand fourre-tout, de la méditation respiratoire à la chirurgie mammaire, de la frénésie de l'aérobic intensif aux poussées et grognements des haltérophiles, jusqu'aux mouvements fluides et silencieux du tai-chi-chuan ou à la concentration inhibitrice prescrite par les travaux de F.M. Alexander.

•

L'une des façons possibles de classer les pratiques somatiques consiste à regarder si leur approche est holistique ou particularisante. D'innombrables pratiques se focalisent étroitement sur des parties spécifiques du corps – pour arranger des cheveux, peindre des ongles, raccourcir un nez, augmenter le volume d'une poitrine ou développer des muscles. Même si nous parvenons à faire bronzer le corps entier, nous ne traitons en réalité que la peau, sa surface. À l'opposé, certaines pratiques s'adressent nettement au corps dans son entier et à toute la personne, vue comme une totalité unifiée. Le yoga hatha, le tai-chi-chuan ou la méthode Feldenkrais, par exemple, utilisent et intègrent une grande variété de postures somatiques pour assurer le développement harmonieux et énergétique d'un corps envisagé comme une totalité. Pénétrant sous la surface de la peau jusqu'au cœur des fibres musculaires, ces postures nous apprennent à réaligner nos

os et à mieux organiser les voies nerveuses grâce auxquelles nous pouvons bouger notre buste, notre tête et nos membres. Elles permettent surtout d'insister sur le fait qu'une telle harmonie somatique est indissociable d'une plus grande attention portée au « mental » et d'un certain équilibre psychique, en refusant de séparer le corps de l'esprit et en visant l'amélioration de tout l'individu. Les noms des deux pratiques emblématiques de la méthode Feldenkrais – la conscience par le mouvement et l'intégration fonctionnelle – expriment clairement cette ambition : l'amélioration holistique de l'ensemble corps-esprit grâce à un entraînement coordonné de notre circuit sensorimoteur<sup>7</sup>.

Les pratiques somatiques diffèrent aussi selon qu'elles sont essentiellement dirigées vers celui qui les pratique ou vers les autres. Un masseur ou un chirurgien travaille sur les autres, mais lorsque l'on fait du tai-chi-chuan ou du *cross* dans la campagne, c'est son propre corps que l'on fait travailler. Il est clair que la distinction entre les pratiques dirigées vers soi et celles dirigées vers les autres ne doit pas être trop rigide car de nombreuses pratiques renvoient aux deux catégories. De la même façon que l'on peut s'appliquer des produits cosmétiques ou maquiller quelqu'un d'autre, les pratiques sexuelles voient l'individu rechercher son plaisir expérientiel personnel mais aussi celui de l'autre, en utilisant son corps et celui de son

---

7. L'idée selon laquelle c'est à travers le mouvement que la conscience s'éveille permet à Feldenkrais de distinguer sa propre pratique de celles du yoga et du zazen asiatiques, plus statiques (contrairement au *tai-chi-chuan* qui, tout comme Feldenkrais, fait appel au mouvement pour accroître le degré d'éveil). On pourrait cependant répondre que le mouvement – et en particulier le mouvement de la respiration lorsqu'il est correctement contrôlé (entraînant alors celui du diaphragme et des côtes, notamment) joue un rôle central dans l'immobilité propre aux disciplines méditatives plus statiques du yoga et du zazen. Certains mouvements semblent en outre être communs à l'ensemble des disciplines corporelles.

partenaire. De plus, même les travaux somatiques dirigés vers soi semblent souvent motivés par le désir de faire plaisir aux autres, alors que des pratiques dirigées vers les autres (comme le massage), peuvent receler leurs propres plaisirs personnels. Mais en dépit de son caractère vague (en partie dû à l'interdépendance qui existe entre le concept de «soi» et celui de l'«autre»), la distinction entre la somatique dirigée vers soi et celle dirigée vers les autres peut être utile en ce qu'elle va à l'encontre du préjugé répandu selon lequel se focaliser sur le corps conduit à s'extraire égoïstement des contextes sociaux.

En mettant en avant la nouvelle discipline qu'est la somaesthétique dans le chapitre précédent, j'ai aussi insisté sur une distinction fondamentale entre les pratiques qui s'intéressent à l'aspect extérieur du corps et celles qui se focalisent de préférence sur la façon dont le corps est senti ou perçu depuis l'intérieur, sur l'aspect qualitatif de son expérience concrète. On peut désigner le premier type de pratique, dont les exemples les plus frappants appartiennent au champ de la cosmétique (le maquillage, la coiffure, le bronzage et la chirurgie esthétique), comme des pratiques somatiques de représentation ; les autres, représentées par le yoga et d'autres disciplines de prise de conscience corporelle, constituant la somatique de l'expérience.

En traçant cette démarcation, je ne souhaite pas suggérer qu'il existe une dichotomie rigide entre la représentation et l'expérience, ou l'intérieur et l'extérieur. Puisque le «moi» est socialement construit, nous savons que la représentation de soi et l'expérience sont intimement liées, alors qu'une certaine logique de la complémentarité prouve aisément que l'«intérieur» et l'«extérieur» se constituent et se contiennent réciproquement. De façon plus concrète, nous avons remarqué au chapitre précédent que nos sentiments intérieurs avaient une influence sur notre aspect extérieur, et *vice versa*. De plus, des

pratiques que l'on adopte à l'origine pour des objectifs représentationnels (comme l'aérobic, un régime ou le bodybuilding) produisent à coup sûr des sensations et des sentiments qui peuvent aussi être recherchés pour eux-mêmes. Enfin, les pratiques qui se focalisent sur l'expérience intérieure emploient souvent des outils représentationnels (comme le fait de se regarder dans un miroir, par exemple) pour pouvoir atteindre la bonne position corporelle, et donc l'expérience recherchée, exactement comme les pratiques essentiellement représentationnelles peuvent utiliser les indications données par des expériences internes pour atteindre leurs objectifs. L'adepte du bodybuilding doit pouvoir, grâce à son expérience intérieure, faire la différence entre la brûlure de l'effort qui crée la masse musculaire et la douleur de la blessure à venir.

Malgré certaines difficultés, il peut s'avérer utile de distinguer la somaesthétique représentationnelle et la somaesthétique expérientielle, comme nous l'avons fait jusque-là, c'est-à-dire les pratiques qui s'attachent principalement à l'embellissement de notre aspect extérieur, et celles qui, au contraire, font en sorte que l'on se « sente » mieux, aux deux sens du terme, conjuguant ainsi expérience de soi plus satisfaisante et meilleure perception sensorielle. Distinguer pratiques représentationnelles et pratiques expérientielles nous permet d'éviter les reproches les plus accablants faits à la culture du corps, qui se concentrent d'ailleurs principalement sur les pratiques de représentation.

La critique que l'on trouve chez Horkheimer et Adorno offre un bon exemple de ce type de critiques. Toutes les tentatives pour « provoquer une renaissance du corps<sup>8</sup> » sont condamnées à échouer, selon eux, parce qu'elles renforcent implicitement la tragique distinction entre le corps et l'esprit,

---

8. Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit., p. 252.

une distinction par laquelle le corps est représenté et extériorisé comme pur objet physique – une « chose morte, un *corpus*<sup>9</sup> », – à l’opposé de l’esprit intérieur, bien vivant. Faire attention à son corps signifie alors voir son attention aliénée par une représentation extérieure, et finir par prendre part à la poursuite des objectifs promus par la publicité et de la propagande.

« L’exaltation des phénomènes de vitalité, de la “brute blonde” à l’insulaire des mers du Sud, aboutit inéluctablement au film exotique, aux affiches publicitaires vantant des vitamines et des crèmes de beauté qui représentent les objectifs immanents de la publicité : le nouveau type d’homme, grand, beau, noble : les chefs fascistes et leurs troupes<sup>10</sup>. »

Ceux qui cultivent les corps sont alors rapprochés de ceux qui les exterminent<sup>11</sup> car ils réduiraient tous deux le *soma* humain vivant à « n’être que de la matière<sup>12</sup> » sans vie, un outil mécanique dont les pièces doivent être aiguisées et renforcées dans le seul but de mieux servir le pouvoir politique qui le contrôle ou, s’il n’est plus en bon état, d’être fondu et converti en quelque chose de plus pratique.

Ceux qui [...] exaltaient le corps, les gymnastes et excursionnistes, ont [...] la plus grande affinité pour l’homicide [...].

9. *Idem*, p. 251.

10. *Idem*, p. 252.

11. Une idée reprise récemment par le film *Hunger Games* (2012) de Gary Ross, d’après le livre éponyme de Suzanne Collins, qui a battu des records au box-office. L’intrigue se déroule dans une société totalitaire qui organise des jeux télévisés où s’affrontent à mort des adolescents tirés au sort. Avant l’affrontement, les corps de ces adolescents sont parés, maquillés, entraînés, puis ils sont livrés à une sorte d’extermination mathématique (NdT).

12. *Ibid.*

Ils voient dans le corps un mécanisme mobile, leurs articulations en constituant les différentes parties, et leur chair le capitonnage du squelette. Ils utilisent leur corps et ses membres comme s'ils en étaient déjà séparés. [...] Ils prennent les mesures de l'autre sans se rendre compte qu'ils font cela avec le regard de fabricants de cercueils [et ainsi disent d'eux qu'ils sont] longs, courts, gras et lourds [...]. Le langage fait comme eux. La promenade est devenue mouvement et les aliments calories<sup>13</sup>.

Bien qu'elle ait été formulée dans les années 1940, la critique d'Adorno et Horkheimer constitue encore un raccourci frappant de tous les réquisitoires visant l'attention que notre culture porte au corps. La culture contemporaine met en avant des fausses images d'excellence corporelle pour servir les intérêts de la publicité capitaliste et de la propagande politique. Elle aliène et réifie le corps en le traitant comme un pur mécanisme extérieur, a(na)tomisé en zones de travail intensif chargées d'atteindre des résultats chiffrés (ce qui explique que de nombreux exercices physiques soient focalisés sur les abdominaux, les cuisses, le fessier et le reste, ainsi que notre culte des mesures corporelles). En réduisant le corps à un mécanisme extérieur, elle le traite comme un outil d'usage, non comme l'un des aspects d'une personnalité et une fin en soi. Insistant sur la conformité à certains modèles ou à certaines mesures regardés comme particulièrement utiles ou séduisants dans notre société, elle sape toute possibilité d'individualisation. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces modèles ne font habituellement que renforcer les hiérarchies sociales établies (la préférence nord-américaine pour des silhouettes sveltes, élancées, bronzées, à la chevelure blonde et aux yeux bleus, est porteuse d'un évident marquage ethnique).

---

13. *Ibid.*, p. 253-254.

Aussi puissants que soient ces réquisitoires, ils reposent tous sur l'idée d'une somatique qui réifierait et extérioriserait le *soma*, qui en ferait un outil mécanique, composé de zones devant faire l'objet de mesures distinctes, au lieu de le voir comme l'une des dimensions vivantes de l'expérience et de l'action individuelle. Par conséquent, une telle critique ne peut condamner la somaesthétique *tout court*<sup>14</sup> mais seulement les pratiques corporelles représentationnelles qui se fondent sur (et servent) cette conception du corps-chose. À l'inverse, la somaesthétique de l'expérience refuse d'extérioriser le corps en une chose qui serait opposée à l'esprit actif et à son intentionnalité. Elle ne se focalise pas sur le corps en soi, mais sur la conscience du corps et son agentivité, sur l'idée d'un esprit incarné. C'est ici, au sein de pratiques apparemment ignorées par Adorno et Horkheimer, que nous pouvons peut-être réussir à être à l'origine d'une noble «renaissance du corps».

La cécité des critiques face à la somaesthétique expérientielle est à la fois compréhensible et courante. De fait, les formes représentationnelles du travail corporel dominant encore notre culture, sans doute parce que cette idéologie hérite de la traditionnelle division corps/esprit, en même temps qu'elle sert admirablement le consumérisme capitaliste. Cependant, la somaesthétique de l'expérience, actuellement en pleine croissance, constitue une tendance prometteuse de la culture contemporaine. Prenant acte de la relative négligence dont elle fait l'objet, je consacrerai le reste de ce chapitre à examiner la portée philosophique de certaines de ses pratiques les plus importantes et des théories qui leur sont liées. Inspiré par l'engagement que la philosophie a pris en faveur de la raison, j'utiliserai le thème de la rationalité pour explorer trois des formes de somaesthétique expérientielle les plus populaires et importantes en Amérique

---

14. En français dans le texte (NdT).

du Nord – des disciplines qui conjuguent méthodes pratiques et justifications théoriques : la technique Alexander, la bioénergétique de Reich et la méthode Feldenkrais. Ces différentes approches permettent de distinguer certaines raisons du regain d'intérêt que connaît le corps ces dernières années.

•

On peut regrouper ces raisons autour de trois zones problématiques : celle de l'identité personnelle, d'une part ; celle de la remise en cause de la supériorité de l'esprit, d'autre part, et enfin, celle du besoin de nouer un nouveau lien avec la nature (y compris la nature humaine), face à la modernisation rapide et aux changements technologiques qui l'accompagnent. Ces trois zones recourent nettement le thème étudié dans le chapitre précédent : celui du corps comme médium primordial au sein d'un monde perpétuellement reconfiguré par de nouvelles technologies médiatiques.

1. Le tournant somatique peut exprimer la nécessité de trouver et de cultiver un point stable sur lequel établir la référence d'une identité personnelle, dans un monde de plus en plus troublant, changeant à toute vitesse. Au sein d'une existence postmoderne, faite de va-et-vient intercontinentaux et d'échanges multiculturels, l'environnement et les jeux de langage à travers lesquels on forge sa propre identité sont trop variés et changeants pour nous offrir un vrai sens du moi. Alors que les liens maritaux et familiaux se révèlent de plus en plus fragiles, le réseau qui forme nos relations personnelles semble lui aussi trop vulnérable et fragmenté pour garantir le maintien d'une identité stable. Mais au cœur de ce flux déroutant, nos corps ne nous quittent jamais, même si nous perdons quelques kilos ou quelques-uns de nos cheveux. En nous

procurant le fondement nécessaire à notre identité personnelle, le corps justifie le soin que nous mettons à le préserver. Étant donné qu'il occupe ce rôle central et autofondateur, il n'est pas étonnant que l'un des objectifs principaux, et l'une des métaphores les plus courantes de la somatique expérientielle (particulièrement dans la bioénergétique), soit de travailler ses *bases*<sup>15</sup>, de donner au corps un vrai sens du contact et un point d'appui solide sur la terre afin qu'il puisse offrir le même soutien à la personnalité<sup>16</sup>.

Un autre des problèmes autour de la question de l'identité réside dans la perte de foi en l'unité du « moi » suite aux arguments que la psychologie a opposés à la stabilité et à l'unité de la conscience. Si nous pouvions, auparavant, nous identifier à notre « moi » conscient et nous fier à une forme transparente d'introspection pour savoir qui nous étions, nous ne pouvons plus, depuis Freud, être aussi sûrs de nous. Alors que l'esprit conscient perd l'autorité qu'il exerçait sur l'identité et semble être commandé par des forces psychosomatiques inconscientes, notre corps resurgit comme le lieu d'une définition de soi-même depuis lequel même la conscience peut être reconfigurée.

---

15. *Travailler ses bases*, ou ses *appuis* : la langue anglaise utilise ici le terme « *to ground* » que l'on pourra aussi traduire par « enraciner » et qui exprime bien l'idée d'un contact avec le sol (« *the ground* », justement, en anglais) mais aussi d'un soutien solide, ou d'une attache au sol (NdT).

16. Pour Alexander Lowen, *La Bioénergie, prise de conscience de votre corps et de votre rythme vital* (tr. fr. Michel Fructus, Robert Laffont, 1978 ; ici, nous traduisons), « travailler ses bases [*grounding*] est particulièrement nécessaire pour stabiliser l'individu en période d'intense agitation », dans la mesure où cela joue le rôle d'« une soupape de sécurité lui permettant d'évacuer une agitation excessive. La montée d'une [telle] pression pourrait en effet être dangereuse pour une personne dont les bases ne seraient pas assurées. L'individu pourrait être clivé, devenir hystérique, être en proie à l'anxiété ou s'effondrer. C'est pour tout cela que travailler ses bases est un objectif majeur pour la bioénergétique ».

Moshe Feldenkrais insiste sur un autre problème lié à l'identité : celui, pour chacun, du maintien de son individualité malgré les fortes pressions qu'exerce le conformisme social. Bien que notre culture libérale apparaisse clairement individualiste, Feldenkrais affirme (rejoignant ici étrangement Foucault) qu'elle neutralise en fait l'individu et l'identité privée à cause du dispositif normatif global qu'elle met en place, qui va jusqu'à modeler les goûts et les valeurs « personnels ». Pour Feldenkrais, « cette éducation supprime toute tendance non conformiste, qu'elle sanctionne en lui retirant son support, en même temps qu'elle imprègne l'individu de valeurs qui le forcent à surmonter et à abandonner ses désirs spontanés ». Dans de telles conditions, « la majorité des adultes sont aujourd'hui contraints de vivre derrière un masque », masque social qui altère le bonheur dans « la vie privée organique, ainsi que la gratification des besoins liés à de puissants élans organiques ». Mais malgré les effets répressifs de la socialisation, nos corps restent une source potentielle de satisfaction. Le tournant somatique est ainsi expliqué et justifié comme une réaction défensive et nécessaire, face à « la tendance à l'uniformité dans nos sociétés<sup>17</sup> ».

2. La nouvelle dévotion dont il est l'objet reflète aussi l'affaiblissement de conceptions religieuses et culturelles qui avaient diabolisé le corps pendant des siècles, le décrivant comme l'ennemi de l'âme – immortelle et divine – et, par conséquent, comme une menace pour notre bonheur véritable. La sécularisation de la société nous invite à considérer notre bonheur en des termes plus charnels et terrestres ; par conséquent, le soin

---

17. Voir Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement. Le classique de la méthode Feldenkrais*, tr. fr. Marie-Béatrice Jehl, Dangles, 1999 (nous traduisons).

du corps, devenu central dans le souci de soi, en vient, à son tour, à faire l'objet d'une préoccupation presque religieuse.

La dialectique de la pensée moderne a aussi remis en question l'autorité spirituelle de la raison elle-même. Autrefois révérée comme un principe immuable, autonome, source de vérité, capable de définir l'essence et les valeurs humaines, la raison est de plus en plus considérée comme historiquement variable, modulée par des conditions sociales changeantes, et servant parfois d'instrument douteux à des forces plus profondes et irrationnelles. Plutôt que d'y voir un cadeau divin, le révélateur transcendant des vérités éternelles, nous la considérons désormais de façon pragmatique, comme un outil lié à l'évolution et permettant notre survie corporelle, moins lié à la recherche d'une vérité que qu'à l'adaptation à des environnements changeants. Or, si le rôle de la raison est de maintenir et d'améliorer notre existence corporelle, pourquoi ne pas prendre de l'avance en travaillant directement sur le corps ?

Le chemin parcouru entre l'idéalisation de la vérité pour elle-même et sa réévaluation en outil destiné à améliorer notre expérience reflète le tournant esthétique pris par notre culture, et même notre philosophie<sup>18</sup>. L'hédonisme n'a cessé de gagner en importance, au sein d'une postmodernité sécularisée où le fait de «s'amuser» semble soudain s'imposer comme l'un des premiers devoirs. Plus qu'une simple source de plaisir, le corps est le médium qui conditionne toute expérience affective ; aussi ce tournant esthétique pris par notre culture est-il en partie un tournant somatique. Quelques améliorations dans la prise de conscience de notre corps et dans notre connaissance de son fonctionnement peuvent rendre plus agréables nos expériences corporelles même les plus ordinaires. Et ce nouveau plaisir,

---

18. Sur ce point, voir Richard Shusterman, «Postmodernism and the Aesthetic Turn», *Poetics Today* 10, 1989, p. 605-622.

«provenant des activités normales et utilitaires de la vie», selon Alexander, nous apporte suffisamment de satisfaction pour nous libérer du «besoin aussi nocif qu'indu de stimulations ou d'excitations spécifiques» (comme celles induites par les drogues) et d'une quête du plaisir pour lui-même souvent problématique<sup>19</sup>.

3. Profondément influencés par la théorie de l'évolution, les penseurs de la somatique voient dans le récent développement des pratiques liées au corps une réponse nécessaire à une crise de l'évolution. Celle-ci se traduit notamment par le besoin de renégocier les termes de la relation qui nous lie à nous-mêmes et au monde qui nous entoure. C'est l'un des éléments qui ont conduit Alexander à construire sa théorie : «l'homme n'est plus un animal naturel» qui peut faire confiance à ses instincts. Les changements rapides liés à la civilisation moderne ont rendu nos anciennes habitudes corporelles instinctives peu sûres et inappropriées, provoquant par la même occasion des handicaps quasi épidémiques (comme tous les types modernes de mal de dos) et donnant naissance à un sentiment d'inadaptation physique auquel on a tenté de remédier grâce à des exercices purement physiques et irréfléchis, à l'époque d'Alexander comme à notre époque. Ce dernier insistait cependant sur le fait que la méthode somatique susceptible de garantir une bonne adaptation aux nouvelles conditions de vie ne pouvait consister en un entraînement purement physique ; elle requiert avant tout un contrôle conscient du corps, seul capable de nous faire acquérir la flexibilité qui nous permettra de nous adapter à des contextes environnementaux de plus en plus complexes. Incapables de nous reposer sur les mécanismes corporels inconscients et instinctifs acquis au cours de millions d'années

---

19. Frederick Matthias Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, New York, Dutton, 1924, p. 307.

d'évolution, nous devons utiliser la conscience – elle-même produit de l'évolution – pour réformer et diriger notre comportement corporel vers une plus grande forme de conscience et de rationalité<sup>20</sup>. L'adaptation due à l'évolution naturelle elle-même est bien trop lente pour suivre le rythme d'un environnement qui change à toute vitesse.

Comme Alexander, les théoriciens de la bioénergétique que sont Alexander Lowen et Stanley Keleman admettent que les changements rapides de la société technologique ont provoqué une crise que nos corps subissent, et à cause de laquelle ils demandent un plus haut niveau d'attention somatique. Mais plutôt que d'y lire une invitation à se libérer de l'emprise de la nature grâce à de nouvelles techniques de contrôle somatique conscient, Lowen et Keleman voient notre intérêt pour le corps comme le désir de revenir à des rythmes naturels frustrés et déformés par une culture technologique rationalisée et avide de profits. Un plus grand soin accordé au corps leur paraît nécessaire pour compenser une «culture qui nie la vie [et qui], au lieu d'être réglée sur les rythmes du corps vivant, l'est sur les machines et la productivité matérielle<sup>21</sup>». De façon générale, pour Lowen, «[d]ans une société, le besoin de rechercher des activités mobilisant particulièrement le corps est directement proportionnel à son éloignement de la nature et de la vie corporelle». Cette critique d'une culture qui réprimerait les désirs naturels et bénéfiques du corps nous vient de Wilhem Reich, figure prophétique et controversée de la psychanalyse qui a inspiré la bioéner-

---

20. F.M. Alexander, *Man's Supreme Inheritance*, New York, Dutton, 1918, p. 311, § 5-39. Voir aussi *The Use of the Self*, New York, Dutton, 1932, p. 12-16. «Dans l'état présent de notre civilisation, qui appelle en permanence à très vite s'adapter à un environnement changeant rapidement, les usages irraisonnés et instinctifs qui pouvaient permettre à des chats ou à des chiens de satisfaire leurs besoins ne permettent plus de répondre aux besoins humains.»

21. Alexander Lowen, *La Bioénergie*, *op. cit.*

gétique et la sexologie contemporaine. Liant répression de la sexualité et contrôle politique, il exerça également une profonde influence sur Michel Foucault – même si ce dernier se démarqua clairement de la confiance placée par Reich dans la normativité et le pouvoir régénérant global d'une sexualité « naturelle » entendue comme sexualité hétérosexuelle génitale.

Thomas Hanna, qui abandonna une carrière de philosophe universitaire pour se consacrer à la discipline somatique, propose une autre interprétation de ce « boom » corporel. Loin d'être un appel de l'évolution à aller de l'avant ou un besoin de communion avec notre passé en tant qu'espèce naturelle, le souci du corps correspondrait, selon lui, simplement à un moyen d'utiliser un temps libre qui pèse sur nous comme un véritable fardeau. Nous nous concentrerions d'autant plus sur nos corps qu'il ne serait plus guère besoin que nous nous concentrons sur autre chose dans notre environnement. Hanna, dont le livre *Bodies in Revolt* date de 1970, y affirmait avec enthousiasme que la société postindustrielle avait créé un nouvel environnement technologique qui soutient si bien l'humanité qu'il n'est plus besoin de penser prospectivement (ce qu'on peut laisser aux ordinateurs) ni de réduire le stress lié à la vie moderne (qu'on peut aussi atténuer grâce à la technologie). Il s'ensuit que « la seule façon responsable de s'adapter aux réalités souveraines d'un environnement technologique, c'est de savoir jouir de la richesse [des conduites somatiques qu'elle induit], et d'apprendre à s'amuser. [...] Nous savons d'autant moins quoi faire que notre environnement nous offre peu de possibilités d'agir<sup>22</sup>. »

---

22. Thomas Hanna, *Bodies in Revolt*, New York, Dell, 1970, p. 7, p. 9, p. 212, p. 216, p. 297. Les travaux postérieurs d'Hanna sont plus proches de la théorie et de la pratique de Feldenkrais, dont il a promu le travail. Voir, par exemple, Thomas Hanna, *The Body of Life*, New York, Knopf, 1980, et *Somatics*, New York, Addison Wesley, 1988.

Depuis le monde troublé qui est le nôtre aujourd'hui, il est facile de se moquer de l'optimisme allègre d'Hanna et de son esthétisme pour le moins paresseux. Mais cela ne contredit en rien l'idée selon laquelle le soin que notre culture apporte au corps est facilité par le loisir toujours plus grand dont nous disposons pour nous-mêmes. Les technologies qui nous font gagner du temps nous ont certainement aidés en cela. Et il en va peut-être de même pour l'idéologie privée du libéralisme, dès lors que l'on considère qu'elle exige de notre part un engagement réduit envers les contextes de la vie politique et sociale.

•

Ces nouvelles pratiques somatiques peuvent-elles être intégrées au sein d'une philosophie revivifiée et incarnée ? Je réponds par l'affirmative, sans hésiter. En proposant la somaesthétique comme une discipline philosophique mêlant pratique et théorie, j'ai essayé de montrer comment certains des objectifs les plus anciens et les plus importants de la philosophie impliquent que nous nous soucions de la façon d'améliorer le fonctionnement de notre corps et nos perceptions sensorielles. Plutôt que de détailler tous ces points, j'illustrerai la façon dont quatre des objectifs principaux de la philosophie s'incarnent dans les travaux des théoriciens et praticiens que j'ai évoqués jusque-là.

1. Puisque la connaissance repose largement sur les informations que nous apportent nos sens, dont la portée reste cependant restreinte, et auxquels on ne peut faire aveuglément confiance, la philosophie s'est souvent consacrée à souligner les fausses croyances générées par notre système sensoriel, tout en prenant soin de souligner ses limites et de circonscrire sa marge d'erreur en l'assujettissant à l'examen rationnel. Or, la

somaesthétique expérimentielle cherche précisément à améliorer la performance et l'acuité de nos sens, en appelant à porter davantage d'attention à la façon dont ceux-ci sont activés et saisis par le corps, d'une part, et en nous libérant d'habitudes corporelles défectueuses, susceptibles de perturber nos performances sensibles.

Nos yeux ne nous informeraient que bien peu sur notre environnement, si nous ne pouvions lever la tête vers l'horizon ou la tourner d'un côté et de l'autre. Une personne ne pouvant se retourner pour regarder derrière elle à cause d'une raideur dans le cou (causée, par exemple, par la mauvaise habitude de contracter le haut du corps, qui empêche les épaules et les côtes de pivoter) verra moins de choses et les percevra moins nettement. Si les muscles de notre main sont trop contractés, nous ne pouvons sentir les subtiles variations des textures ou des surfaces fines et douces que nous touchons.

L'une des principales prémisses de la somaesthétique expérimentielle est l'affirmation, sur le plan épistémologique, que même des individus apparemment en bonne santé souffrent souvent de perceptions faussées – ce qu'Alexander appelait l'«appréciation sensorielle non fiable<sup>23</sup>» –, parce qu'ils portent trop peu d'attention à leur corps ou en font un mauvais usage. Nous avons tous, à un moment ou un autre, une raideur dans le cou qui passe inaperçue, des muscles trop contractés ou un déséquilibre qui joue sur nos perceptions. Il en va ainsi même chez les athlètes qui s'entraînent régulièrement, les exercices spécialisés provoquant souvent chez eux des raideurs ou contractions problématiques. Pourtant, bien que nos sens ne soient pas totalement fiables, nous ne pouvons décider de les contourner afin de connaître le monde grâce à la pure raison.

---

23. Frederick Matthias Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, op. cit., p. 36.

La réponse habituelle à ce problème est d'employer la raison pour corriger les informations que les sens nous apportent.

L'une des particularités les plus intéressantes des approches somatiques telles que celle d'Alexander consiste à dire que la raison ne corrige pas les sens au terme d'une comparaison discursive ni par une critique organisée des jugements propositionnels basés sur les données des sens, comme le veut la tradition épistémologique. L'idée est plutôt de corriger les performances de notre corps en prenant conscience de nos sens et en les dirigeant d'une façon plus rationnelle, puisque nos sens appartiennent à notre corps, qu'ils se modifient avec ce dernier et sont conditionnés par lui, l'ensemble formant ce qu'Alexander appelle «un système kinesthésique».

Si elle travaille également à améliorer l'expérience sensorielle, la bioénergétique insiste toutefois moins sur le contrôle conscient de cette dernière. Considérant que les dysfonctionnements perceptifs ne sont pas dus à une inadéquation première de nos sens, mais à différentes rigidités, à des blocages et à l'apparition de zones d'insensibilité résultant de nos expériences sociales et personnelles, elle pose qu'une perception adéquate sera naturellement restaurée si l'on enlève ces obstacles grâce à un travail corporel.

2. La somaesthétique expérientielle fait également sien l'objectif philosophique qu'est la connaissance de soi, au sens où savoir se soigner soi-même et agir contre ce qui nous contraint, sur le plan corporel, est le moteur existentiel de certaines des meilleures recherches somaesthétiques. Alexander, qui a commencé sa carrière comme acteur de second plan, en Australie, souffrait de fréquentes extinctions de voix au moment de dire son texte, sans pourtant souffrir d'aucun problème physique au niveau de l'appareil phonatoire. Comme aucun médecin ne parvenait à le libérer de ce

handicap, il entreprit lui-même de découvrir ce qui, dans son comportement, était la source de ses problèmes vocaux. En utilisant des miroirs, il réalisa qu'il rejetait légèrement la tête en arrière quand il récitait, et avalait sa respiration. Après des mois d'expérimentation, il en apprit finalement assez sur ses tendances psychologiques et sensorimotrices pour se livrer à une rééducation musculaire (grâce à une stratégie précise impliquant une certaine concentration) et se défaire ainsi de tous ces réflexes indésirables. Ses problèmes de voix tombèrent aux oubliettes, en même temps que sa volonté de poursuivre une carrière d'acteur. Alexander venait de découvrir la clé d'un système de contrôle conscient et constructif, et il décida de consacrer sa vie à développer cette nouvelle thérapie somatique et à l'enseigner.

Moshe Feldenkrais, qui fut aussi physicien nucléaire et judoka avant qu'une grave blessure à la jambe ne le conduise à développer sa méthode somatique, partage l'idée d'Alexander selon laquelle tout processus d'auto-amélioration repose sur une meilleure connaissance de nos mécanismes sensori-moteurs : «La connaissance par la conscience de soi est le but de la rééducation. À partir du moment où nous devenons conscients de ce que nous faisons, et non de ce que nous pensons ou disons faire, les possibilités d'amélioration sont grandes ouvertes<sup>24</sup>.» En bref, si nous savons vraiment ce que nous faisons, nous pouvons mieux faire ce que nous voulons.

3. Un autre objet de la philosophie consiste à déterminer la bonne façon d'agir. Celle-ci s'appuie non seulement sur la connaissance (en général, et de soi en particulier), mais aussi sur une certaine force de la volonté. Puisque nous sommes

---

24. Moshe Feldenkrais, «Mind and Body», in Gerald Kogan (dir.), *Your Body Works*, Berkeley, Transformations, 1980, p. 80.

des créatures incarnées, nous ne pouvons agir que grâce à notre corps, et notre capacité à agir comme nous le souhaitons dépend de notre efficacité somatique<sup>25</sup>. Pensez à une action apparemment aussi simple que boire un verre d'eau. Vous ne pouvez la réaliser sans connaître l'orientation de votre bouche quant à votre main et au verre qu'elle tient, tout en coordonnant le fait de soulever et d'incliner le verre avec le mouvement d'aspiration que réalise la bouche. En explorant et en affinant de façon somaesthétique notre expérience corporelle, nous pouvons acquérir une compréhension pratique des mécanismes qui conditionnent une volition efficace, et par là parvenir à un plus grand contrôle de notre volonté, afin qu'elle soit mieux employée, au service de nos actions. Notre surprenante incapacité à accomplir certaines des tâches corporelles les plus simples n'a d'égale que notre incroyable cécité face à cette incapacité, ces échecs résultant d'une conscience somaesthétique mal dirigée et de mauvaises habitudes kinesthésiques.

L'histoire d'Alexander est, là aussi, exemplaire. Au début de son auto-examen et de son autothérapie, il essaya de toutes les forces de sa volonté de garder la tête droite, et bien qu'il sentît qu'il y arrivait, sa voix ne s'améliorait guère. Mais la phase d'observation qui a suivi, avec des miroirs, lui révéla qu'il rejetait en réalité la tête en arrière, contre sa volonté, exactement comme le golfeur qui essaie volontairement de garder les yeux sur sa balle, mais échoue à chaque fois. Notre volonté consciente reste impuissante face à des habitudes somatiques si profondément incrustées que nous avons l'impression d'agir

---

25. Certains penseurs allant jusqu'à défendre l'idée que l'acte de volition ne peut être distingué de l'action corporelle. Pour une première approche de ces questions, voir Godfrey Vesey, « Volition », in Paul Edwards (dir.), *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. VII-VIII, New York, Macmillan, 1967, p. 258-260. Voir aussi *Conscience du corps*, chap. v, vi.

comme nous le souhaitons, et que nous ne nous apercevons pas que notre perception est défaillante et distordue<sup>26</sup>. Face à cela, il est nécessaire de procéder à un travail somatique destiné à nous permettre de soumettre nos mécanismes corporels à un plus grand contrôle conscient. Sans cela, nos actions restent entravées par de mauvaises habitudes corporelles et une certaine forme d'insensibilité. Un philosophe comme John Dewey fut si impressionné par cet argument (et par le travail concret d'Alexander) qu'il ne se contenta pas de l'utiliser dans ses écrits théoriques, mais devint aussi un fervent disciple de la technique Alexander<sup>27</sup>.

4. La quête de la vie bonne explique que la philosophie s'intéresse au savoir, à la connaissance de soi et à la bonne façon d'agir. La recherche du bonheur suppose que l'on prête attention à son corps en tant que lieu et médium des plaisirs, comme en tant qu'outil pour l'action. Même les ascètes qui punissent leur chair pour atteindre un bonheur supérieur

---

26. Voir Frederick Matthias Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, *op. cit.*, p. 208-209 : « Dans le cas d'un fonctionnement imparfait de l'organisme, l'individu ne peut pas toujours faire correctement ce qu'on lui dit » ; et *The Use of the Self*, *op. cit.*, p. 10 : « Nous croyons généralement qu'il suffit que l'on nous dise ce que nous devons faire afin de corriger une mauvaise façon de faire, pour que nous le fassions, et que si nous avons l'impression que nous le faisons, alors tout va bien. Or, toute mon expérience tend au contraire à montrer qu'il s'agit d'une illusion. »

27. Voir John Dewey, *Expérience et nature*, tr. fr. J. Zask, Gallimard, 2012. John Dewey fut pendant vingt ans le « patient » d'Alexander, dont il préféra trois livres. Voir, à ce propos, la page de titre de *Man's Supreme Inheritance: Conscious Guidance and Control in Relation to Human Evolution*, Whitefish (Montana), Kessinger Publishing Co, qui porte les deux noms d'auteurs de John Dewey et de F. Matthias Alexander. Quant à Aldous Huxley, lui aussi fervent disciple d'Alexander, il décrivait ce dernier comme « un philosophe exceptionnellement important, parce qu'exceptionnellement pratique ».

donnent une place centrale à leur corps et font encore l'expérience de leurs satisfactions sur le plan somatique. C'est justement grâce à une discipline somatique supérieure, et grâce à leur endurance au fil d'un entraînement systématique à la douleur et aux privations que les ascètes prétendent atteindre un bonheur que rien ne peut détruire.

Mais les méthodes expérientielles de Feldenkrais et d'Alexander mettent en avant le bien-être grâce à un meilleur contrôle somatique d'une façon beaucoup moins douloureuse, fût-elle soit elle aussi exigeante en termes de discipline. Puisque la vie, comme l'affirmait Feldenkrais, est avant tout mouvement, améliorer la qualité et l'appréhension de nos mouvements reviendra à améliorer la qualité et l'appréciation de nos vies. Et le chemin qui mène au bonheur grâce à la redécouverte de plaisirs jusqu'ici réprimés est assurément au cœur de la somatique reichienne. Pour Wilhelm Reich, la perte de notre aptitude aux plaisirs physiques, liée en particulier au fait que beaucoup se répriment sur le plan sexuel, est l'une des premières causes des névroses qui nous empêchent d'atteindre les joies auxquelles nous aspirons, et nous interdisent de mener sur terre une vie remplie de bonheur et d'amour<sup>28</sup>.

Au-delà de visées communes avec la philosophie, ces disciplines expérientielles partagent-elles aussi l'engagement que cette dernière a contracté avec la rationalité? Si aucune de ces trois méthodes ne se présente comme purement irrationnelle, toutes ne partagent cependant pas la même exigence de rationalité, Alexander optant pour une plus grande rationalité, tandis que la bioénergétique assume une position plus antirationaliste; quant à Feldenkrais, bien qu'il se rapproche d'Alexander par bien des aspects, il se situe quelque part entre ces deux pôles. Je

---

28. Voir Wilhelm Reich, *La Fonction de l'orgasme*, *op. cit.*

n'ai ici la place que d'esquisser brièvement ce que sont ces différentes approches, les possibilités restreintes de l'écrit m'empêchant en outre de rendre compte de leurs dimensions pratiques concrètes. Il importe de mentionner de telles restrictions, car la primauté accordée par notre culture à l'écrit contribue à dévaloriser les pratiques somatiques et constitue un obstacle durable à l'incorporation du *soma* au travail philosophique. Ce qui est rapidement et facilement décrit verbalement peut parfois n'être mis en place qu'au terme de mois et d'années de pratique corporelle. Je le sais grâce à mes premiers pas maladroits dans le champ de ces disciplines : la vraie somaesthétique implique d'activer autant le corps que l'esprit.

•

La technique Alexander, la bioénergétique et la méthode Feldenkrais, profondément imprégnées par la pensée évolutionniste, partagent des objectifs profondément mélioristes, en même temps qu'un réel optimisme concernant la capacité de l'homme à toujours progresser, au point qu'on leur reproche souvent de pécher par excès de naïveté. Alexander décrit sa méthode de contrôle somatique conscient comme le chemin que l'on doit prendre pour prolonger la dynamique de l'évolution humaine jusqu'à atteindre un mode de vie supérieur et parfait. Le développement de la conscience et du langage nous a permis de dépasser le stade de l'existence animale, purement physique, et d'améliorer nos conditions de vie. Mais puisque ces conditions sont désormais trop complexes et changeantes pour qu'il soit possible d'y répondre par instinct ou par habitude, nous avons besoin d'utiliser encore mieux notre conscience pour conduire nos vies, et ce non seulement pour forger des idées et des outils, mais pour améliorer l'usage de nos « moi » corporels. En bref,

«à cette étape de notre évolution, le plus grand devoir de chaque créature humaine est de travailler de façon continue au contrôle conscient, fondamental et constructif de l'organisme psychophysique et de ses potentialités<sup>29</sup>». En effet, selon Alexander, «un tel contrôle permettrait, en définitive, d'acquérir une complète maîtrise de son corps, et même de parvenir à éliminer tout dysfonctionnement physique<sup>30</sup>».

Le principe d'un contrôle conscient s'identifie bien à l'idée de raison. Rejetant le contrôle inconscient qu'exercent les instincts et les habitudes, en même temps que le contrôle conscient venant de la volonté et du désir bruts, Alexander met l'accent sur «un usage accru du processus de raisonnement», et sur son application pour diriger le soi incarné<sup>31</sup>. Puisque le contrôle conscient, exercé par la raison, est ce qui distingue l'humanité avancée non seulement des animaux mais aussi de ses formes plus primitives<sup>32</sup>, le but de la somatique n'est pas uniquement de nous donner de meilleurs corps, mais de mettre nos corps «en contact avec leur raison<sup>33</sup>». Même dans le cadre d'une thérapie somatique, «la bonne attitude mentale doit précéder l'accom-

---

29. Frederick Matthias Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, *op. cit.*, p. 311.

30. Frederick Matthias Alexander, *Man's Supreme Inheritance*, p. 56.

31. F. M. Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, *op. cit.*, p. 64 et 243.

32. On retrouve les pires aspects du racisme et du chauvinisme dans l'évolutionnisme d'Alexander, qui écrit, par exemple : «Les forces qui contrôlent les animaux sauvages à quatre pattes sont pratiquement les mêmes que celles qui guident les sauvages de race noire ; ce qui montre bien que, du point de vue de l'évolution, le progrès mental de ces races n'est pas allé de pair avec leur évolution physique.» F.M. Alexander, *Man's Supreme Inheritance*, p. 72. De la même façon, Alexander accuse la «folie» et l'aveuglement irrationnel et inconscient de la mentalité allemande d'être à l'origine de la guerre de 1914 (*idem*, p. 161-175).

33. *Idem*, p. 67.

plissement de l'acte [corporel]<sup>34</sup>». Le contrôle rationnel conscient s'exerce de trois façons principales : par l'inhibition, la découverte de nouveaux moyens d'atteindre tel ou tel objectif, et par la concentration méthodique et disciplinée sur ces moyens plutôt que sur l'obtention de leur fin elle-même.

D'après Alexander, l'humanité n'a progressé qu'en s'appliquant une « inhibition raisonnée » qui lui a permis de contrôler ses instincts et habitudes d'action. Alexander va d'ailleurs jusqu'à faire d'une telle inhibition la marque de fabrique de sa technique thérapeutique. Si notre système kinesthésique fonctionne mal, un individu obtiendra peu en essayant simplement de bouger son corps selon les instructions de son thérapeute, celles-ci seraient-elles soigneusement détaillées (par exemple : levez-vous de votre chaise sans contracter vos épaules ni laisser votre tête partir en arrière). Nous ne réussirons probablement pas à accomplir cette action correctement, et nous ne remarquerons même pas cet échec, faute d'une perception kinesthésique adéquate. Le professeur ne pourra pas non plus nous donner un meilleur sens du mouvement si nous continuons à sentir et à agir selon nos mauvaises habitudes. Le cercle vicieux de l'expérience et des mauvaises habitudes doit donc être brisé par une forme d'inhibition : « le processus inhibiteur doit prendre la première place et rester le facteur principal gouvernant toute nouvelle expérience destinée à permettre le développement d'une appréciation sensorielle fiable, dont dépend d'ailleurs une coordination [psychosomatique] satisfaisante<sup>35</sup> ».

Dans le cadre de cette méthode inhibitrice, le thérapeute joue le rôle d'un professeur qui dit à l'élève que « lorsqu'il reçoit des ordres ou des directives, il ne doit pas essayer de les

---

34. *Idem*, p. 74.

35. *Idem*, p. 152.

exécuter, mais au contraire inhiber le désir de le faire, et ce pour chaque ordre qu'on lui donne. Il doit projeter mentalement ces directives pendant que le professeur, au même moment, et grâce à des techniques de manipulation, lui fera effectuer les mouvements requis et mettre en place les coordinations nécessaires, performant ainsi pour l'élève le mouvement ou les mouvements particuliers demandés, et lui donnant ainsi une nouvelle appréciation sensorielle fiable et de meilleures conditions pour articuler les différentes directives avant d'essayer de les mettre lui-même en pratique<sup>36</sup>».

Ces exercices doivent permettre à l'élève d'avoir la sensation corporelle qu'il est «dominé par sa raison», plutôt que par ses réactions habituelles. Cela l'aide à suivre correctement les ordres corporels qui suivent, et que le professeur désigne comme étant les meilleurs moyens d'effectuer un mouvement précis, qu'il est cette fois censé accomplir en se les répétant mentalement. Cependant, même lorsqu'on projette ces ordres corporels et qu'on les met en pratique, on doit aussi garder à l'esprit certaines inhibitions préventives. Pour parer à la critique qui verrait dans l'accent mis sur l'inhibition le risque de voir disparaître toute expression individuelle de l'élève, Alexander répond que cette inhibition sert en réalité les désirs d'un individu seul capable de se l'imposer, par l'usage de sa raison. Par là, il fait écho à la définition dialectique que Kant propose de la liberté du sujet comme obéissance à la loi qu'il se donne à lui-même, et qui lui est dictée par sa raison. Farouchement opposé à l'idée selon laquelle la liberté serait liée à la spontanéité, Alexander critique au contraire violemment la tendance qui, dans le domaine pédagogique ou culturel, consiste à encourager la libre expression à tout va<sup>37</sup>.

---

36. *Idem*, p. 152-53.

37. Pour Alexander, les défenseurs de la liberté spontanée sont condamnés à avoir tort, dès lors qu'on ne peut jamais agir librement sans «contrôl[er]

Au-delà de son usage au sein d'un processus d'inhibition, la raison nous aide à trouver et à mettre en pratique les directives qui, si on les suit, nous permettront d'atteindre un mouvement coordonné. Alexander, qui les désigne comme «les moyens d'aboutir», exige – c'est là une autre de ses particularités – que l'on se focalise sur ces moyens plutôt que sur l'objectif somatique particulier qui les requiert. Non que ces objectifs ne soient pas valables, mais on les atteint plus facilement en n'essayant pas trop directement de les atteindre. Cette logique de l'indirect fait l'objet de descriptions détaillées. Tout d'abord, si l'élève cherche immédiatement à atteindre son objectif, «il suivra, pour cela, la procédure à laquelle il est habitué<sup>38</sup>», alors même que ses mauvaises habitudes corporelles constituent l'une des raisons qui l'auront mené à entreprendre une thérapie. Ensuite, le fait de se concentrer sur les moyens plutôt que sur l'objectif devrait permettre de réduire grandement l'anxiété du patient quant à sa performance, particulièrement si ces objectifs représentent en soi des actions à propos desquelles le patient se sent anxieux ou incapable. De plus, des moyens somatiques conçus et pratiqués rationnellement permettent de développer la conscience de notre fonctionnement psychophysique au-delà de nos désirs particuliers et, une fois acquis, ils peuvent être appliqués avec profit à bien d'autres objectifs, voire nous en suggérer de nouveaux. Savoir garder la tête baissée de la bonne façon peut servir à bien plus que de «*driver*» une balle de golf, alors même que l'on pouvait n'y voir qu'un moyen d'atteindre plus efficacement cette fin. C'est la raison

---

rationnel[ement] son être physique», et que le corps obéit à la volonté libre plutôt qu'à des habitudes enracinées (F.M. Alexander, *Man's Supreme Inheritance*, p. 136-137).

38. F. M. Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual*, *op. cit.*, p. 154.

pour laquelle Alexander exige que l'élève «refuse de travailler directement à son objectif, et consacre toute son attention aux moyens par lesquels il sera assuré de l'atteindre<sup>39</sup>».

Alexander insiste de façon radicale sur l'importance de la raison, et critique fortement les comportements dictés par l'émotion, ainsi que tout ce qui détourne le «moi» incarné du contrôle de la raison. À la différence de bien des gourous somatiques (et de ses propres disciples) qui cultivent un lien fort avec la danse et la musique, Alexander condamne fermement ces arts pour leur capacité à agir comme des «excitants» produisant une «“hyperexaltation” de l'ensemble du système kinesthésique» assimilable à une ivresse «folle». On pourrait attendre le même type d'attaque contre la sexualité, qui ne se voit pourtant traiter que par un silence sans doute interprétable comme une réprobation. Comment Alexander pouvait-il y voir autre chose qu'une somme de moyens instinctifs, hérités de nos prédécesseurs, pour nous reproduire? Des moyens qui, s'ils nous ont été jusque-là nécessaires pour évoluer vers une plus grande rationalité, pourraient bien laisser place à des moyens encore plus rationnels comme certaines formes d'ingénierie biogénétique?

L'idéologie rationaliste et évolutionniste d'Alexander trouve son expression la plus nette dans sa conception anatomique du corps et dans le travail qu'il effectue avec lui. À ses yeux, le corps fonctionne selon une hiérarchie pyramidale au sommet de laquelle se trouve ce qu'il appelle «le contrôle primaire». Ce point de contrôle, mécanisme central du travail somatique vers le contrôle kinesthésique, est situé par Alexander dans la région de la tête et du cou. Le point focal de l'attention et de la gestion somatique se trouve donc dans la région la plus haute, non seulement physiquement, mais aussi fonctionnellement et symboliquement : c'est aux alentours du

---

39. *Idem*, p. 155.

cerveau qu'on trouve le lieu de la raison humaine, et l'explication de notre avance et de notre avantage au sein de l'évolution.

La métaphore évolutionniste liée à l'idée d'ascension imprègne jusqu'aux exercices pratiques dispensés par Alexander, dont les consignes visaient à étirer la colonne vertébrale et à contrôler l'alignement de la tête afin de nous faire parvenir à une meilleure coordination de l'ensemble des mouvements (qui, bien souvent, procure une sensation de légèreté très agréable). «Tirer vers le bas<sup>40</sup>» constituerait l'exemple même du péché somatique, par opposition à une pratique de la verticalité exclusivement préoccupée d'ascension.

Bien que les praticiens utilisant la technique Alexander demandent parfois à leurs élèves de s'allonger sur une table (une position qui évite certains problèmes liés à la pression de la gravité), Alexander lui-même évitait tout travail sur un corps horizontal car cela évoquait trop, selon lui, les positions d'abandon exigées par l'hypnose et la psychanalyse. L'un de ses exercices les plus fameux consistait à demander à un élève de se lever de sa chaise. Accompli correctement, que ce soit de façon autonome ou avec l'aide d'une légère manipulation du professeur, ce mouvement (décrit comme le fait de «se lever de sa chaise par la pensée») semblait incroyablement dénué de tout effort physique<sup>41</sup>.

Étant donné l'idéal rationaliste que nous évoquions, les manipulations de l'instructeur devraient se réduire au strict minimum, son but étant d'offrir à l'élève les conditions d'une coordination somatique à laquelle il ne parvient pas seul. Une vraie réforme somatique ne peut, en dernière instance, qu'être atteinte par le contrôle conscient de l'élève, et non grâce

---

40. *Ibid.*, p. 180. Et F.P. Jones, *Body Awareness in Action: A Study of the Alexander Technique*, New York, Schocken, 1979, p. 76.

41. *Ibid.*, p. 71, p. 76.

à des manipulations effectuées par d'autres. Pour favoriser un tel contrôle, la méthode d'Alexander met l'accent sur le calme et les mouvements corporels lents, qui permettent à la raison et à ses mécanismes inhibiteurs de mieux fonctionner. Mouvements violents, chocs et secousses sont strictement prohibés.

Par contraste avec l'approche rationaliste d'Alexander, la bioénergétique fait largement appel à ce type de mouvements plus « brusques ». Fondée officiellement par Alexander Lowen, cette école somatique s'inspire du travail de l'excentrique psychanalyste et sexologue Wilhelm Reich, qui forma et soigna Lowen avant d'être arrêté et abandonné à son funeste sort dans une prison américaine<sup>42</sup>. Comme son nom l'indique, la bioénergétique s'intéresse à ce qu'elle désigne comme des flux d'énergie. Bien qu'il se soit inspiré de la prétendue découverte, par Reich, de l'*orgone*, énergie pouvant être accumulée dans des machines construites spécialement afin d'être utilisée à des fins thérapeutiques, Lowen, qui ne partageait ni les compétences ni l'ambition de Reich, a élaboré un modèle de flux énergétique bien plus vague et métaphorique, ce qui peut d'ailleurs lui conférer une dimension plus raisonnable. « Le meilleur exemple que l'on puisse en donner est celui du sang qui circule [...], ce flux chargé d'énergie qui parcourt le corps, apportant vie, chaleur et excitation en chacun de ses points, tel le messager d'Éros<sup>43</sup>. »

Il existe d'autres flux somatiques chargés d'énergie ou d'excitation, et par conséquent capables d'enrichir ou d'inten-

---

42. Lowen lui-même fut un professeur influent. On trouve, parmi ses disciples, le célèbre praticien somatique Stanley Keleman, qui a développé sa propre spécialité, sous le nom de « *energetic studies* ».

43. Alexander Lowen, *La Bioénergie*, op. cit., p. 51 (pour ce passage et les suivants extraits de cet ouvrage, nous traduisons [NdT]).

sifier nos expériences. «C'est par les sensations, les sentiments et les émotions que nous percevons les mouvements prenant place à l'intérieur d'un corps relativement fluide», composé, selon Lowen, à 99 % d'eau. «La vie émotionnelle d'une personne dépend de la mobilité de son corps, qui elle-même dépend du flux d'excitation qui la parcourt. [...] Le corps, qui est lui-même un système énergétique, en constante interaction énergétique avec son environnement, [est] excité ou rechargé au contact de forces positives» (telles qu'«une belle journée ensoleillée, un endroit plaisant, une personne joyeuse<sup>44</sup>»), puis il se «décharge» à nouveau en dépensant cette énergie.

La bioénergétique présente une *Lebensphilosophie* qui redécrit la vie comme le mouvement des sensations («le mouvement pulsatile de l'excitation montant et descendant dans le corps») et défend l'idée d'une vie améliorée grâce «au grand flux des sentiments<sup>45</sup>» ou de l'énergie. Il s'ensuit que quand Alexander privilégie la tête et la raison, Lowen met en avant l'émotion et le cœur, noyau énergétique qui stimule le flux des sensations<sup>46</sup> et point de naissance symbolique des sentiments qui nous relie à un environnement lui-même riche en énergie. Lowen reproche à l'inhibition prônée par Alexander d'entraver la libre circulation des sentiments, ce qui a pour conséquence une diminution de l'énergie somatique qui, en se repliant, n'engendre que frustration<sup>47</sup>. Lowen prétend, après

---

44. *Ibid.*, p. 52-53.

45. *Ibid.*, p. 224, 240.

46. «[L]e but de toute thérapie est de vous aider [...] à développer votre cœur, et pas seulement votre esprit. Il faut que le cœur soit le roi [...], c'est le centre de la vie, son noyau.» *Ibid.*, p. 80, p. 114. En faisant passer la bioénergétique de l'énergie sexuelle et des organes génitaux, sur lesquels la fondait Reich, à l'amour et au cœur, Lowen essayait de rendre les conceptions reichiennes plus acceptables pour le grand public américain.

47. *Ibid.*, p. 88, p. 144.

Reich, qu'une inhibition excessive entraîne des contractions musculaires qui, maintenues inconsciemment, deviennent si habituelles qu'elles finissent par être à l'origine de blocages permanents. Des tensions musculaires prolongées ne causent pas seulement des douleurs dorsales ou d'autres problèmes, mais, en bloquant le flux des sensations et de l'énergie, elles entraînent plus généralement une baisse de la qualité de vie telle qu'elle tend même à affaiblir la pensée, qui elle-même dépend des énergies somatiques et émotionnelles.

Contrairement à Alexander, qui voyait dans le développement de la raison un stade supérieur de l'évolution humaine, la bioénergétique considère que notre avantage évolutif réside dans l'accumulation d'énergie de notre système ; «le développement du cerveau de l'animal humain, l'augmentation de son activité sexuelle en même temps que de son intérêt pour cette dernière, tout comme la station debout résultent d'une augmentation de l'énergie dont est chargé l'organisme humain<sup>48</sup>». Si Alexander conçoit le progrès comme un processus voué à nous éloigner de notre nature animale, pour Lowen, le véritable progrès serait plutôt un retour vers la «vie naturelle du corps» ; une retraite, depuis la «seconde nature» imposée par la civilisation moderne, qui flétrit la vie, vers notre «nature première», animale, «une nature qui garde la beauté et la grâce dont les animaux sont habituellement doués à la naissance<sup>49</sup>».

À l'opposé de la somatique ascensionnelle d'Alexander, Lowen développe ce qu'on pourrait appeler une somatique de la descente. Pour nous aider à revenir à une vie plus naturelle, à un flux de sensations plus libre et surmonter les douloureux blocages musculaires que nous contractons à force de poursuivre les trop lointains idéaux imposés au «moi», Lowen

---

48. *Ibid.*, p. 227.

49. *Ibid.*, p. 139.

propose une pratique thérapeutique fondée sur l'idée d'«enracinement» [*grounding*], plus en phase avec notre nature terrienne, animale. «Enraciner un patient, le mettre en contact avec la réalité, le sol sur lequel il se tient, son corps et sa sexualité, est devenu l'un des fondements de la bioénergie»; «l'impulsion se fait principalement vers le bas – il s'agit d'amener la personne dans ses jambes et ses pieds<sup>50</sup>». Ce chemin passe par la zone pelvienne, liée à la sexualité.

Comme Reich, Lowen considère qu'orgasme et sexualité occupent une place très importante dans la restauration et le maintien du flux d'énergie le plus intense possible, car ils permettent à l'individu de surmonter nombre de blocages musculaires et émotionnels grâce à la puissance irrésistible de la libération orgasmique. Une partie du travail liée à l'enracinement est de permettre au patient de se réconcilier avec les parties les plus basses de son corps, en l'incitant à surmonter la peur que provoquent parfois certains mouvements involontaires du corps, comme dans le cas des «convulsions orgasmiques». «Les intenses sensations pelviennes que l'on éprouve dans la sexualité font peur à beaucoup de gens, à qui elles évoquent une défaite et une perte de contrôle<sup>51</sup>. » Mais n'est-il pas fondé de redouter la perte du contrôle que nous pouvons avoir sur nous-mêmes? Le flux libre de la bioénergétique ne représente-t-il pas l'esclavage du moi par des forces inconscientes et involontaires, à quoi s'opposent des penseurs comme Kant et, après lui, Alexander?

De telles conclusions s'imposent si l'on identifie le moi au *self-control*, à l'ego conscient et à la volonté, mais Lowen, s'inscrivant en cela dans les pas de Reich, voit dans l'inconscient une dimension du moi à part entière, qui exige et mérite

---

50. *Ibid.*, p. 40, p. 196.

51. *Ibid.*, p. 88, p. 144.

de pouvoir s'exprimer, tout en offrant un socle et un point d'équilibre nécessaire à la conscience elle-même<sup>52</sup>. Pour la bioénergétique, «chaque personne s'identifie à son propre corps», que ce soit de façon inconsciente ou au sein même du fonctionnement conscient de l'esprit. Dès lors, l'un des grands mérites du travail somatique est de nous permettre d'accéder à notre moi corporel inconscient plus facilement, et, dès lors, à mieux apprécier ce dernier.

Cette somatique de l'enracinement mène à valoriser de façon surprenante les mouvements les plus involontaires du corps, désormais vus comme «l'essence de la vie corporelle». Le rire, les sanglots, les larmes et les tremblements, qui sont «des actions spontanées, non voulues ou involontaires, loin d'être anodines, nous émeuvent de façon très significative. Et parmi ces réactions involontaires, celle qui nous comble et nous satisfait de la façon la plus significative est l'orgasme, au cours duquel le pubis bouge de façon spontanée, et tout le corps convulse, libéré, dans l'extase<sup>53</sup>». L'idéal qui anime cette démarche n'est donc pas celui d'un contrôle raisonné et conscient, mais celui, hédoniste, d'expériences fortes.

Cette idéologie est également visible dans la pratique somatique concrète de la discipline. Plutôt que de mettre l'accent sur les étirements, à l'instar d'Alexander, la bioénergétique travaille souvent à partir d'un corps plié ou ramassé sur lui-même. Ses exercices d'enracinement n'impliquent pas seulement des postures courbées, permettant aux mains et aux pieds d'être en contact avec le sol, mais aussi l'expérience de positions qui, ne pouvant être tenues très longtemps, se concluent par

---

52. «L'expression de soi, qui décrit les activités du corps libres, naturelles et spontanées, est, la plupart du temps, une activité qui n'est pas consciente.» (Alexander Lowen, *La Bioénergie*, op. cit., p. 261-262.)

53. *Idem*, p. 243-244.

une chute. Cette dernière expérience de la chute attire l'attention du sujet sur les limites réelles du contrôle somatique, en même temps qu'elle lui fait éprouver que ni la perte de contrôle ni le contact avec le sol qui en résulte ne sont nécessairement douloureux ou dangereux. D'autres exercices visent à faire trembler ou vibrer certaines parties du corps (particulièrement les jambes ou le bassin) de façon incontrôlable. Outre qu'elle permet un relâchement de zones pouvant être le lieu de spasmes musculaires, d'une part, ou de tensions, d'autre part, une telle «vibration du corps [...] offre la possibilité d'expérimenter les mouvements involontaires de celui-ci et d'en jouir [comme] de l'expression de sa vie et de sa force vibrante. Ceux qui, pensant qu'ils devraient être entièrement maîtres d'eux-mêmes à chaque instant, craignent de tels mouvements, perdent toute spontanéité et finissent raides comme des automates<sup>54</sup>».

La colère, les chocs, parmi d'autres fortes provocations émotionnelles, sont également utilisés pour surmonter les blocages intégrés par le patient ou «schémas de retenue», alors que des pressions physiques vigoureuses, voire parfois douloureuses, sont exercées par le thérapeute pour venir à bout de contractions ou détendre certains muscles et garantir un meilleur flux d'énergie. Avant que le patient ne puisse s'abandonner à sa spontanéité psychophysique, il doit accepter de soumettre son corps et son esprit à des manipulations plus ou moins violentes, exercées par quelqu'un d'autre. Nous sommes loin de la méthode Alexander.

Moshe Feldenkrais s'est quant à lui appuyé sur ses connaissances d'ingénieur et de physicien nucléaire pour développer une somatique de l'expérience située entre l'abandon

---

54. *Ibid.*

émotionnel de la bioénergétique et le rationalisme volontariste d'Alexander, dont elle se rapproche par plusieurs aspects<sup>55</sup>.

Feldenkrais partage avec Alexander la volonté d'accéder à une meilleure conscience du corps et à un plus grand contrôle de ce dernier. Une telle maîtrise représenterait un progrès d'autant plus désirable, en termes évolutionnistes, qu'il s'accompagnerait d'une plus grande flexibilité psychophysique, au sein d'un monde complexe et changeant. Mais si Alexander associe étroitement un tel contrôle à la raison, Feldenkrais, qui le décrit en termes plus généraux et scientifiques, l'identifie à une fonction du système sensorimoteur en vertu de laquelle les muscles rééduquent l'esprit autant que celui-ci les commande. Ainsi, et même si les deux théoriciens exigent que le système kinesthésique soit refondé en faveur d'une meilleure prise de conscience somatique et d'actions plus efficaces, Feldenkrais, lui, ne voit pas dans le mécanisme de contrôle primaire défendu par Alexander la clé d'une telle rééducation, mais préfère mettre en lumière une grande variété de schémas somatiques de contrôle, qu'il entreprend de développer par un travail concret. Concentré sur diverses articulations du bassin, des jambes, des bras, des côtes, de l'abdomen, des mains et des pieds, ainsi que sur la zone de jonction du cou et de la tête, ce travail vise à nous rendre conscients qu'il existe chaque fois différentes solutions pour effectuer tel geste ou telle action, afin de nous faire éprouver leurs différences qualitatives et de nous apprendre à opter pour la solution la meilleure.

---

55. Pour une critique des théories de l'énergie «endiguée» et du pouvoir de l'instinct, voir Moshe Feldenkrais, *The Potent Self*, New York, Harper Collins, 1992, p. XII-XVI, p. 37, p. 63-81 (publié en France sous le titre *La Puissance du moi*, tr. fr. Martine Thomas, Laffont, 2005).

L'ensemble des exercices de Feldenkrais implique en réalité deux pratiques assez différentes, bien qu'elles soient liées. La première, à travers une série d'exercices plutôt lents, impliquant différents alignements du buste et des membres (dont certains ressemblent à des exercices de yoga), vise à développer une meilleure conscience somatique. Ces exercices, désignés par l'expression de «conscience par le mouvement» (ou CPM), sont dispensés par un professeur à un groupe de pratiquants. Le professeur guide les mouvements et la prise de conscience au moyen d'instructions verbales, sans manipuler directement le corps des personnes qui se trouvent devant lui. Un autre type de pratique développé par Feldenkrais implique un contact direct du professeur qui, en observant et en manipulant le corps de l'élève (habituellement couché sur une table de massage), identifie les problèmes particuliers qui affectent le fonctionnement neuromoteur de ce dernier, dont il attire l'attention sur tel ou tel point, «en même temps qu'il lui indique des méthodes alternatives pour contrôler ses fonctions motrices<sup>56</sup>». La manipulation, souvent plus vigoureuse que le toucher minimal recommandé par Alexander, reste cependant bien plus douce que le traitement bioénergétique. Le but n'est pas de surmonter des blocages grâce à une technique de choc, mais de transmettre des informations sensorielles très subtiles. Dans le cadre d'une méthode qui se conçoit moins comme une thérapie que comme un enseignement, les séances d'intégration fonctionnelle sont (comme celles de CPM) appelées des «leçons». Contrairement à la technique Alexander classique, les deux formes de travail liées à la méthode Feldenkrais sont, la plupart du temps, effectuées en position allongée (et plus souvent sur le dos que sur le côté ou sur le ventre). Il ne s'agit

---

56. Yochanan Rywerant, *The Feldenkrais Method: Teaching by Handling*, New York, Harper and Row, 1983, p. xix.

pas seulement de contrer les effets de la gravité sur nos mouvements habituels (qui ne sont jamais effectués quand nous sommes allongés), mais aussi de désorienter le patient afin de le rendre plus conscient de sa façon de bouger et des différentes possibilités motrices qui s'offrent à lui.

L'inhibition est un mécanisme aussi important chez Feldenkrais que chez Alexander, même s'il se traduit de façon différente. En plus de reconnaître la valeur de l'inhibition pour briser de mauvaises habitudes liées au fonctionnement du système neuromoteur (l'élève se voit souvent répéter de penser profondément à un mouvement plusieurs fois avant de l'effectuer), Feldenkrais s'est attaché à étayer de preuves scientifiques que toute action efficace nécessitait une inhibition. Dès lors que l'excitation tend à se répandre graduellement dans le cortex moteur, l'inhibition est en effet requise pour empêcher que des «contractions musculaires» périphériques non désirées, mais provoquées par notre désir d'action, n'interfèrent avec l'action elle-même. «L'impression qu'une action rencontre une résistance ou est difficile à accomplir découle indirectement d'une inhibition imparfaite des cellules commandant les muscles antagonistes indispensables à l'enchaînement voulu [de contractions musculaires]<sup>57</sup>.» Prendre en compte la nature antagoniste ou complémentaire de notre fonctionnement somatique permet en outre de comprendre qu'inhiber l'excitation d'une zone doit permettre d'augmenter efficacement la stimulation d'une autre zone – contrairement à l'idée bioénergétique selon laquelle l'inhibition mènerait inévitablement à une baisse de l'excitation, de la vitalité et de la performance<sup>58</sup>.

---

57. Moshe Feldenkrais, *The Potent Self*, op. cit., p. 85.

58. Le phénomène physique d'induction dans les systèmes fonctionnels réciproques ou antagonistes montre bien la complémentarité existant entre inhibition et excitation. Dans le cas abordé ici, «plus l'un est excité

Comme Alexander, Feldenkrais critiquait le vain réflexe consistant à vouloir directement atteindre un objectif. Ce qui compte par-dessus tout est d'acquérir les moyens généraux pour mieux se connaître et se contrôler, particulièrement en « apprenant à apprendre<sup>59</sup> ». Selon Feldenkrais, maîtriser les moyens indirects d'atteindre certains objectifs somatiques, et particulièrement ceux liés à nos actions involontaires et à notre système nerveux autonome, offrirait à « l'homme [...] un contrôle de lui-même presque absolu » : cette idée fait écho à la foi sans bornes placée par Alexander dans le progrès humain et la perfectibilité de l'espèce.

À l'inverse, Feldenkrais s'éloigne nettement d'Alexander pour se rapprocher de la bioénergétique lorsqu'il met l'accent sur le rôle essentiel joué par les affects et la sexualité. Bien qu'il identifie nos émotions, et particulièrement celles liées à la dépendance, comme l'une des causes principales de notre kinesthésie défaillante et de nos comportements compulsifs (quand, par exemple, le désir de faire plaisir à sa mère mène à prendre l'habitude de trop manger, et à la fausse sensation

---

longtemps, et par conséquent, plus l'autre est inhibé, plus l'excitation atteint des sommets une fois l'inhibition levée» (*The Potent Self*, p. 167).

59. *Idem*, p. 152, p. 238 ; voir aussi p. 166-178, sur le système nerveux parasympathique et la sexualité. Ou p. 119-122, sur la posture : dès lors que « tout effort volontaire pour adopter une position contracte les muscles », pour pouvoir la tenir, nous devons soit inhiber les contractions habituelles, soit imposer de nouvelles contractions aux muscles antagonistes impliqués dans ce maintien. Mais comme de telles contractions ont tendance à tordre ou à raidir le corps, Feldenkrais conclut que « la meilleure façon pour réussir à tenir une position n'est pas de faire quoi que ce soit, mais de littéralement rien faire, c'est-à-dire d'éliminer toute contraction volontaire importune » ; « aucun effort volontaire ne permet de corriger une mauvaise position [...] – quand bien même il modifie l'apparence du corps – si, au lieu de relâcher la contraction qui doit l'être, on entreprend de la compenser par une autre » (*ibid.*, p. 119, p. 120, p. 122).

de ne pas être rassasié avant d'avoir trop avalé d'aliments), Feldenkrais ne laisse jamais penser que les affects constituent un élément inférieur et pernicieux, un vestige de notre nature animale que nous ferions mieux de dépasser. Tout en reconnaissant la place importante des émotions dans la richesse de la vie, il recommande à chacun de savoir libérer ses actions d'une trop grande dépendance à des schémas compulsifs eux-mêmes stimulés par l'émotion. Feldenkrais ajoute en outre que, grâce à la réciprocité liant le corps et l'esprit, une telle libération élargira en retour notre palette d'émotions, en les dissociant de ces schémas musculaires compulsifs établis, nous permettant, du même coup, de « diriger nos élans affectifs vers les objets de notre choix<sup>60</sup> ».

Tout comme les tenants de la bioénergétique, et contrairement à Alexander, Feldenkrais insiste sur la place essentielle de l'activité sexuelle dans le bon fonctionnement psychophysique<sup>61</sup>, dans la mesure où elle rend possible une libération rendue nécessaire par l'accumulation de tensions dont le processus de contrôle conscient est parfois lui-même à l'origine. Aussi est-il « impossible de corriger et d'amender adéquatement l'usage que l'on fait de soi-même sans recouvrer une spontanéité sexuelle<sup>62</sup> ». C'est pourquoi de si nombreuses pages du livre de Moshe Feldenkrais sont consacrées aux problèmes susceptibles d'entraver nos comportements sexuels, et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles le travail de Feldenkrais se concentre sur les parties basses du corps, « en étudiant la gamme complète des mouvements et des possibilités de contrôler la région pelvienne<sup>63</sup> ». Une autre de ces raisons est

---

60. Moshe Feldenkrais, *The Potent Self*, *op. cit.*, p. 100-103.

61. Voir *ibid.*, p. viii.

62. *Ibid.*, p. 163.

63. *Ibid.*, p. 176.

que Feldenkrais considère que le plancher pelvien joue un rôle central tant sur le plan de la force que sur celui du contrôle, puisqu'il soutient la colonne vertébrale qui, à son tour, soutient les côtes et la tête<sup>64</sup>.

•

Sans doute, le tournant somatique que j'entends promouvoir en philosophie demanderait-il une analyse plus détaillée (ainsi qu'une mise à l'épreuve) de ces disciplines liant le corps et l'esprit. S'il nous fallait incorporer la somaesthétique expérimentielle à la philosophie, conçue comme quête rationnelle d'une vie meilleure grâce à une plus grande connaissance, doublée d'une plus grande connaissance de soi et de la bonne façon d'agir, les disciplines plus rationnelles que sont la méthode Feldenkrais et la technique Alexander se présenteraient comme de bien meilleures candidates que les différentes branches reichiennes de la bioénergétique. Toutes deux insistent en effet sur l'importance d'un contrôle conscient et rationnel, ainsi que sur l'autonomie, là où la bioénergétique privilégie une forte dimension émotionnelle, ainsi que l'abandon à l'impulsion et au contrôle involontaire (sans oublier son usage problématique des chocs et des manipulations énergiques). S'il fallait choisir entre la technique Alexander et la méthode Feldenkrais, sans doute cette dernière l'emporterait-elle, même si elle se présente comme moins rationnelle, au sens traditionnel

---

64. «Aucune action correcte n'est possible sans contrôle de l'articulation de la ceinture pelvienne. Les muscles les plus puissants du corps parcourent cette zone. [...] En résumé, la puissance d'un corps est déterminée par la puissance du bas de l'abdomen et, plus généralement, de la région pelvienne. [...] Toute action correcte commence par un mouvement de l'os pelvien.» (*The Potent Self*, p. 189 et p. 139.)

du terme. Parce qu'il reconnaît l'importance des affects, de la sexualité et des différents centres de notre système sensorimoteur (plutôt que de se retrancher derrière le seul contrôle de la raison), Feldenkrais semble plus à même d'être à l'écoute d'un corps qu'il ne se contente pas de vouloir commander. Par là, il offre une somatique rationnelle plus sensible, dialogique et équilibrée qu'une raison qui, uniquement préoccupée d'elle-même, domine la méthode Alexander de sa voix dure et hautaine – la voix négative de l'homme occidental, en somme, symbole d'une volonté de contrôle aussi obstinée qu'unilatérale. Bien qu'elle ressemble fortement à celle qu'emprunte traditionnellement la philosophie, peut-on encore croire que cette voie soit la seule ?

## VII

### Multiculturalisme et art de vivre

*«La vie est un privilège sans limites,  
et quand vous prenez votre ticket et  
que vous montez dans le wagon,  
vous ne pouvez jamais deviner sur  
si vous allez tomber sur une compa-  
gnie agréable.»*                      EMERSON

De plus en plus de réflexions liées à la culture en général se focalisent sur la question du multiculturalisme, exactement comme le cyberspace captive l’imaginaire technologique. Le multiculturalisme est en effet l’un des concepts qui ont fait le plus de *bruit* dernièrement, au point de parasiter le débat scientifique. Comme sa notion jumelle, la globalisation, le concept de multiculturalisme est ambigu et contesté. Les deux idées sont souvent portées aux nues comme les deux clés ouvrant la voie à une nouvelle communauté mondiale aux couleurs plus bigarrées que celles d’un arc-en-ciel. Mais elles sont aussi, à l’inverse, largement critiquées et stigmatisées comme une menace violente envers certaines racines culturelles, la survie même de la culture et des véritables communautés.

Puisqu'elle apporte une marée de nouveaux consommateurs et de biens de consommation moins chers, la globalisation menace la stabilité de notre propre économie, provoquant non seulement une angoisse sociale chronique, mais aussi de violentes secousses affectant la population active *via* des fermetures d'usines ou des licenciements massifs. De la même façon, la peur de perdre des parts de marché au profit de biens manufacturés étrangers moins chers a contribué à éroder les bénéfices sociaux, normalement garantis par l'État, qu'ont durement acquis les travailleurs des états d'une Union européenne encore imparfaite. Après avoir été célébrée comme la fin de siècles de guerres cruelles et impérialistes, la globalisation a depuis montré qu'elle va en fait de pair avec les objectifs impérialistes de conglomérats multinationaux qui sapent les fondements protecteurs de certains États providence (lesquels sont accusés, en retour, de chauvinisme étroit).

Quoi qu'il en soit, les droites nationalistes agitent de leur côté la menace de la globalisation pour susciter des sentiments racistes et haineux à l'égard des travailleurs étrangers et des «migrants<sup>1</sup>». En apportant les pratiques du monde des affaires et les contrats à l'occidentale dans des régions reculées du monde, la globalisation prétend aussi réinstaller les droits de l'homme et la liberté individuelle contre la tyrannie des liens sociaux traditionnels. Mais il semble souvent qu'elle se contente de détruire ces cultures traditionnelles (et les valeurs différentes qui les fondent) pour établir une tyrannie cette fois-ci universelle, celle du dollar. La globalisation permet-elle vraiment d'établir la valeur intrinsèque de la personne humaine, et n'affirme-t-elle pas purement et simplement la fonction commerciale du consommateur ?

---

1. Pour une critique percutante de la globalisation vue depuis l'Europe, voir Pierre Bourdieu, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Raison d'agir, 1998.

Le multiculturalisme, comme il m'a été donné de le constater, incorpore les mêmes perplexités et provoque aussi des sentiments mitigés. Doté d'une double nationalité, et conduit par ma carrière à fréquenter trois continents et quatre langues, je ressens parfois le besoin pressant de m'enorgueillir de mon éducation multiculturelle. Mais il m'arrive aussi souvent de me sentir honteux et angoissé du fait de ne pas avoir de véritable socle culturel, et de constituer le type même de l'intellectuel juif déraciné que T.S. Eliot a autrefois stigmatisé comme une menace adressée à la civilisation occidentale. Et lorsque je suis tombé amoureux d'une jeune femme d'origine japonaise, je ne savais pas si je devais me féliciter d'être ouvert à la possibilité de former un couple « mixte » ou au contraire me regarder avec mépris comme l'exemple même du prédateur postcolonial blanc exploitant la fascination érotique que suscite l'Autre et son exotisme. C'était d'ailleurs peut-être d'emblée une mauvaise idée que de penser à cette femme en des termes ethniques. Sans doute beaucoup de lecteurs auront-ils à l'esprit leurs propres souvenirs de semblables questionnements. Et quels que soient notre position subjective et notre avis personnel au sujet des conflits culturels, nous ne pouvons faire autrement que de constater que le multiculturalisme porte avec lui un écheveau confus d'ambivalences et d'ambiguïtés. Ses diverses significations et ses usages changeants (peut-être trop variés et contradictoires pour que ce concept atteigne une consistance satisfaisante) engendrent de nombreuses controverses. Contentons-nous d'indiquer ces cinq points de discorde :

1. Promouvant l'expression de la différence face aux fortes pressions homogénéisantes de la société, le multiculturalisme affirme les droits de l'altérité culturelle contre les privilèges établis des identités ethniques dominantes. Mais l'accent radical qu'il met sur la question de la diversité provoque aussi

une fragmentation du corps social en factions opposées, privant ainsi le pays d'un sens plus large de l'identité nationale dont les pouvoirs unificateurs sont pourtant nécessaires à l'action politique, et ce pour assurer certains des buts du multiculturalisme lui-même : la liberté et l'épanouissement de tous.

2. Censé restimuler l'amour-propre de certaines minorités ethniques en reconnaissant la légitimité de la culture qui est la leur, le multiculturalisme est aussi accusé de détourner l'attention publique de problèmes plus graves, tels que la pauvreté ou l'injustice sociale, qui forment eux-mêmes le cadre des problèmes de reconnaissance culturelle, mais ne peuvent être résolus par des moyens purement culturels. J'ai personnellement dû faire face à cette critique. Ma défense de la légitimité esthétique du rap a parfois été accusée de présupposer que la reconnaissance esthétique assurait automatiquement (ou du moins compensait la perte de) la liberté économique et politique, et que la valeur artistique du rap dissout ou compense, d'une certaine façon, les maux de la criminalité et de la pauvreté dans les ghettos. Bien que je plaide non coupable, je reconnais les dangers qu'il existe à confondre l'obtention d'une reconnaissance culturelle et l'acquisition de réelles responsabilités politiques, même si je persiste à insister sur le pouvoir limité (mais toujours valable) de l'esthétique en politique.

3. Vanté pour son respect des traditions culturelles établies chez différents groupes ethniques et pour la protection qu'il leur apporte contre les pressions assimilationnistes venant de cultures plus puissantes, le multiculturalisme est aussi accusé de violer le droit le plus fondamental de l'individu : le droit à la liberté. Si certains font l'éloge de la tendance multiculturaliste consistant à protéger la culture québécoise en obligeant ceux qui y sont nés et les immigrants qu'elle accueille à suivre une

éducation en langue française, d'autres la dénoncent et y voient une violation répressive de la liberté personnelle, ainsi que le refus réactionnaire d'une forme plus large et plus progressive de multiculturalisme, établi sur de nouvelles affiliations culturelles et un métissage fructueux.

4. S'il permet l'importation de nouvelles richesses culturelles en mettant en avant la diversité de traditions esthétiques non occidentales, le multiculturalisme se voit aussi critiqué pour nous avoir fait oublier tout attachement pédagogique à un canon culturel cohérent. Le plus apporte le moins, selon certains critiques, lorsqu'il ne s'agit que de tremper en dilettante dans les sources culturelles de l'altérité. Pire encore, il peut apparaître comme la justification du pillage irrespectueux des biens culturels de certaines ethnies. Pour les champions d'un canon culturel traditionnel, le multiculturalisme constitue aussi une menace d'envergure. En introduisant des œuvres nouvelles, des styles nouveaux et de nouveaux critères de jugement, il refonde notre tradition culturelle de façon assez radicale, et menace la valeur de ce que nous possédons en remettant en cause la structure même de la tradition qui donne à nos œuvres d'art leur sens propre. De plus, en introduisant ses nouvelles œuvres et ses nouveaux styles sur fond de revendications universalistes et de justice éthique, et non *via* un réel processus de justification esthétique, le multiculturalisme semble parfois remettre en cause la légitimité même de la discrimination esthétique du bon et du mauvais. Rien ne pourrait nuire davantage à la culture et à l'appréciation de la différence.

5. Enfin, alors que le multiculturalisme entend souligner la diversité des cultures, ses critiques font valoir qu'il obscurcit la véritable diversité culturelle en associant la culture avec la

fiction de l'idée de race, et en réduisant les cultures individualisées à la question du très superficiel critère de la couleur de peau. Lorsqu'on affirme les droits multiculturels des Indiens d'Amérique, il semble que l'on s'intéresse moins aux différences spécifiques qui existent entre les cultures navajo, seminole, cherokee et apache, qu'au souci général de les assimiler globalement au groupe des victimes d'une injustice politique, alors qu'elles demanderaient à être aidées par des politiques de discrimination positive. On pourrait dire la même chose des différentes cultures d'origine africaine qui existent au sein de la diaspora d'Amérique et qui sont grossièrement rassemblées sous l'appellation d'« Afro-américain ». Le flou monoculturel que provoquent certains concepts multiculturelistes n'est pas moins évident dans les cas du concept d'« Asio-américains », qui ignore les différences énormes séparant les cultures japonaises, chinoises, coréennes, indiennes et d'autres cultures asiatiques. Tout ceci suggère que notre idée actuelle du multiculturalisme n'est pas vraiment fondée sur le respect de cultures cohérentes, mais seulement sur la triste reconnaissance des injustices sociales que les Américains et les Européens ont systématiquement perpétuées pour des raisons raciales, le terme de « culture » servant ici d'euphémisme à celui de « race ».

En effet, si les termes obtiennent leur sens propre en s'opposant à d'autres, on pourrait se demander ce qu'est le concept opposé à celui de multiculturalisme. Plus que le terme de « monoculturalisme » (rarement promu ou utilisé), son contraire habituel est « européocentrisme » ; cependant ce terme ne rend pas justice non plus à la grande diversité culturelle qui existe en Europe, laquelle est certainement plus profonde et plus riche encore que les cinq catégories ethnoraciales qui forment le pentagone multiculturel américain.

Le fait que le terme de multiculturalisme soit vague et contesté ne signifie pas qu'il soit inutile. Les termes vagues signifient

quand même quelque chose ; ils servent d'autant mieux de mots d'ordre ou de slogans de ralliement politique qu'ils sont flous et englobent quantité de choses. Mais en déployant ce concept au fil d'un travail philosophique, nous nous devons de reconnaître la façon dont son sens précis évolue selon les contextes spécifiques du débat multiculturaliste, d'une nation à l'autre, d'une discipline à l'autre ou d'une classe d'âge à une autre.

Aux États-Unis, un pays doté d'une idéologie non ethnociste qui sépare l'Église de l'État et s'enorgueillit d'être un pays d'immigration pour différentes cultures et différentes races (bien que son histoire soit marquée par la domination de la culture anglo-saxonne), les questions urgentes que soulève le débat multiculturaliste seront bien différentes de celles qui surgissent en Allemagne. De fait, l'idéologie nationale allemande maintient l'idée (et ce malgré les statistiques démographiques et des aménagements législatifs récents) que l'Allemagne « n'est pas un pays d'immigration » et insiste au contraire sur le lien qui unit l'identité nationale à l'idée romantique d'une *Kulturnation* fondée sur un langage, une tradition et une ascendance largement partagés. L'Allemagne est d'autre part un endroit où la population lucide de l'après-guerre combat encore le souvenir vivant du génocide d'État contre les ethnies étrangères qu'ont orchestré les nazis<sup>2</sup>.

---

2. Voir Jürgen Habermas, « Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State », in Amy Gutmann (dir.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, 1994, p. 144-146. Au terme d'importants débats, une loi de mai 1999 accorde, à compter du 1<sup>er</sup> janvier 2000, la nationalité allemande aux citoyens, nés en Allemagne, dont les parents ne seraient pas considérés comme Allemands, au regard de leur héritage culturel ou de leurs liens du sang. Cette loi elle-même ne va pas sans d'importantes restrictions : ainsi, l'un des deux parents au moins doit être résident en Allemagne depuis huit ans, et être en possession d'une carte de séjour en cours de validité.

Alors que le débat multiculturaliste allemand se focalise sur la question de la citoyenneté, de l'intégration sociale, et sur le fait de mettre à l'abri de la violence une vaste population de travailleurs immigrés (principalement turcs) et leurs familles, le multiculturalisme aux États-Unis fait face à d'autres questions : combien d'avantages compensatoires et quel type de reconnaissance culturelle devrait-on donner aux différentes cultures minoritaires provenant de l'immigration (ce qui inclut aussi les Indiens d'Amérique, qui sont devenus minoritaires du fait de l'immigration d'autres peuples) ? Comment peut-on maintenir un noyau culturel américain unifié à travers toute cette diversité ? Et si ce pays est juste le réceptacle des identités multiples et composites des Afro-américains, Asio-américains, Hispano-américains, Juifs américains, Polonais-américains, etc., comment pouvons-nous maintenir une unité suffisante pour garantir un traitement politique efficace de nos intérêts nationaux ? Des pays comme le Canada ou la Finlande, qui abritent des communautés linguistiques rivales et plus d'un seul langage officiel doivent faire face à leurs propres problèmes multiculturels. En France, pays qui, du fait de son passé colonial, combine la présence d'une vaste population immigrée avec une idéologie républicaine égalitariste, à travers l'acculturation à la française, elle-même organisée par un puissant système éducatif centralisé, les combats multiculturalistes ont pu se focaliser sur l'infraction vestimentaire que représente le port du *foulard* ou du voile islamique, ou, quelques années plus tôt, sur le rituel religieux de l'excision.

Dans un seul et même pays, le sens précis qu'on accorde au multiculturalisme peut varier d'une époque historique à une autre, bien souvent à cause des changements survenus dans le processus d'individuation des cultures. Ainsi, le « pluralisme culturel » qu'Horace Kallen défendait pour l'Amérique dans les années 1910-1920 se préoccupait-il plus nettement des

différentes cultures européennes en présence, et des minorités immigrées face à l'hégémonie établie de la culture anglo-saxonne. Comme bien des mouvements pluralistes intervenant plus tard, mais avant le boom multiculturel que nous connaissons actuellement, il accordait davantage de poids aux facteurs religieux que ne le fait le multiculturalisme aujourd'hui<sup>3</sup>.

Enfin, la signification que peut revêtir le discours multiculturaliste diffère beaucoup d'une discipline à l'autre. Si les départements de littérature voient dans le multiculturalisme le moyen de réviser le canon artistique et de corriger l'aveuglement oppressif de l'hégémonie culturelle, la théorie constitutionnelle et la philosophie politique abordent le problème d'une façon bien différente, dans les termes d'un conflit entre les droits du groupe et ceux de l'individu, ou dans ceux des paradoxes bien connus et récurrents liés à la question de la tolérance dans les sociétés démocratiques : la liberté d'expression protège-t-elle les discours de haine ? Dans quelle mesure devrions-nous tolérer des conceptions et des pratiques qui semblent elles-mêmes intolérantes ?

En mettant en valeur les multiples significations du discours multiculturaliste, mon but n'est pas de nier le fait que cet entrelacs de questions plonge ses racines dans un ensemble de problèmes qui se recourent, mais simplement de montrer que lorsque nous explorons le concept de multiculturalisme, nous nous devons d'être clairs quant au type de questions philosophiques qui forment le cadre de nos préoccupations. Ce ne sont ni la question constitutionnelle des droits du groupe contre ceux de l'individu, ni les paradoxes de la tolérance libérale qui m'intéressent ici. Ma préoccupation principale est de savoir comment l'idée d'une compréhension multiculturelle peut être intégrée à

---

3. Voir, sur ce point, l'historien David Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic Books, 1995.

un projet de façonnage de soi, dans lequel une impulsion esthétique sert à la conduite de l'existence et où la philosophie est conçue et pratiquée comme un art de vivre critique et mélioratif.

Charles Taylor a fait école en avançant l'idée que les problèmes politiques du multiculturalisme, comme les droits des groupes, la tolérance ou la reconnaissance de la différence proviennent tous de la même source : le besoin qu'a l'individu de s'exprimer librement et de s'autofaçonner<sup>4</sup>. Avec l'effondrement des hiérarchies sociales traditionnelles fondées sur l'honneur et l'inégalité des distinctions honorifiques, la modernité a développé un sens de la dignité égalitaire et universaliste qui s'enracine dans le concept de personne humaine. Mais à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, stimulé par l'idée rousseauiste selon laquelle les jugements moraux trouvent leur origine dans nos émotions, le projet consistant à se réaliser en tant que personne a pris une tournure moins abstraite et plus nettement individualisée. Alors, pour Taylor, la conception de Johann Herder selon laquelle « chaque personne a son propre système de mesure et sa propre humeur » finit par faire de l'expression originale de soi « le fondement de l'idée moderne d'authenticité ». Taylor développe ainsi : « il existe une certaine façon d'être un être humain qui est ma façon propre. Je suis appelé à vivre ma vie de cette façon, et pas en imitant la vie de quelqu'un d'autre ». Vivre une vie pleine et authentique revient alors, selon Taylor, à exprimer pleinement son individualité.

Mais l'authenticité, « l'épanouissement de soi et l'auto-accomplissement » demandent plus que ce que peuvent fournir les ressources de l'individu. Le moi est en effet essentielle-

---

4. Charles Taylor, « The Politics of Recognition », in Amy Gutmann (dir.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, op. cit. Les citations dans ce paragraphe et le suivant sont extraites des p. 30, 31 et 32.

ment social, pris dans un rapport dialogique avec les autres, et construit lors de nos interactions avec d'autres moi, lesquels nous donnent la mesure de nos propres qualités, de notre propre rôle, de nos limites et de notre valeur. Même le sens de nos pensées les plus privées dérive d'un langage qui dépend du dialogue avec les autres, au cours duquel il est aussi acquis. Si nous échouons à obtenir des autres la reconnaissance de ce que nous sommes, notre propre sens du moi est d'une certaine façon diminué et abîmé. Ces « autres », qui nous aident à constituer notre identité et dont la reconnaissance est cruciale pour l'affirmation de nous-mêmes n'incluent pas seulement les gens que nous connaissons intimement et dont nous nous soucions le plus, ces « partenaires privilégiés » (ou « *significant others* », selon l'expression de George Herbert Mead) qui déterminent nos valeurs, nos modèles et nos attentes. Au-delà de ce cercle intime, nous avons besoin de la reconnaissance des groupes sociaux plus larges auxquels nous sommes confrontés.

Si le moi moderne n'exige plus l'expression d'une essence humaine universelle, mais celle de son identité particulière et authentique, nous avons alors besoin de bien plus que de la simple reconnaissance de notre dignité première en tant qu'êtres humains ; nous avons besoin de la reconnaissance de notre spécificité. Mais puisqu'une partie de cette spécificité dépend du groupe ethnique, social ou du genre particulier auquel nous appartenons (des groupes dont les ressources culturelles forment les outils dont l'individu a besoin pour se façonner lui-même), alors notre droit personnel à la dignité spécifique semble impliquer nécessairement un droit à la dignité spécifique pour les groupes auxquels nous appartenons. Il ne s'agit pas seulement de la consolation d'être reconnu, au niveau le plus basique, comme partageant les mêmes droits fondamentaux que toute autre personne : la dignité du moi requiert en plus la reconnaissance de la valeur spéciale et de la

dignité de notre groupe, et ce particulièrement pour les groupes qui ont subi une forme humiliante d'oppression.

Ainsi, «la politique de la différence germe naturellement des racines de la politique de l'universelle dignité», tout en s'opposant à la tendance universalisante qu'a cette dernière dans le nivellement des cultures qu'elle pratique<sup>5</sup>. Taylor se lance donc dans un plaidoyer en faveur des droits qu'ont des groupes culturels donnés à protéger leur identité spécifique, même en allant jusqu'à imposer des limites à la liberté de leurs membres (par exemple, en exigeant des Québécois qu'ils inscrivent leurs enfants dans des écoles francophones). De tels droits du groupe, selon lui, s'enracinent paradoxalement dans les droits de l'individu, et notamment celui de pouvoir exprimer son identité propre et de protéger les ressources culturelles qui lui permettent de continuer à exprimer cette spécificité. En effet, le «droit [de l'individu] à l'appartenance culturelle<sup>6</sup>» ne vaut pas grand-chose quand la culture en question manque des moyens politiques nécessaires à sa préservation. Par conséquent, Taylor reconnaît, dans certaines circonstances, la légitimité d'une primauté des droits collectifs sur certaines libertés individuelles afin d'assurer la survie de certaines «espèces culturelles menacées» (telles que, sans doute, les Québécois francophones).

Les défenseurs du «procéduralisme» libéral dominant répliquent que les droits individuels passent toujours en premier, et «prévalent absolument sur les biens collectifs», à moins que ces buts collectifs ne soient eux-mêmes justifiés de façon satisfaisante par des droits individuels fondamentaux et plus importants. Ces critiques libéraux, qui doutent du fait que les droits défendus par Taylor soient suffisamment fondamen-

---

5. Charles Taylor, «The Politics of Recognition», art. cit., p. 39.

6. L'expression est de Will Kymlicka, *Liberalism, Community and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

taux, sont aussi prompts à mettre en valeur le danger politique qui découle du respect de l'altérité culturelle. Mettant le doigt sur le dilemme né de la possible tolérance de revendications culturelles elles-mêmes intolérantes, ils invoquent le cas des menaces de mort et de la *fatwa* lancées contre Salman Rushdie ou du racisme qui infiltre certains discours haineux.

La théorie de Taylor demande ici à être affinée : il nous faut démêler les mouvements dialectiques qui compliquent l'affirmation de l'identité *via* la reconnaissance multiculturelle. Elle doit notamment être complétée par une perspective très différente sur la question de l'identité multiculturelle, que Taylor et d'autres philosophes ont tendance à ignorer.

Taylor affirme que le besoin d'expression distinctive du moi que nous éprouvons dans l'affirmation de notre identité provient de deux phénomènes modernes : la perte d'une identité stable garantie par la fixité des anciennes hiérarchies sociales aristocratiques (même si elle était parfois peu avantageuse), et un désir nouveau pour une identité plus « individualisée<sup>7</sup> » que celle qui s'exprimait dans l'universalité de la raison humaine. Ce désir, dont Taylor remonte la piste jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et lié à la défense d'un sens moral intuitif guidé par les sentiments, opposé à l'éthique excessivement rationnelle du « pur calcul<sup>8</sup> », laisse entrevoir une troisième raison, assez complexe, qui pourrait expliquer l'envie grandissante d'un façonnage individuel de soi dans les trois derniers siècles. La diminution de la confiance autrefois accordée aux codes moraux traditionnels et à la possibilité même de dériver n'importe quel principe éthique d'une supposée essence humaine ont fait de la conduite de l'existence une affaire de goût et de style.

---

7. Charles Taylor, « The Politics of Recognition », art. cit., p. 28

8. *Idem.*

À mesure que l'éthique se fond dans l'esthétique, l'art remplace la religion en devenant le dépositaire le plus crédible de nos valeurs spirituelles. Le génie artistique (qui exerce une force positive au-delà des limites des lois traditionnelles) remplace le saint et le scientifique en devenant notre nouveau héros culturel. Cependant, le lustre de l'idéologie démocratique (sans doute renforcé par une économie avide de profits, prompte à vendre tel ou tel style de vie) nous invite tous à devenir les artistes de notre propre vie. « Tout le monde est spécial », nous susurre paradoxalement le mantra familier de la publicité, alors qu'il nous implore mystérieusement d'affirmer notre unicité spécifique en achetant des marchandises destinées à la consommation de masse.

Taylor voit dans le besoin d'expression distinctive de notre moi la justification d'un autre besoin : celui de la reconnaissance de la culture spécifique du groupe social au sein duquel notre identité s'est forgée. Notre culture nous offre en effet, pour forger les moyens d'une expression de soi pleinement signifiante, des ressources sans commune mesure avec celles dont nous pourrions disposer en propre, en tant que simples individus. Nos vies prennent une autre ampleur et un sens plus profond quand elles sont vues dans la perspective d'un groupe plus vaste et d'une histoire auxquels nous appartenons. Mais en prenant le modèle de l'artiste comme exemple d'authenticité individuelle, Taylor incorpore involontairement un élément problématique à sa thèse, car le paradigme moderne de l'expression artistique de soi implique une distance critique et un rejet de la société qui a rendu cette expression possible<sup>9</sup>. De même, les moments

---

9. On attribue souvent aux philosophes, comme aux artistes, le besoin de marquer une distance critique vis-à-vis du sens commun, pour pouvoir s'exprimer pleinement. On le voit dans l'audace provocatrice d'un Nietzsche, mais aussi chez un Ludwig Wittgenstein, qui s'est toujours pourtant attaché

forts de la créativité artistique semblent être plus souvent les fruits d'aventures et de voyages dans d'autres cultures que ceux de manifestations consanguines d'un patriotisme étroit.

Il existe un autre «raté» dans le mouvement qui conduit le multiculturalisme à établir l'expression de soi sur une défense de la différence culturelle. Taylor et d'autres penseurs justifient cette politique de la différence en prétendant que la spécificité des cultures minoritaires doit être mise en valeur pour contre-carrer les tendances assimilatrices des cultures dominantes. Cette assimilation se produit souvent de façon implicite, par la pure ignorance de leurs spécificités et en les subsumant au sein d'un humanisme universel, afin que ces cultures minoritaires soient perçues comme exprimant, aux côtés de la culture dominante, la même essence fondamentale de l'humanité, bien qu'elles le fassent d'une façon moins nette ou moins familière. Un tel essentialisme, selon certains, prive les cultures dominées de leur contenu et valeurs spécifiques.

Cependant, la politique de la différence flirte elle-même avec une forme de dialectique néfaste liée à l'essentialisme. En ne voyant dans l'humanisme universaliste traditionnel qu'un mythe oppressant derrière lequel se cache une hégémonie euro-péocentriste et phallocentriste, le multiculturalisme souhaite procéder de manière antiessentialiste et mettre en avant une différence culturelle qui tient compte de la complexité et de la construction historique des identités humaines. Mais, étant donné les enjeux concrets des luttes culturelles et la manière dont notre tradition oppressive s'est contentée d'individuer les cultures dites minoritaires, la politique de la différence tombe

---

au caractère ordinaire du langage et de la culture : «Le philosophe n'est pas le citoyen d'une communauté de pensée. C'est ce qui en fait un philosophe.» Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, tr. fr. J.-P. Cometti et É. Rigal, Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», 2008, p. 109, § 455.

rapidement dans une autre forme d'essentialisme, en apparence plutôt pratique. Au sein d'une société compétitive dont l'idéologie égalitaire exige des préférences compensatoires en faveur des groupes ethniques défavorisés (ayant connu des persécutions ou une forme d'exploitation), les individus cherchent à se promouvoir en s'affiliant à ces cultures victimisées.

On suppose ainsi une essence culturelle commune que l'on projette souvent de façon arbitraire et opportuniste. Celle-ci masque les précieuses spécificités des cultures que l'on agglutine grâce à elle et perpétue à la place les mêmes catégories primitives de «race» et de «couleur» qui ont conduit ces cultures à connaître l'oppression à travers les siècles. La catégorie multiculturelle des Asio-américains (qui n'incluait pas, à l'origine, les Asiatiques venant du sous-continent indien et continue souvent de les ignorer, dans la pratique) apparaît plus comme le produit d'un essentialisme raciste envers les «jaunes» qu'une preuve de politique de reconnaissance de la différence; elle se contente en effet d'homogénéiser sans ménagement les importantes différences culturelles qui existent entre les (et à l'intérieur des) cultures chinoise, japonaise, coréenne, thaï, vietnamienne, et d'autres cultures venues d'Asie mais présentes en Amérique<sup>10</sup>.

Si l'on souhaite assurer la spécificité ou l'essence particulière d'une culture (surtout quand cette essence semble vulnérable ou incertaine), on doit garder ses frontières. Tout en insistant sur le fait que la société américaine devrait s'ouvrir d'avantage pour

---

10. Aux États-Unis, les populations originaires du sous-continent indien sont restées classées dans la catégorie du type «caucasien» jusqu'au milieu des années 1970. Par la suite, elles ont obtenu d'être considérées comme une «minorité» et sont entrées, depuis le recensement de l'année 2000, dans la catégorie des «Indiens d'Asie». Mais, en pratique, leur statut reste peu pris en compte, même par les politiques de discrimination positive.

inclure leur culture spécifique, les défenseurs du multiculturalisme mettent souvent en œuvre leur propre stratégie d'exclusion séparatiste au nom d'une certaine pureté, même lorsqu'ils savent que la culture spécifique dont ils se font les hérauts est loin d'être pure et doit souvent sa spécificité à l'hybridation et au métissage. Célébrant l'esthétique de la mixité par l'usage du sampling, sa signature technique, le rap est le produit du mélange de différentes cultures issues de la diaspora africaine et de la pop culture américaine au sein du creuset volatile de la vie urbaine. Mais en dépit de sa défense de l'hybridité et de son désir d'inclure une coalition multicolore de fans du monde entier, le rap éprouve souvent le besoin de s'affirmer de façon spécifique, et même parfois exclusivement, comme la musique des ghettos noirs. Au sein d'une dialectique de l'exclusion dans laquelle les cultures rejetées affirment leur valeur intrinsèque en rejetant ceux qui les ont rejetées, les séparatistes du rap ont recours à une stratégie déjà employée par certains Juifs : plus ils étaient méprisés, persécutés et rejetés dans des ghettos, plus ils insistaient sur leur statut de «peuple élu», et plus leur niveau d'exigence s'élevait face à ceux qui souhaitaient se convertir et s'identifier à leur culture.

De tels revirements essentialistes et exclusions séparatistes empoisonnent la logique multiculturaliste de la différence. En mettant de côté la notion d'essence humaine universelle afin d'insister sur les revendications liées aux différences culturelles, le multiculturalisme menace d'ériger ces différences en distinction rigides séparant des ensembles de cultures imperméables. Définir son groupe culturel en l'opposant fortement à un groupe «rival» revient à multiplier les barrières qui gênent la compréhension mutuelle au sein du spectre multiculturel. Pourtant, n'est-ce pas l'un des buts premiers du multiculturalisme que de faire en sorte que telle ou telle culture soit reconnue et comprise, et ne se contente pas de l'affirmation violente de sa différence ?

La défense de la différence semble cependant nécessaire lorsqu'il s'agit de résister à l'impérialisme culturel des critères traditionnels que le libéralisme mobilise quand il doit reconnaître des individus d'autres cultures. Il se contente de les assimiler simplement, et d'ignorer leurs différences. Ainsi, l'idée néolibérale défendue par Richard Rorty, qui décrit ainsi la compréhension multiculturelle, consiste à «étendre notre sens du "nous" à des gens qui nous apparaissaient jusqu'à présent sous les dehors du "ils"<sup>11</sup>». Mais une attitude si impérieusement paternaliste ne confère pas vraiment aux cultures étrangères une quelconque intégrité ou valeur propre. Si, et Taylor insiste sur ce point, l'identité d'un peuple est en partie formée par «la reconnaissance [...] ou la non-reconnaissance de la part des autres<sup>12</sup>», ces peuples ont besoin d'une reconnaissance qui va plus loin que celle d'un «nous» assimilé, et prend en compte un «ils» que l'on respecte. En homogénéisant ou en ignorant leurs différences dans le but même de les comprendre, nous les privons de la «reconnaissance externe» de leur «valeur égale», dont Taylor fait l'une des pierres angulaires de l'estime de soi<sup>13</sup>. Mais si la vraie reconnaissance exige de comprendre une culture différente dans ses propres termes, et non dans les nôtres, comment peut-on y arriver? Comment dépasser le conflit apparent qui existe entre la reconnaissance de l'altérité et la compréhension commune?

Une partie du problème réside, selon moi, dans l'insistance univoque avec laquelle on affirme sa culture *contre* la

---

11. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 192 [*Contingence, ironie et solidarité*, tr. fr. P.-E. Dauzat, Armand Colin, 1993, aujourd'hui épuisé].

12. Charles Taylor, «The Politics of Recognition», art. cit., p. 25.

13. *Ibid.*, p. 64.

culture de l'autre<sup>14</sup>. Cette attitude illustre l'idée rortienne selon laquelle les minorités ne peuvent que s'assimiler à notre propre culture pour obtenir notre reconnaissance. Mais cette posture d'auto-affirmation est également évidente dans la revendication pluraliste inverse, chez Charles Taylor, selon laquelle les cultures minoritaires devraient fièrement exiger de la culture dominante une «reconnaissance externe» de leur valeur spécifique et néanmoins égale. Au-delà de cette simple logique d'auto-affirmation, je propose une approche différente : un défi à soi-même, une exploration de la culture des autres afin de tester, d'approfondir et d'enrichir notre propre sens du moi.

•

Même lorsqu'elle est sincère, la quête pour une meilleure compréhension de l'altérité culturelle abrite souvent le désir plus profond (et parfois plus fondamental) de se comprendre mieux soi-même<sup>15</sup>. Le fait de rechercher la compréhension de soi grâce au médium que constituent les autres reflète bien l'injonction delphique du «connais-toi toi-même», au fondement de la philosophie occidentale, et que Socrate lui-même a appliquée en se confrontant à la parole des autres.

Cette exploration du moi par la compréhension de l'autre ne fonctionne pas seulement par confrontations et contrastes, mais aussi *via* une participation intégrée. Nous apprenons à

---

14. Une autre partie du problème résidant dans l'échec à reconnaître le caractère souvent poreux et entremêlé des différentes cultures.

15. On pourrait également avancer qu'une certaine connaissance de soi-même est nécessaire à une bonne connaissance de l'autre. Nous avons besoin de connaître un minimum nos croyances et points de vue pour pouvoir apprécier autrui plus justement, et mieux évaluer ce qui le fait nous ressembler ou être différent de nous. Si nous raisonnons en termes de «champ», le soi est autant l'arrière-plan de l'autre que l'autre l'est du soi.

mieux nous comprendre en découvrant l'altérité culturelle en nous-mêmes. Il arrive que cette altérité soit déjà présente en profondeur, et demande simplement à être dévoilée, mais il arrive aussi qu'elle se cache dans les marges, sous la forme d'un ensemble de dimensions potentielles que l'on pourrait intégrer à son moi. Ce dernier peut d'ailleurs les incorporer car il n'est ni une essence fixe et universelle, ni une essence personnelle et immuable. Façonné par le changement et l'interaction, ce qui fait son unité n'est pas un noyau permanent, mais sa stabilité et sa cohérence au sein même de diverses transformations.

Commençons cependant par accorder une certaine valeur au simple contraste qui s'exprime dans l'interdépendance du moi et des autres. Selon la logique de la complémentarité – dont l'importance pour la philosophie occidentale remonte à Héraclite et dont le grand champion moderne est sans doute Hegel – toute chose est définie par son rapport avec l'autre<sup>16</sup>. Les limites de n'importe quelle entité, qui garantissent son individuation, sont déterminées par ce qui se trouve en dehors d'elle, par ce qui constitue un champ environnemental au sein duquel ces limites peuvent se constituer, et l'entité se voir ainsi individualisée par rapport au reste du champ. Se comprendre comme un moi particulier implique de savoir qu'il existe quelque chose en dehors du moi, une altérité dont on peut par contraste distinguer le moi, et ainsi le définir. Puisque les champs qui nous environnent sont sociaux et culturels, et pas seulement spatio-temporels, nous avons besoin d'un sens de l'altérité culturelle. Notre culture et notre moi pourront alors se définir par contraste avec les valeurs fondamentales de cette altérité.

---

16. Pour plus de détails sur la généalogie de cette logique, son déploiement par Nietzsche puis la déconstruction, et son lien à l'idée esthétique fondamentale de l'«unité organique», voir Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, *op. cit.*, chap. 1, p. 20-50.

Mais au-delà de ce raisonnement logique selon lequel la compréhension du moi requiert l'altérité parce que la définition même du moi l'exige aussi, l'autre constitue un médium ou un partenaire dialogique à travers lequel le moi peut voir et éprouver ses limites. Le thème du contraste, sur lequel de nombreux penseurs post-hégéliens ont insisté, mais qui s'imposait déjà avec évidence dans les traditions dialogiques et épistolaires des philosophes antiques, apparaît aussi avec force dans les fictions littéraires de diverses cultures. Afin de se trouver lui-même, le protagoniste doit s'aventurer sur des terres étrangères ou dans le monde sauvage (une altérité naturelle qui, puisqu'elle diffère d'une culture indigène première et exige l'adoption d'un style de vie différent, constitue aussi une altérité culturelle).

La rencontre de l'altérité culturelle ne nous incite pas seulement à l'auto-affirmation et à la prise de conscience de ce que nous sommes, mais nous invite à explorer plus en profondeur qui nous sommes vraiment. Hans-Georg Gadamer avance cette thèse au cours des développements qu'il consacre au préjugé, qu'il voit comme un outil cognitif car discriminant. «Il est impossible de prendre conscience [de nos préjugés] alors qu'ils opèrent constamment de façon voilée, mais seulement quand ils sont, pour ainsi dire, stimulés». Une rencontre avec l'altérité culturelle, «même grâce à la rencontre d'un texte du passé, peut nous fournir ce stimulus [et ainsi nous] rendre conscients des préjugés qui gouvernent notre propre compréhension<sup>17</sup>» et constituent notre propre culture, et notre propre moi.

Mais en utilisant d'autres cultures comme éléments de contraste pour nous aider à mieux saisir la nôtre, nous ne devons pas oublier le danger qui consiste à mettre l'accent sur les

---

17. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, tr. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, «L'ordre philosophique», 1996, p. 286 sq.

différences plus que sur les échanges empathiques et l'appréciation mutuelle. Comment peut-on éviter de transformer ces contrastes culturels en une arène où s'opposent différentes affirmations de soi, venant d'identités culturelles qui cherchent à se définir sur la base supposée d'une différence essentielle et irrémédiable? Cette question est très difficile à traiter, non seulement parce qu'elle se niche au cœur d'une dialectique qui articule la différence multiculturelle et la compréhension mutuelle (laquelle inclut aussi dialectiquement la compréhension de la différence), mais aussi parce que la question de la reconnaissance multiculturelle enveloppe un réseau de motivations complexes et parfois conflictuelles : l'acceptation sociale, la distinction culturelle, les avantages économiques compensant une différence autrefois méprisée, etc. Ceux qui ont du mal à s'intégrer préfèrent parfois se distinguer.

L'une des stratégies qui pourraient nous aider à déployer l'éventail des contrastes culturels sans se heurter à la barrière infranchissable de la différence essentialiste consiste à se dégager de la fixité des identités culturelles en reconnaissant leur caractère contextuel (étant donné qu'elles se constituent notamment en contrastant avec ce qui les environne). De telles identités ne peuvent alors jamais être précisément définies, d'une façon trop rigide, mais doivent évoluer en accord avec les éléments qui composent le champ qui les environne (ce dernier étant compris comme construit par ses propres éléments et leurs positions variables, de la même façon que ces éléments sont eux-mêmes fonction de leur place dans le champ). Ce qui en résulte, c'est que notre définition du moi et notre sens du moi vont se construire différemment selon différents contextes, à la lumière des types d'altérité qui composent le champ. L'on est plus nettement conscient d'être un homme blanc lorsqu'on se trouve entouré par un groupe de femmes japonaises. Selon la même logique de complémentarité contextuelle, un Breton ou

un Corse au patriotisme solide est plus prompt à éprouver ce en quoi il se distingue culturellement du reste des Français à Paris qu'à Pékin, qui offre un éventail de contrastes bien plus intenses.

En tant qu'Israélo-Américain ayant la double nationalité, je connais d'expérience les caprices de l'identité culturelle. Puisque l'anglais est ma langue maternelle, j'étais défini par les Israéliens comme un «Anglo-saxon», alors qu'aux États-Unis j'étais considéré comme Juif par contraste avec l'ethnicité anglo-saxonne traditionnelle. En tant qu'Israélien, on peut être géographiquement en Asie, et pourtant culturellement très proche de l'Europe. L'hébreu est cependant loin d'être un langage européen ; et l'État d'Israël n'a jamais été admis dans l'Union européenne, même s'il est membre d'associations sportives européennes (ayant été rejeté par les associations sportives asiatiques !). Dans la division occidentale/orientale de la culture – une division aussi fautive que la plupart des oppositions binaires –, la culture israélienne semble occuper l'inconfortable position du *slash* médian.

Lorsque j'étais étudiant à Oxford, j'hésitais toujours à me définir comme Israélien ou comme Américain, bien qu'un de mes amis proches, un Sikh, avait quant à lui un troisième avis sur mon identité ethnique. Puisque mon père et mes grands-parents venaient d'Europe de l'Est, je n'étais ni Israélien ni Américain mais j'appartenais aux peuples d'Europe de l'Est. Comme les champs qui définissent le moi peuvent ainsi être tracés depuis des perspectives historiques différentes, parfois à un même instant, la variété des contextes modifiant notre identité s'en trouve nettement accrue. Et dans un monde où la vitesse du déplacement physique et des flux de l'information nous fait passer rapidement d'un champ contextuel à un autre, il n'est guère surprenant que notre sens de l'identité soit devenu problématique. On peut y voir la source de l'idée postmoderne de la désintégration du sujet. C'est aussi certainement l'une des raisons pour lesquelles nous

avons si souvent recours à des schémas politiques multiculturels pour aiguïser notre propre sens de l'identité, parfois assez vague, en prenant à notre compte des affiliations ethniques contrastives, alors même que (ou peut-être parce que) nos cultures respectives deviennent de plus en plus poreuses et métissées.

Rencontrer l'altérité culturelle favorise la compréhension de soi d'une autre façon : non en utilisant le pur contraste, mais en procédant par accumulation et absorption. En d'autres termes, lorsqu'on se définit soi-même en faisant face à une autre culture, nous pouvons réorganiser et enrichir notre identité en assimilant certains aspects de l'autre et en intégrant les conséquences complexes de cet échange culturel. C'est par ce processus d'autodéfinition et de développement de soi par autotransformation et absorption de l'altérité qu'un individu (dans les termes de Nietzsche) « devient ce [qu'il est]<sup>18</sup> ».

T.S. Eliot offre un exemple intéressant de la façon dont une identité est définie et transformée à travers la pratique intense de la lecture dans des mondes culturels étrangers. Pour comprendre les œuvres littéraires d'une autre culture, on doit dans une certaine mesure accepter la structure de ses croyances et la façon dont elle produit du sens. Comme le dit Eliot lui-même : « il faut se laisser aller, pour plus tard se ressaisir [:] « mais le moi que l'on ressaisit n'est jamais le même que celui que l'on a laissé aller<sup>19</sup> ». Lorsque nous ne sommes

---

18. Au sujet de l'expression « [devenir] ce que l'on est », qui sert de sous-titre au *Ecce homo* de Nietzsche, voir le chapitre suivant.

19. Les citations de T.S. Eliot sont tirées de Stephen Spender, « Remembering Eliot », in A. Tate (dir.), *T.S. Eliot: the Man and His Work*, New York, Delacorte Press, 1966, p. 56 ; de T.S. Eliot, *Essays Ancient and Modern*, Londres, Faber, 1936, p. 102-103 ; et de « Poetry and Propaganda », *Bookman* 70, 1930, p. 602. Pour une discussion plus complète des conceptions éliotiennes de la lecture et de la culture, voir Richard Shusterman, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York, Columbia University Press, 1988

pas assez matures et que nous lisons un auteur puissant, il se produit selon Eliot «une sorte d'inondation, une invasion de la personnalité sous-développée par la personnalité dominante» de l'auteur. Mais à mesure que notre expérience et nos lectures s'enrichissent, la structure de nos croyances se consolide, s'équilibre et s'affirme, et nous risquons moins d'être sous la domination d'une culture étrangère ou d'un auteur.

De plus, puisqu'il arrive souvent que différentes perspectives culturelles soient en conflit, le fait d'en digérer un large éventail nous force à les comparer d'une façon critique. Et cela stimule, par la même occasion, la formation de notre identité personnelle, grâce à l'évaluation et à la comparaison que nous faisons de ces différentes perspectives. Des lectures intenses et une vaste expérience de l'altérité culturelle sont donc appréciables, «non comme une sorte de stockage» ou d'accumulation d'informations, mais parce qu'au fil «des influences qu'exercent les uns après les autres [des auteurs importants ou des cultures fortes], nous cessons d'être dominés par l'un d'entre eux ou par un petit nombre de ceux-là. Ces perspectives sur la vie si différentes, qui cohabitent dans nos esprits, s'affectent réciproquement, alors que notre propre personnalité s'affirme et trouve à chacune une place, au sein d'une organisation qui nous est particulière». Ainsi, Eliot nous suggère de «faire l'effort de pénétrer ces mondes de la poésie qui nous sont étrangers» afin de mieux comprendre le monde et la poésie que nous considérons comme nôtres, sans pour autant tomber dans un chauvinisme culturel étroit.

Eliot mettait lui-même en pratique ce qu'il prêchait. Né à Saint-Louis, dans le Missouri, il s'est tout d'abord imprégné des cultures française et indienne avant de se plonger totalement dans la culture anglaise, qu'il finira par faire sienne au

---

et «Eliot and Adorno on the Critic of Culture», *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 139-158.

point d'obtenir la nationalité britannique et de se convertir à l'anglicanisme. Sa fascination précoce pour la philosophie indienne est particulièrement éclairante quant à l'idée qu'on puisse s'accomplir et se façonner en se projetant dans l'altérité culturelle. Son exemple laisse aussi entendre qu'il existe des limites pratiques au-delà desquelles la compréhension et l'absorption de l'autre menacent de détruire notre sens du moi, stable et familier. Bien qu'il eût d'abord l'idée d'en faire le sujet de son doctorat, Eliot confessa plus tard avoir abandonné l'étude de la philosophie indienne car la tâche consistant à la comprendre en profondeur aurait impliqué qu'il se transforme lui-même en une personne très différente, ce qu'il ne souhaitait pas pour des raisons pratiques et personnelles.

Les rencontres de l'altérité au cours desquelles le moi s'éprouve et s'étend peuvent être dangereusement déstabilisantes. Ce qui semble aisé et sans limites en théorie est souvent douloureusement stressant et paralysant dans la pratique, comme nous pouvons l'apprendre des réfugiés qui sont obligés de s'installer au sein de cultures étrangères. J'en conclus qu'il ne faut pas rejeter le voyage culturel comme tel, mais reconnaître ses risques et ses limites, afin de le rendre plus fructueux. C'est une façon pragmatique de dire ce que l'on peut aussi formuler dans les termes de l'esthétique. Nous devrions rechercher la diversité culturelle pour enrichir et définir notre moi mais seulement dans la mesure où cette variété peut être appréhendée comme unité satisfaisante. Comme c'est le cas pour d'autres questions esthétiques, il n'existe pas de règle que l'on pourrait suivre pour assurer son équilibre. Le goût, et peut-être aussi une pincée de génie, sont nécessaires pour trouver ce point idéal<sup>20</sup>.

---

20. Sur la question de l'équilibre entre unité et richesse du moi, voir «L'éthique postmoderne et l'art de vivre», *L'Art à l'état vif*, op. cit., chap. VI, p. 233-268 et *Vivre la philosophie*, op. cit., chap. I et II.

Il existe une troisième voie par laquelle la compréhension de l'altérité culturelle peut renforcer notre compréhension personnelle. C'est le cas quand notre moi culturel est en fait constitué d'éléments provenant d'une altérité culturelle que nous avons jusqu'à présent échoué à identifier, et que nous ne pouvions donc pleinement comprendre. Ainsi, en parvenant à comprendre l'autre, nous améliorons notre compréhension de nous-mêmes en comprenant aussi l'autre en nous.

Nous tenons habituellement pour acquise l'intégrité personnelle de notre moi culturel ; nous présupposons l'unité et l'autonomie de notre culture, en ignorant que notre moi culturel est parfois partiellement constitué d'éléments que nous considérons souvent, de manière simpliste, comme radicalement autres. Nous échouons à reconnaître l'altérité culturelle en nous-mêmes de deux façons : soit en manquant simplement à reconnaître la dimension culturellement étrangère de ces éléments, ou en échouant à intégrer la richesse de cette dimension quand bien même nous la reconnaissons.

Prenons deux exemples. La philosophie occidentale tend à se définir et à se distinguer nettement de la philosophie orientale ou africaine (dans la mesure, encore bien réduite, où elle est prête à reconnaître l'existence de cette dernière). Pourtant, on pourrait avancer que la philosophie occidentale doit beaucoup aux traditions philosophiques orientales et africaines, et qu'elle a depuis longtemps déjà incorporé des altérités philosophiques censées lui être totalement étrangères. Nul besoin de participer au débat qui concerne l'« Athènes noire<sup>21</sup> » et de faire face à la revendication afrocentriste plus radicale selon laquelle l'Égypte

---

21. Référence au livre controversé de Martin Bernal. On se souvient qu'en France, un débat parallèle et inverse a éclaté avec la parution du livre de Sylvain Gougenheim, *Aristote au mont Saint-Michel. Les racines grecques de l'Europe chrétienne* (Seuil, 2008), qui comptait s'opposer aux analyses consa-

est la source principale de la philosophie grecque. Quelle que soit la vérité de ses origines, il est clair que la pensée grecque ancienne a été profondément influencée par des sources orientales et africaines. Même Diogène Laërce, chroniqueur patriotique des vies des premiers philosophes grecs, qui insistait avec zèle sur le fait que la philosophie était une invention grecque, était prêt à reconnaître que plusieurs des penseurs grecs les plus influents (comme Démocrite) avaient beaucoup appris des «gymnosophistes» indiens et des Égyptiens<sup>22</sup>. Il est également clair que la philosophie continentale moderne (chez Schopenhauer et d'autres) a été en partie influencée par la pensée orientale, qui a aussi marqué la philosophie américaine *via* l'impact profond et stimulant qu'elle a eu sur Emerson. Le fait que nous échouons à reconnaître ces altérités culturelles au sein de notre propre tradition philosophique occidentale ne constitue pas seulement un échec du processus de reconnaissance ; il marque aussi une béance dans notre propre compréhension culturelle.

Souvenons-nous, en guise d'exemple extérieur au champ philosophique, du cas de la *country music* américaine évoquée au chapitre III. Exprimant souvent les sentiments les plus chauvins et patriotiques, elle se considère comme «complètement américaine» et se définit nettement contre la musique afro-américaine et d'autres types de musiques ethniques. Cependant, la musique *country* a des racines profondes dans la tradition de la musique noire aux États-Unis ; les premières stars de la *country*, et des plus influentes, comme Jimmie Rodgers et Hank Williams, ont formé leur style et leur

---

créées par Alain de Libera à l'influence de la philosophie arabe sur l'Europe au Moyen Âge (NdT).

22. Voir Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, tr. fr. M.-O. Goulet-Cazé (dir.), Le Livre de Poche, «La Pochothèque», 2<sup>e</sup> édition, 1999, vol. II, p. 179.

technique au contact d'artistes noirs. Cette influence était à l'origine si évidente que la country a d'abord été classée (dans les magasins de disques et les publications spécialisées) avec la musique noire. Par ailleurs, le son caractéristique des cordes en acier d'une *steel guitar*, que les fans considèrent comme la marque de la country la plus pure, est en fait un élément musical hawaïen importé tardivement, dans les années 1940.

Ces racines ethniques étrangères ont rapidement été oubliées par les fans actuels de cette musique, qui se voient eux-mêmes comme les gardiens de la tradition country. Elles ont été effacées de la conscience publique, non seulement par le passage du temps, mais aussi par la tentative de maintenir un modèle d'authenticité fondé sur une pureté culturelle imaginaire, plutôt que de rechercher un autre modèle d'authenticité, cette fois fondé sur les produits fructueux du métissage culturel. On trouve, sous-tendant ces tentatives, l'idée fautive que l'identité culturelle est forcément diminuée ou violée par l'inclusion d'éléments d'une culture étrangère. Une telle assumption s'efforce de nier clairement le fait que la plupart des cultures sont des produits hybrides, historiquement constitués par l'échange dialogique entre les uns et les autres, et que les traditions culturelles semblent pour la plupart plus riches et plus fortes lorsqu'elles synthétisent plusieurs sources multiculturelles.

La langue anglaise a gagné sa portée et son pouvoir en incorporant des éléments français et allemands. Si la culture américaine semble aujourd'hui plus puissante que la culture anglaise dont elle tire sa source, c'est en grande partie grâce à l'intégration de bien des cultures vivantes *via* des vagues successives d'immigration (qui ne furent pas toutes volontaires ou heureuses). Même la culture juive, en dépit de son idéologie séparatiste fondée sur l'idée d'un «peuple élu», tire en réalité sa longévité et sa richesse de ses capacités d'adapt-

tation culturelle et d'importation d'éléments des cultures dominantes environnantes, hellène, arabe et européenne. Le syncrétisme culturel est déjà évident dans la culture hébraïque de l'Ancien Testament.

Si le fait de comprendre ce que nous sommes, en tant que philosophes occidentaux (ou en tant que fans de musique country) exige une reconnaissance des racines ou des éléments étrangers qui ont contribué à façonner la tradition à laquelle nous appartenons, comment décrire cette reconnaissance ? Il est possible d'y distinguer deux niveaux. Reconnaître la part de l'autre dans notre identité culturelle peut simplement vouloir dire que nous reconnaissons l'existence historique de ces éléments. Une telle reconnaissance, très simple, ne me semble pas suffisante pour vraiment comprendre l'autre en nous ; elle ne peut pas, par conséquent, nous offrir une pleine compréhension de nous-mêmes. Nous devons, au-delà du simple fait de reconnaître la place de l'autre en nous, l'appréhender et l'incorporer à ce que nous sommes, saisir et revendiquer de façon consciente ce qui n'était qu'obscurément et implicitement à nous auparavant. Cela exige une approche personnelle, une étude des relations transculturelles, ainsi que de leurs limites et bénéfiques, tout comme les voyages d'un monde à l'autre comportent des risques que l'on ne peut négliger.

Je le sais d'expérience, puisque mon propre parcours philosophique a été structuré par une telle quête transculturelle d'auto-accomplissement, bien avant que je puisse d'ailleurs y penser en ces termes. Si quitter mon pays d'origine pour m'installer en Israël à l'âge de seize ans m'a permis de comprendre plus profondément mon identité juive grâce au travail, à l'étude, et au service militaire dans l'État israélien, cela m'a aussi nettement éloigné de la culture américaine qui m'avait formé. Ma vie israélienne a paradoxalement rendu plus difficile ma réintégration dans la communauté juive américaine

lorsque je suis revenu aux États-Unis<sup>23</sup>. Cela fait plus de deux décennies que je suis revenu, et j'ai encore du mal à me sentir complètement chez moi. Peut-être ne le pourrai-je jamais... Comme pour beaucoup de citoyens binationaux, où que j'aille, chez moi, c'est ailleurs. Heureux d'avoir pu enrichir ma vie par mon expérience israélienne, je suis parfois attristé par la perte d'une identité américaine sans équivoque, et ce d'autant plus que je m'identifie fortement au pragmatisme américain.

Mais le même désir d'approfondir mon identité en revendiquant une altérité culturelle enfouie en moi-même m'a conduit à quitter l'Amérique à nouveau et à faire de Berlin ma terre d'attache pour dix-huit mois (une expérience qui a façonné l'esthétique urbaine que je développe ici dans le chapitre IV). En tant que philosophe pragmatiste, j'ai pris conscience de la dette profonde du pragmatisme américain classique envers la culture philosophique allemande, et de ses similarités avec l'École de Francfort. En tant qu'intellectuel juif et laïc, j'ai réalisé à quel point cette identité culturelle avait été informée par la culture allemande. Mon nom de famille même porte une empreinte germanique, bien que je ne me connaisse pas d'ancêtre Allemand. Alors que j'avais longtemps appréhendé la culture allemande comme étrangère et même hostile (ce qui m'empêcha d'en étudier la langue et la littérature), elle avait indéniablement marqué mon identité de nombreuses manières, jusqu'à marquer mon nom de famille, une chose si personnelle. Pour donner à ces éléments une signification plus profonde, j'avais besoin de comprendre la culture et le langage qui les avaient fait naître ; et sachant que je ne pouvais pas tout apprendre des livres, je savais qu'il fallait que je m'installe en Allemagne. Si le fait de me connaître moi-même impliquait de faire l'apprentissage de cette altérité culturelle, cela impliquait en retour de m'éloigner,

---

23. Voir *Vivre la philosophie, op. cit.*, épilogue.

à nouveau, des choses qui m'étaient les plus chères dans la vie américaine, y compris de la philosophie américaine. Bien sûr, nul n'a jamais considéré la quête philosophique de soi comme aisée et sans problème, même si sa fin est souvent associée à la tranquillité et à la paix intérieure. Mais une fois en Allemagne, il ne me fut pas toujours facile de faire la différence entre l'ascétisme sain qu'exige l'amélioration philosophique de soi, et la forme perverse de torture que l'on s'inflige à soi-même en se punissant au-delà de toutes limites.

Dans l'économie de l'univers, nos gains semblent toujours impliquer des pertes. Mais mon expérience personnelle suggère que les philosophes risquent de perdre beaucoup en restant sourds à l'altérité culturelle qui existe en nous. Ce plaidoyer en faveur d'une plus grande ouverture pourrait s'étendre jusqu'à inclure l'intégration de l'expérience et du témoignage personnel en tant qu'«altérité» du discours académique classique. Bien que le témoignage personnel qui apparaît dans les deux derniers paragraphes me mette mal à l'aise, ce n'est pas pour des raisons philosophiques mais stylistiques, et je m'inquiète ici des limites du bon goût, et non de la pertinence logique. Nous ne pouvons bannir l'utilisation de détails autobiographiques sous prétexte qu'ils sont contingents et que la philosophie ne devrait s'occuper que du nécessaire. Cet argument peut fonctionner pour certains sujets en philosophie, mais pas pour ceux qui impliquent la compréhension de nos identités contingentes. Même si on l'exclut du niveau explicite du discours, le facteur personnel nous motivera toujours en profondeur. Pourquoi philosopher à propos de la compréhension de soi et de l'autre, si on ne le fait pas à partir des défauts de notre compréhension et de la volonté de l'améliorer, non seulement en théorie, mais aussi à travers la pratique concrète ?

## VIII

### Le génie et le paradoxe de l'autostylisation

*Seul le génie explique le génie.*

*Proverbe gallois.*

Longtemps cantonné aux discussions consacrées aux beaux-arts, le concept de *style* joue en réalité un rôle bien plus important dans nos vies. Si elle guide nos choix en matière de vêtements, de nourriture, de lieux de vie ou d'amitié, la recherche de style peut se retrouver jusque dans notre pratique éthique et les efforts que nous faisons pour notre propre accomplissement. En cela, elle ressortit de ce que les philosophes de l'Antiquité considéraient comme «la plus importante des sciences, celle de bien vivre<sup>1</sup>». Pour Montaigne, «notre grand et glorieux chef-d'œuvre, c'est [de] vivre à propos<sup>2</sup>» ; et en effet, le chef-d'œuvre d'introspection que sont les *Essais* semble inséparable de son existence.

Mais si l'on part du principe que l'art a toujours des racines dans la vie, on peut dire que le style tel qu'il se manifeste dans

---

1. Cicéron, *Tusculanes*, livre IV, chap. III, cité par Montaigne, *Essais*, I, Gallimard, «Folio», 1996, p. 244.

2. Michel de Montaigne, *Essais*, III, Gallimard, «Folio», 1995, p. 406.

les beaux-arts dépend toujours, peu ou prou, d'un style de vie ; et que le style de vie d'un individu informera, d'une manière ou d'une autre, le style de ses productions artistiques. Ce qui ne remet nullement en cause le fait que les œuvres d'art, à leur tour, influencent nos vies, comme le soutenait Platon, qui voyait dans le risque de corruption des valeurs morales une raison de condamner l'art et les artistes. Les Anciens, à l'image de Sénèque, insistaient sur l'idée que les styles de vie – non seulement le style de vie d'un individu, mais aussi celui d'une société ou d'une époque – trouvaient leur expression naturelle dans des styles littéraires qui leur correspondaient<sup>3</sup>. Plus près de nous, Hippolyte Taine ou Pierre Bourdieu ont mis l'accent sur la manière dont l'*habitus*, qui comprend les dispositions de comportement stylistique d'un auteur, modèle le style d'une œuvre, l'*habitus* en question étant en retour façonné par les conditions plus générales du milieu social dans lequel l'auteur vit, et notamment par la façon dont est structuré le champ artistique de son époque ainsi que par les options stylistiques qu'il rend possibles.

Cependant, de l'Antiquité à l'époque moderne, l'esthétique dominante emprunte une stratégie qui consiste à séparer l'art de la vie. Aristote fut le premier à en user, dans le but de désarmer la critique platonicienne du caractère moralement corrompateur de l'art. Ce fossé entre l'art et la vie part de l'idée selon laquelle l'art se définirait comme *poiesis* ou « fabrication », par opposition à l'action réelle ou *praxis*<sup>4</sup>. La *praxis* ou « action » (le domaine de la vie et de l'éthique) dépend, selon Aristote, du caractère de l'agent qu'elle affecte en retour. La fin d'une action ne repose pas dans un objet extérieur, mais dans la vertu de

---

3. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, n° 114, traduction par J. Baillard disponible à l'adresse <[http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres\\_%C3%A0\\_Lucilius/Lettre\\_114](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Lucilius/Lettre_114)>.

4. Voir par exemple *L'Éthique à Nicomaque*, livre vi, 1140a1-1140b25.

l'agent lui-même, et on ne peut séparer la valeur d'un acte du caractère de l'agent, que l'action contribue à définir à son tour. Au contraire, l'œuvre d'art est le produit extérieur d'une fabrication experte, dont le caractère et la valeur sont indépendants du caractère du fabricant, et n'ont pas d'influence réciproque sur ce caractère. Celui qui produit de la beauté peut être vil et affreux de bien des façons, car son caractère n'est à aucun moment ennoblé par la beauté de son travail.

La séparation de l'œuvre et de la personnalité de l'artiste a profondément marqué notre héritage esthétique. Réaffirmée au cours du XX<sup>e</sup> siècle par des philosophes thomistes comme Jacques Maritain, elle forme aussi le cœur du modernisme d'avant-garde défendu par T.S. Eliot. Prônant «l'impersonnalité de la poésie<sup>5</sup>», Eliot soutient que plus le poète est grand, plus grande est la distance entre l'homme qui souffre et l'artiste qui crée. Avec la thèse de «l'illusion intentionnelle» (selon laquelle le sens du texte n'est pas celui qu'y a déposé l'auteur), le New Criticism poursuit cette logique de la séparation, poussée à son comble avec l'idée postmoderne de «mort de l'auteur<sup>6</sup>».

Mais une autre tradition, dans le champ de l'esthétique, affirme l'unité de la vie et de l'art, de la fabrication et de l'action. Formulée par Montaigne, Nietzsche, Dewey ou encore Foucault, elle a également fait l'objet de développements d'inspiration pragmatiste. C'est sur ces prolongements que je souhaite revenir ici. C'est en travaillant à légitimer une esthétique de l'art populaire et en l'articulant à une éthique incarnée de la stylisation de soi qu'il devient possible de construire un concept d'*art* plus

---

5. Thomas Stearns Eliot, «La tradition et le talent individuel» [1919], *Essais choisis*, tr. fr. H. Fluchère, Seuil, 1950, rééd. 1999, p. 28 sq.

6. Pour un exposé détaillé de la théorie de l'impersonnalité d'Eliot, ainsi que des raisons pour lesquelles il l'a ensuite abandonnée, je renvoie à mon *T.S. Eliot and the philosophy of criticism*, *op. cit.*

large et plus démocratique, capable d'englober jusqu'au concept d'*art de vivre*. Si ce dernier pouvait être pratiqué par tous, alors la beauté ne s'exprimerait plus seulement dans les œuvres d'art, mais aussi en termes d'intégrité morale, de justice politique et d'harmonie sociale. Et si le façonnage de l'existence et du caractère, en plus d'être l'art le plus noble, est une pratique à laquelle chacun peut s'adonner, alors l'esthétique doit accorder un peu plus d'attention à l'idée de stylisation de soi.

Grands défenseurs des notions d'*art de vivre* et de *style personnel*, Emerson, Nietzsche ou Wittgenstein insistent, chacun à leur manière, sur l'idée que le style des œuvres d'art est une émanation intime du style de vie fondamental de l'artiste et de son caractère. Si l'une des premières questions de la stylisation de soi consiste à savoir ce qu'il faut pour qu'un individu «ait du style», d'autres se posent très rapidement : Dans quelle mesure le style individuel exige-t-il un génie singulier ou un caractère distinctif ? Qu'entend exactement par l'idée d'un tel génie ou caractère ? Comment sont-ils acquis (ainsi que le style qui leur correspond) ?

En répondant à ces questions, ces trois penseurs se retrouvent l'un après l'autre confrontés à d'étonnants paradoxes : la puissance du style d'un individu ne reposerait pas sur son caractère individuel, mais sur une force qui transcende les limites de l'individu ; le secret pour acquérir un style serait d'être fidèle à soi-même, tout en s'autotransformant en quelqu'un d'autre ; enfin, si elle exige la patience et la constante discipline dont ne sont capables que les plus grands perfectionnistes, la stylisation de soi ne verrait ses efforts couronnés que par une forme de laisser-aller, un certain abandon de soi.

Avant d'aborder de tels trésors de complexité, toute discussion sur le style doit, par souci de clarté, prendre en compte la traditionnelle distinction entre le concept générique ou taxinomique de *style* et celui de *style indivi-*

*duel*. De façon évidente (et peut-être même triviale), si un individu incarne un style au sens taxinomique (s'il vit selon les préceptes stoïciens, embrasse l'épicurisme, s'il peint selon le style baroque, écrit dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle ou s'habille d'un petit tailleur Chanel), on peut dire en effet qu'il expose une forme de style. Mais lorsque nous disons d'un individu qu'il a *du* style, nous pensons à quelque chose de plus personnel et particulier, qui pourrait servir à distinguer, par exemple, un artiste d'autres personnages dont on pourrait dire qu'ils ont eux aussi « un style », dans un sens plus général. En somme, quelque chose qui fonctionne comme une signature, et le distingue en tant qu'individu. Selon cette acception, manifester un sens générique et taxinomique du concept de *style* n'est cependant pas une condition suffisante pour *avoir du style*. Ce n'en est pas non plus une condition nécessaire. Nous pouvons très facilement imaginer que nous disions d'un écrivain particulièrement novateur qu'aucun concept taxinomique de style ne recouvre son style personnel, et que, peut-être pour cette raison même, son style possède un petit quelque chose en plus qui le fait paraître unique<sup>7</sup>. Quoi qu'il en soit, même si les catégories taxinomiques du style ne sont des conditions ni nécessaires ni suffisantes, elles peuvent être utiles à la caractérisation du style d'un individu<sup>8</sup>.

---

7. Un style peut être si fort et influent qu'il fonde son propre style taxinomique ; c'est ce qui explique que l'on puisse parler d'un style « à la Van Gogh », « à la Hemingway » ou d'un « style Chanel » au sujet du travail d'autres artistes et créateurs. Des styles génériques peuvent bien sûr être informés différemment selon les contextes : on peut ainsi parler d'un style abstrait ou, plus spécifiquement, d'un style expressionniste abstrait, d'un style minimaliste, etc.

8. À cette partition entre style générique et style individuel s'ajoutent d'autres distinctions : entre louange et style « non évaluatif » ou objectif ; entre style délibéré et style involontaire ; ou encore, conscient *vs* inconscient ; permanent *vs* contextuel. Voir, à ce sujet, « Le style somatique », dans *Le Style en*

De quoi a donc besoin un individu pour «avoir du style»? Pour mettre au jour les racines de l'idée de style individuel, Emerson, Nietzsche et Wittgenstein invoquent souvent deux autres concepts : le *génie* et le *caractère*. Étymologiquement, style et caractère sont liés : les deux concepts nous viennent des arts de la gravure et de l'écriture, renvoyant à l'origine à des instruments pointus servant à graver un signe ou une marque distinctive sur une surface plane. Notre style ou notre caractère apparaissent dès lors comme une empreinte, un signe particulier inscrit dans notre moi. Quant à la notion de *génie*, qui dérive du latin *gignere* et du grec (γίγνεσθαι) signifiant l'«engendrement» et la «naissance», elle suggère que le moi possède une distinction ou un don naturel et inné.

Cependant, les racines les plus profondes du concept de génie remontent plus loin – jusqu'au domaine du surnaturel, avec la notion grecque de *daimon* (δαίμων ou δαιμόνιον) qui réfère à «un dieu tutélaire ou un esprit adjuvant attribué à chaque individu après sa naissance, responsable de sa bonne fortune et de son caractère<sup>9</sup>». Il était cependant plus courant

---

*acte. Vers une pragmatique du style*, Laurent Jenny (dir.), Genève, Métis-Presses, coll. «Voltiges», 2011.

9. *Oxford English Dictionary*, seconde édition, articles «Demon» et «Genius». «Les Anciens, comme le remarquait Emerson, pensaient qu'un génie ou un *Daimon* présidait aux destinées de chaque homme, le menant, quand il acceptait d'être mené quelque part, sur la route du succès et du bonheur ; et que ce génie pouvait dans certains cas être entendu et aperçu, de façon surnaturelle. On le voyait par exemple sous la forme d'une étoile située juste au-dessus de la tête de la personne qu'il guidait.» Voir Ralph Waldo Emerson, «Demonology», dans *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, vol. III, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 160. On se reportera aussi à la version ultérieure de cette conférence reproduite dans *Lectures and Biographical Sketches*, New York, Houghton and Mifflin, 1911 ; deux textes dans lesquels Emerson cite, pour s'y opposer, la conception goethéenne du génie.

qu'un tel génie bienfaiteur se manifeste seulement sous la forme d'une petite voix intérieure ; ce fut le cas du plus célèbre *daimon* de l'Antiquité, celui de Socrate.

Ces figures spirituelles protectrices, guidant les uns et les autres, furent plus tard transformées en démons maléfiques par les partisans d'une Église chrétienne strictement monothéiste. Le sens ancien du terme, celui d'un esprit quasi divin qui guide ou gouverne l'individu, laisse cependant une trace dans notre notion moderne de génie, même si celle-ci se confond généralement avec celle du caractère de cet individu. On le voit chez Emerson et Goethe, mais aussi chez Nietzsche qui, pourtant nettement moins influencé par la théologie, met ses lecteurs en garde contre la perte qu'ils encourent, en négligeant l'appel de leur génie : « il n'y a pas, dans la nature, de créature plus morne et plus répugnante que l'homme qui a échappé à son génie, et qui maintenant louche à droite et à gauche, derrière lui et partout<sup>10</sup> ».

Notre génie protecteur est ainsi passé du statut de divinité extérieure, ayant sa propre personnalité, à celui d'esprit spécifique à chaque individu, mais Nietzsche en parle encore comme s'il était de temps en temps visible à l'extérieur : « Chacun porte en lui une originalité productive qui est le noyau même de son être, et s'il est conscient de cette originalité, une étrange auréole se dessine autour de lui, celle de l'extraordinaire<sup>11</sup>. » Conçu ainsi, le génie est aussi une marque distinctive (comme le style ou le caractère) gravée sur l'individu par un esprit puissant, et ce de l'intérieur comme de l'extérieur. « Le caractère, pour l'homme, est son démon<sup>12</sup> », disait Héraclite, alors que plus

---

10. Friedrich Nietzsche, « Schopenhauer éducateur », *Considérations inactuelles*, Œuvres, t. I, *op. cit.*, p. 288.

11. *Ibid.*, p. 304.

12. Héraclite, *Fragments*, texte établi, traduit et commenté par Marcel Conche, PUF, « Épiméthée », 1998, p. 84.

près de nous, Wittgenstein réaffirme un tel lien en disant que «la mesure du génie est le caractère<sup>13</sup>».

En plus de leurs racines étymologiques, les concepts de style, de génie et de caractère partagent une même ambiguïté. Dès lors que chacun possède une personnalité propre, et une manière de faire les choses différemment (même si, de l'un à l'autre, ces manières ne diffèrent que légèrement), chacun possède un caractère ou un style, ce caractère fût-il faible et terne et ce style, banal, gauche ou de mauvais goût. Mais en général, ce que l'on désigne en évoquant le caractère ou le style de tel ou tel recouvre quelque chose de plus positif et de plus attirant qu'une façon personnelle d'être et de faire. Il en va de même pour la notion de génie, dont le sens courant renvoie à la «disposition caractéristique» d'un individu, à son «inclination», ou à ses «aptitudes naturelles couplées à certaines préférences», mais dont le sens mélioratif implique «une force intellectuelle innée et exaltée» ou «une disposition hors du commun à l'imagination créative, l'originalité de pensée, la découverte ou l'invention». Au sens premier, Samuel Johnson pouvait déclarer que «tout homme a son génie» ; mais selon l'autre acception du terme (qui n'existait pas encore lorsque Johnson rédigeait son célèbre dictionnaire de 1755), seule une élite triée sur le volet pourrait avoir du génie. Avec ce sens sublime et romantique, le génie, porté aux nues, s'oppose au pur talent naturel plutôt qu'il ne lui est assimilé<sup>14</sup>.

Dans ces conditions, qu'ont le style, le génie et le caractère de si singulier dans leur acception méliorative ? La pure singu-

---

13. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, tr. fr. Gérard Granel, présentation et notes J.-P. Cometti, GF n° 815, p. 95.

14. Nous traduisons. La citation de Samuel Johnson (qui se poursuit ainsi : «mon génie se situe toujours dans les extrêmes») est tirée d'une lettre de 1780 citée dans le *Oxford English Dictionary*, 2<sup>e</sup> éd., entrée «Génie», d'où sont également tirées les autres citations du présent paragraphe.

larité ne suffit pas, pas plus que la capacité à briser les règles et les conventions, car si c'était le cas, n'importe quelle bizarrerie deviendrait une preuve de style, toute forme de monstruosité un trait de caractère, et la première excentricité venue se travestirait en marque de génie. Pour Goethe, de telles confusions, communes à son époque, présentaient le danger de laisser penser qu'il était « facile d'avoir du génie », dès lors que toute « folle entreprise sans but et sans utilité » pouvait en remplir les critères farfelus. La moindre intention subversive ou le seul fait de sciemment faire fi de règles existantes pouvaient alors se voir qualifiés de « géniaux ».

Soucieux d'éviter de telles confusions, Kant définit le génie comme « la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles ». Puisque de telles règles requièrent une originalité qu'on ne peut décrire en termes scientifiques, elles dérivent d'un don naturel et non d'un simple apprentissage – Kant faisant, en cet endroit, allusion à l'« esprit que reçoit en propre un homme à sa naissance pour le protéger et le guider ». D'autre part, « dans la mesure où l'absurde peut être lui aussi original », le génie doit en être distingué en tant qu'il invente certains critères et se présente comme un modèle de succès à imiter ou comme une « règle [pour le] jugement<sup>15</sup> ».

Cette exemplarité est ce qui confère au génie, au style et au caractère leur force méliorative. Or, il existe aussi dans la nature des absurdités et des monstruosité qui ne peuvent être considérées comme des règles à imiter. La solution proposée par

---

15. Johann Wolfgang von Goethe, *Vérité et poésie*, tr. fr. Jacques Porchat, L. Hachette et Compagnie, 1862, p. 643, disponible ici : <[http://fr.wikisource.org/wiki/V%C3%A9rit%C3%A9\\_et\\_Po%C3%A9sie/Quatri%C3%A8me\\_partie](http://fr.wikisource.org/wiki/V%C3%A9rit%C3%A9_et_Po%C3%A9sie/Quatri%C3%A8me_partie)>. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Ferdinand Alquié (dir.), tr. fr. A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay *et al.*, Gallimard, « Folio Essais », p. 261, 262.

Emerson consiste à asseoir la normativité du génie plus nettement encore sur la vérité, et plus particulièrement sur cette vérité spirituelle qui forme l'âme profonde et unifiée de la diversité naturelle visible. «Le génie, écrit Emerson, est la perception et l'exhibition spontanée de la Vérité. Son objet est la Vérité. Ceux qui pensent que le génie converse avec des fantômes et des phantasmes, ou qu'il a quoi que ce soit de fantastique ou d'irréel, se trompent. Le génie est la vérité de l'âme.» Et la vérité qu'il délivre est alors destinée à l'esprit : «non la vérité des faits, des chiffres, des dates ou des mesures – une pauvre et basse vérité des sens, mais la vérité Idéelle». Quant à Goethe, même lorsqu'il admettait le caractère mystérieux du *Dämonische*, il insistait sur le fait que «la première et la dernière chose qu'on doit exiger du génie est l'amour de la vérité<sup>16</sup>».

Mais la vérité porte avec elle son lot de paradoxes. Comme le suggère Nietzsche, la ruse et le mensonge ne font-ils pas partie de la vérité la plus profonde de la nature, en particulier de la nature humaine? Dans un monde «faux, cruel, contradictoire, séduisant et privé de sens [...], nous avons besoin des mensonges [...] pour *vivre*. Le fait que le mensonge soit nécessaire à la survie fait partie du caractère terrifiant et douteux de l'existence [...]. l'homme doit être naturellement menteur, il doit être avant tout un artiste<sup>17</sup>». Et les plus grands succès du génie ne sont-ils pas précisément des produits de notre «*génie du mensonge*»? Non seulement l'activité artistique, mais aussi «la métaphysique, la religion, la moralité et la science» semblent

---

16. Voir Ralph Waldo Emerson, «Genius», *Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, *op. cit.*, p. 71, 73 (cité «G.» par la suite) ; et J. W. von Goethe, *Maximes et réflexions* (Septième partie), tr. fr. Sigismund Sklower, Brockhaus et Avenarius, 1842, p. 147.

17. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, New York, Vintage, 1968, § 853. La numérotation des paragraphes n'étant pas la même dans l'édition anglaise citée que dans l'édition française de *La Volonté de puissance*, nous traduisons (NdT).

toutes prendre source dans notre nécessaire volonté naturelle de « mentir, de [nous] échapper de la vérité, de *négation* de la vérité. Cette capacité même, par laquelle [l'homme] viole les principes de la réalité au moyen du mensonge, cette disposition artistique de l'homme *par excellence* – il la partage avec tout ce qui existe. Il est lui-même après tout une partie de la réalité, de la vérité, de la nature : comment ne serait-il pas aussi une composante de ce génie du mensonge ! » Si le génie repose sur les piliers que sont la vérité et la nature, ces derniers reposent paradoxalement, à leur tour, sur le mensonge.

D'autres problèmes surgissent lorsqu'on cherche à définir la spécificité du génie à partir de valeurs aussi générales que la nature et la vérité. Tous les hommes font en effet partie de la nature ; et la vérité ne devrait-elle pas être, en principe, commune à tous ? Si le génie implique une distinction spécifique, comment celle-ci ferait-elle l'économie d'un certain élitisme ? Mais si, à l'inverse, il est commun à tous, comment le génie pourrait-il conserver son statut exemplaire ? D'autre part, si l'individu doté de génie se voit (légitimement) hissé au rang de modèle pour d'autres individus, ne se doit-il pas d'exprimer une puissance supra-individuelle ? Plutôt que de contourner cet enchevêtrement de problèmes, Emerson choisit de les affronter directement en saupoudrant sa solution d'une autre pincée de paradoxe : ce qui distingue le génie individuel n'est en fait que la plus profonde expression du commun.

Le génie est exceptionnellement commun, et ce de deux façons, proches l'une de l'autre. Sa fonction première consiste à révéler la valeur étonnante, l'esprit et la dignité quasi divine qui se cachent dans les événements les plus simples et les caractères les plus humbles de notre vie quotidienne ; en somme, de mettre au jour la merveilleuse poésie qui imprègne l'existence quotidienne et prosaïque. « Nous contractons toujours la même dette envers le génie, écrit Emerson : il soulève le rideau

du commun, et nous fait voir les divinités qui se cachent tranquillement dans ce qui n'est qu'en apparence une bande de gitans et de colporteurs.» Par conséquent, le génie réussit vraiment lorsqu'il évite les étalages ostentatoires et s'enracine au contraire dans les matériaux les plus communs, cherchant à «vêtir ses pensées explosives des mots les plus simples». «Le génie et la vertu, comme des diamants, ne brillent que dans leur simplicité – sertis dans du plomb, encastrés dans la pauvreté<sup>18</sup>.»

Mais le génie est aussi exceptionnellement commun dans le sens où il constitue l'expression la plus parfaite de l'âme commune et du «cœur simple» de l'humanité<sup>19</sup>. Ce n'est pas en jouant sur un prestige affecté ou sur les mirages de l'auto-mise en scène que le génie inspire le respect, mais parce que l'on sent qu'il incarne «une expression plus large du cœur humain», «une sympathie avec la nature humaine plus profonde que la nôtre<sup>20</sup>». Le génie séduit les gens de tous âges et de toutes les époques «parce que ce qui est spontané n'est ni local, ni individuel, mais découle de cette âme intérieure qui est l'âme de chaque homme<sup>21</sup>». Le même homme peut envier ou minimiser les talents de son voisin, et pourtant prendre plaisir à admirer de vraies manifestations du génie car «pour parler d'une façon

---

18. Ralph Waldo Emerson, «Les Travaux et les jours», *Société et solitude*, tr. fr. T. Gillybœuf, Rivages Poche, 2010, p. 162 (trad. modifiée) ; Ralph Waldo Emerson, «Poet», in *Collected Poems and Translations*, New York, Library of America, 1994, p. 207 ; «La vie domestique», *Société et solitude*, *op. cit.*, p. 108 (traduction modifiée).

19. «[L]e génie représente toujours l'âme des gens, et il en communique toujours quelque chose» : «[l]'homme de génie ne nous informe pas de sa richesse, mais de la richesse commune». G, p. 81 et p. 83.

20. Ralph Waldo Emerson, «The Oversoul», Richard Poirier, *Ralph Waldo Emerson*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 162.

21. G, 77.

un peu paradoxale, elles sont plus lui-même qu'il ne l'est. Elles détiennent l'Âme, tout comme lui, mais en plus grande quantité». L'expression du génie est «la voix de l'Âme [...] incarnée en tous les hommes, mais prononcée par un homme en particulier ; ainsi, dès qu'on l'appréhende, on l'accepte comme une voix qui viendrait de notre for intérieur . [...] L'essence du génie, conclut Emerson, est la spontanéité<sup>22</sup>.»

Les génies eux-mêmes ne sont pas les maîtres du génie, mais ses serviteurs, ses émissaires ou ses instruments. Le génie «n'est pas un coup à prendre, une habitude, une habileté quelconque, une procédure régulière, et pas non plus un quelconque savoir-faire empirique ; il n'est rien qu'un homme puisse maîtriser, décrire et communiquer, qu'un homme puisse choisir de faire ou de ne pas faire, mais c'est toujours une force qui le submerge, un enthousiasme qu'il ne peut dompter, qui le soulève littéralement de terre, et l'emmène où bon lui semble – c'est le maître, et non l'esclave<sup>23</sup>».

Pour Nietzsche, le génie réside dans l'instinct, dans des forces plus profondes que la rationalité humaine ou le contrôle conscient qu'exerce l'individu. Plutôt que d'enraciner ces forces dans la notion d'âme, transcendante et théologique chez Emerson, Nietzsche brosse un portrait naturalisé de leur puissance impersonnelle et involontaire. Les génies sont «des

---

22. G, 70.

23. *Id.* Cette idée fut confirmée par Emerson des années plus tard dans l'essai «Art» de *Société et solitude*, *op. cit.*, p. 53. Afin de produire une œuvre digne d'être admirée non seulement par ses pairs, mais par «tous les hommes», l'artiste «doit se dépersonnaliser et n'être l'homme d'aucun parti, d'aucune mode et d'aucune époque, mais celui à travers lequel circule l'âme de tous les hommes comme de l'air dans ses poumons. Il doit travailler dans l'esprit dans lequel nous nous figurons qu'un poète doit parler [...] ; autrement dit, il ne doit pas exprimer ses propres paroles, faire ses propres œuvres ou penser ses propres pensées, mais il doit être l'organe à travers lequel opère l'esprit universel.»

matières explosives, d'énormes accumulations de forces ; historiquement et physiologiquement, leur condition première est toujours la longue attente de leur venue, une concentration, une accumulation, une épargne, une conservation. . . la plus fortuite irritation suffit pour faire venir au monde le génie», sans avoir besoin d'un quelconque consentement. Le génie, tel une déferlante d'énergie accumulée, intervient « fatalement, irrévocablement, involontairement, tout comme le débordement d'un fleuve qui inonde ses rives est involontaire<sup>24</sup> ». Si le génie est un pouvoir qui excède le contrôle personnel et conscient de l'individu, le paradoxe de l'idée de « génie individuel » gagne en ampleur : « sa pensée la plus personnelle n'est pas la sienne », puisqu'il ne peut ni contrôler ni pleinement justifier son origine<sup>25</sup>.

Emerson avance le même genre d'arguments à propos du style, en s'opposant à sa définition commune, celle d'un choix délibéré entre différentes possibilités d'expression. « Le style d'un homme, c'est la Voix intellectuelle qui lui obéit seulement en partie », et comme notre voix, quand bien même nous essayons de la fausser en jouant sur sa hauteur ou de contrefaire celle des autres, elle ne cesse de réaffirmer sa propre tonalité<sup>26</sup>. Aucun arsenal de techniques rhétoriques ne peut la masquer

24. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, tr. fr. H. Albert révisée par J. Lacoste, p. 1017 et 1018.

25. Ralph Waldo Emerson, « Quotation and Originality », in Richard Poirier, *Ralph Waldo Emerson, op. cit.*, p. 438, cité ensuite QO.

26. Voir l'édition par W. Gillman des *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 3 et p. 26. Dans le champ de l'esthétique contemporaine, Nelson Goodman a, de la même façon, rejeté l'idée que le style puisse procéder d'un choix conscient entre plusieurs possibilités ; il défend au contraire l'idée d'un style comme signature, plus ou moins comparable à la « voix singulière », propre à chaque individu, décrite par Emerson. Voir Nelson Goodman, « Le statut du style », dans *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1992, p. 37-58.

ou la transformer. « Utilisez le langage que vous voulez, vous ne pourrez jamais rien exprimer d'autre que ce que vous êtes<sup>27</sup>. » On ne devrait par conséquent jamais chercher à atteindre un style particulier au-delà de son propre génie, comme Pétrarque le laissait poétiquement entendre, bien avant Emerson<sup>28</sup>. Croire que ce qui est vrai pour vous en votre for intérieur et vrai pour tous les hommes – c'est cela, le génie<sup>29</sup>.

Puisque rien n'est plus « sacré » que « l'intégrité de notre propre esprit », l'imitation des autres se résume à un « suicide » du moi et du style. « Mais faites ce que vous savez faire, dit Emerson, et je vous reconnâtrai<sup>30</sup>. »

Inspiré par Emerson, Nietzsche nous incite à « donner du style à [notre] caractère – un art rare, et fantastique<sup>31</sup> ! » « Soyez vous-même », nous conseille-t-il. « [T]out style est bon qui communique véritablement un état intérieur. » Styliser son moi implique de lui donner une pleine et entière liberté d'expression. L'obéissance au groupe et à ses conventions est par conséquent fatale au style, qui exige de savoir « rester sur son propre chemin », et de n'obéir qu'à « la loi fondamentale de [son] être véritable<sup>32</sup> ».

Pour Wittgenstein, le style, dont la forme, lorsqu'elle est originale, semble « nouvellement surgie de l'intérieur », n'est

27. Ralph Waldo Emerson, « Worship », in *The Conduct of Life*, New York, Houghton Mifflin, 1904, p. 226 ; Voir aussi « Character », *Essays*, New York, Dutton, 1942, p. 253 et 261 ; « Self-Reliance », *Essays, op. cit.*, p. 38 (cité « SR » dans ce qui suit) ; et « The American Scholar », *op. cit.*, p. 38.

28. Voir le sonnet 68 du *Canzoniere*, où Pétrarque affirme que les limites du style restent celles du génie.

29. SR, p. 30.

30. SR, p. 31, p. 33, p. 35.

31. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 232 (désormais cité : « GS »).

32. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Œuvres*, t. II, p. 1150, et « Schopenhauer éducateur », *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 290.

pas une question de pure technique, mais d'«esprit». Confirmant le lien qui unit style et caractère, Wittgenstein reprend l'aphorisme de Buffon : «le style, c'est l'homme même<sup>33</sup>».

Mais si le style se limite à l'expression de soi, comment peut-il être à la fois investi d'une puissance esthétique normative et vu comme le terme d'un parcours difficile et formidable? Ne sommes-nous pas toujours inévitablement en train de nous exprimer, non seulement à travers des actes de communication conscients et volontaires, mais aussi à travers notre comportement inconscient, notre posture corporelle, notre démarche et notre façon de nous mouvoir? Répondre à cela en redéfinissant le style non plus comme une simple expression de soi, mais comme une expression de soi *originale*, ne permettra pas d'échapper à cette difficulté. De fait, Emerson, Nietzsche et Wittgenstein définissent tous l'originalité en termes d'expression sincère du sujet.

S'appuyant sur le fait que d'autres ont, avant lui et «mieux» que lui, défendu l'idée que le style original repose sur la fidélité à soi-même, Wittgenstein ne présente pas vraiment d'argument en sa faveur. Mais il y ajoute l'idée que le vrai génie s'identifie au fait de ne pas avoir peur d'être fidèle à son caractère. Le simple talent ne suffit pas ; le génie, qui est «le talent dans lequel le caractère s'exprime, est le produit d'un homme complet<sup>34</sup>». C'est peut-être chez Nietzsche que l'on trouverait les arguments les plus développés en faveur de l'idée que le simple fait d'être soi-même peut atteindre au style le plus original. Dès lors, comment comprendre que la libre expression de soi soit aussi décrite comme une difficile «contrainte du style<sup>35</sup>»?

La stratégie que Nietzsche met d'abord en place est de nature bio-ontologique. L'originalité de chaque individu est

---

33. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 118, p. 58 et p. 151.

34. *Ibid.*, p. 134.

35. GS, § 290.

garantie ontologiquement, grâce à la combinaison unique des facteurs qui l'ont produit, et que l'on ne verra jamais se répéter : « tout homme sait fort bien qu'il n'est sur la terre qu'une seule fois, en un exemplaire unique, et qu'aucun hasard, si singulier qu'il soit, ne réunira pour la seconde fois quelque chose d'aussi multiple, et d'aussi curieusement mêlé que l'unité qu'il constitue<sup>36</sup> ». Nous pouvons être d'accord avec la prémisse selon laquelle chacun est d'une certaine façon unique, c'est-à-dire légèrement différent des autres, grâce à son patrimoine génétique par exemple, ses traits physiques, ses empreintes et les données de sa biographie. Mais il ne s'ensuit pas qu'une telle unicité, fondée sur des différences triviales, constitue une forme d'originalité au sens normatif et plein du mot. Si nous sommes automatiquement car ontologiquement uniques, pourquoi déployer tant d'efforts pour trouver son style propre, et pourquoi seuls certains d'entre nous y parviennent-ils ?

Pour Nietzsche comme pour Emerson, si l'originalité nous semble à ce point difficile à atteindre, c'est parce que nous étouffons ce qui nous constitue comme être unique, « notre véritable moi », en nous cachant timidement derrière les coutumes et les opinions de la société. Les vrais artistes se distinguent en résistant à de telles conventions, « en affirmant que tout homme est un exemplaire unique. Ils osent nous montrer l'homme tel qu'il est lui-même et lui seul, jusque dans tous ses mouvements musculaires ; et mieux encore que, dans la stricte conséquence de son individualité, il est beau et digne d'être contemplé, qu'il est nouveau et incroyable comme toute œuvre de la nature, et nullement ennuyeux<sup>37</sup> ».

Une telle dichotomie – entre le véritable moi, unique, de l'individu, et les coutumes externes de la société qui l'étouffent

---

36. Friedrich Nietzsche, « Schopenhauer éducateur », *op. cit.*, p. 287.

37. *Idem.*

ou le dissimulent – reste problématique, au regard de l'ontologie nietzschéenne elle-même. Si nous voyons dans l'unicité du moi le produit d'une vaste et inimitable combinaison de facteurs, dont l'assemblage particulier constitue justement ce « moi », pourquoi devrions-nous exclure les facteurs sociaux et les coutumes de cet « assortiment » ? Les façons de parler, les démarches des individus ne font pas que se démarquer de pratiques langagières ou corporelles socialement partagées : elles en sont aussi le développement. Le langage, mais aussi le style spécifique et les schémas qui guident nos mouvements musculaires sont acquis en contexte social. Puisque le moi individuel, même lorsqu'il exprime son individualité, est socialement construit, il nous est impossible d'invoquer un « moi véritable » qui, existant à l'écart des coutumes et des croyances sociales, leur serait totalement opposé.

De plus, la métaphysique nietzschéenne rejette l'idée qu'un individu puisse avoir un « moi véritable » fixe et autonome, indépendamment de facteurs pouvant peser sur lui comme des circonstances. La seule notion de « choses ayant leur propre constitution, en soi », est, se désole Nietzsche lui-même, « une idée dogmatique avec laquelle il nous faut rompre absolument [...]. Dans le monde réel [...], toute chose est liée et conditionnée par une autre [...], rien ne subsiste si ce n'est des quanta dynamiques, en relation de tension avec toutes les autres quanta dynamiques ; leur essence se trouve dans la relation qu'elles nouent avec les autres quanta<sup>38</sup>. » Le « moi » doit donc être, de la même façon, un ensemble changeant, construit sur des éléments eux-mêmes variables, associés dans

---

38. Nietzsche, *Will to Power (La Volonté de puissance)*, § 559, 584, 635 (nous traduisons). J'ai analysé cet aspect de la métaphysique de Nietzsche et son rapport à la déconstruction, au pragmatisme et à la philosophie analytique dans *Sous l'interprétation, op. cit.*, chap. 1.

une même tension dynamique. Cette idée du moi comme une construction évolutive, et non comme une entité figée, est présente à l'état quintessentiel dans l'injonction nietzschéenne bien connue : « deviens ce que tu es » ; de la même façon qu'elle est préfigurée par la sentence d'Emerson : « l'âme advient<sup>39</sup> ».

•

Le fait de dédoubler le moi en deux instances qui comprennent d'une part ce que l'on est déjà, mais aussi et surtout ce que l'on peut devenir, constitue la seconde stratégie qu'emploie Nietzsche pour défendre l'idée que le style s'assimile à l'expression de soi. Cette idée est fondamentale puisqu'elle fait de l'expression du moi (et du fait même d'avoir un « moi ») quelque chose de bien plus important qu'une simple donnée naturelle ou qu'un phénomène garanti automatiquement. Cela devient au contraire une tâche difficile à accomplir et un but à atteindre. Le moi ne se définit plus comme une présence permanente, mais comme un chemin vers un idéal : ce que nous appelons notre moi, en temps normal, n'est en fait que la somme des parties d'un trajet évolutif vers un avenir supérieur.

Par conséquent, l'originalité du moi ne dépend plus d'une essence fixe et stable, mais du nouveau chemin ouvert que chacun emprunte, au fil de son développement, vers un plus grand perfectionnement de soi. Chacun d'entre nous porte en

---

39. Pour Emerson, voir *Self-Reliance*, *op. cit.*, p. 44. Pour Nietzsche, voir le sous-titre de son *Ecce Homo: Wie Man Wird, Was Man Ist* [Comment on devient ce qu'on est]. Cette idée apparaît également dans *Le Gai Savoir*, § 270 : « Que dit ta conscience ? — Tu dois devenir la personne que tu es. » Il faut se rappeler qu'à l'époque où il écrivait *Le Gai Savoir*, Nietzsche relisait Emerson. La première édition du livre porte une citation d'Emerson en épigraphe. Pour plus de détails, voir l'introduction de Walter Kaufmann à sa traduction en langue anglaise.

lui une unicité productive qui forme le noyau de son être, mais « toute originalité est entravée par une chaîne de peines et de fardeaux », et ne peut être atteinte qu'au terme de nombreuses étapes. « Il y a, dans le monde, un seul chemin que personne ne peut suivre en dehors de toi. Où conduit-il ? Ne le demande pas. Suis-le [...], car ton essence véritable n'est pas profondément cachée au fond de toi-même ; elle est placée au-dessus de toi à une hauteur incommensurable<sup>40</sup>. »

Dans ces conditions, la stylisation de soi ne semble pas du tout correspondre au sens ordinaire de l'injonction : « Soyez vous-mêmes ! » La stylisation de soi est originale, distinctive, précisément parce qu'elle exige que nous abandonnions notre « moi » ordinaire pour devenir une version supérieure de nous-mêmes. Cette demande n'implique nullement un retour à notre nature originelle, laquelle aurait été étouffée par la culture. Au contraire, ce projet d'autoperfectionnement requiert la présence de la culture. Puisqu'on ne peut trouver notre moi supérieur déjà présent en nous-mêmes, nous devons chercher des directions pour le construire. Des exemples de « moi » supérieurs sont alors nécessaires pour nous inspirer et nous servir de modèles à imiter, sans que nous tombions bien sûr, dans la reproduction simiesque et servile.

Bien loin de la libre expression de l'unicité naturelle du moi, la stylisation de soi implique une « contrainte », qui exige de cultiver des modèles mais aussi la refonte ou l'extraction du naturel par l'art : « celui-là l'exerce qui aperçoit dans son ensemble tout ce que sa nature offre de forces et de faiblesses pour l'adapter ensuite à un plan artistique, jusqu'à ce que chaque chose apparaisse dans son art et sa raison et que la faiblesse même ravisse l'œil. Ici une grande masse de seconde

---

40. Friedrich Nietzsche, « Schopenhauer éducateur », *op. cit.*, p. 304, p. 289 et p. 290.

nature a été ajoutée, là un morceau de nature première a été supprimé – dans les deux cas cela s'est fait avec une lente préparation et un travail quotidien. Ici le laid qui ne pouvait être éloigné a été masqué, là-bas il a été transformé en sublime<sup>41</sup>».

L'idée d'un moi supérieur, restylisé, semble ainsi exiger que nous déguisions ce que nous sommes ou que nous nous transformions pour devenir quelque chose de meilleur. Comment résoudre l'apparente contradiction qui lie l'injonction à être soi-même à celle qui nous invite cependant à être ce que nous ne sommes pas, mais devrions nous efforcer d'atteindre ? Comment réconcilier l'idée du style comme sincère expression de soi et celle d'une transformation de soi artistiquement orchestrée ?

De telles questions peuvent paraître inintéressantes à des penseurs comme Nietzsche ou Emerson, connus pour mépriser l'idée même de cohérence. Rappelons-nous pourtant que c'est précisément leur insistance sur la cohérence du caractère ou du goût qui leur permet de s'affranchir d'autres formes de cohérence (qu'ils jugent certainement insignifiantes). Chez Emerson, l'«intégrité» de l'esprit individuel, à la source de nos actions, garantit en dernière instance la cohérence d'un comportement qui, à un autre niveau, peut sembler inconséquent.

Il en va de même avec Nietzsche. Bien qu'il s'enorgueillisse du fait qu'il y ait en lui «l'art du style le plus varié que jamais homme eut à sa disposition», il insiste sur le fait qu'un art unique du style, une voix et un goût bien définis mettent en forme cette expression bigarrée. Au sein d'un caractère artistiquement constitué, il doit apparaître clairement que «la qualité du goût, s'il est bon ou mauvais, importe beaucoup moins qu'on ne croit – l'essentiel c'est que le goût soit un<sup>42</sup>».

---

41. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 172, § 290.

42. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, op. cit., p. 1150 et *Le Gai savoir*, p. 172.

Wittgenstein, quant à lui soucieux de cohérence logique, semble cependant pris dans les fils du même paradoxe éthique : l'idée d'un moi dédoublé, lequel exige à la fois l'expression sincère de ce que l'on est, et l'aspiration perfectionniste à devenir autre en s'améliorant, pour « [rendre] le monde meilleur<sup>43</sup> ». « Que la vie soit problématique, cela veut dire que ta vie ne s'accorde pas à la forme du vivre. Il faut alors que tu changes ta vie<sup>44</sup>. » Cependant, comment peut-on concilier l'idéal d'une transformation méliorative de soi avec l'affirmation déjà évoquée selon laquelle « ne pas vouloir être ce que l'on n'est pas » marque le commencement de l'originalité ?

Sans doute peut-on supposer qu'avant toute tentative de transformation artistique de soi, il est nécessaire de discerner ce que l'on est vraiment. Comme Wittgenstein lui-même le suggère, « toute nouvelle vie doit inclure une confession [car] celui-là n'est jamais grand, qui se méconnaît lui-même<sup>45</sup> ». On ne peut construire qu'à partir du moi déjà existant – ses talents, son potentiel, ses inclinations les plus prometteuses, mais sans toutefois se satisfaire de tout cela. On ne peut atteindre son « moi » supérieur qu'en partant de son « moi » présent. Si l'on n'a aucun talent particulier pour la musique, mais seulement pour les mathématiques, l'on devrait rechercher son moi supérieur en devenant mathématicien, et non musicien ; quelle que soit notre admiration pour une vie révolutionnaire et aventureuse, « sur le fil du rasoir », il se peut que nous sentions aussi que cette vie ne conviendrait pas à nos talents et à notre sensibilité.

---

43. Cité par Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* [Wittgenstein. *Le devoir de génie*, tr. fr. Abel Gerschenfeld, Odile Jacob, 1993, Flammarion, «Grandes biographies», 2009], New York, Penguin, 1991, p. 17-18 [nous traduisons].

44. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 84.

45. *Ibid.*, p. 73 et p. 114.

Le paradoxe qui consiste à savoir comment «on devient ce que l'on est» – en étant à la fois fidèle à soi-même et en développant un autre moi supérieur – pourrait alors trouver une résolution : il s'agirait de se transformer avec art, et de façon personnelle, en utilisant nos aptitudes déjà existantes et notre potentiel premier. Bien sûr, cette idée raisonnable paraît bien moins captivante sans la rhétorique paradoxale dont Nietzsche la revêt. Mais elle mérite tout de même que l'on s'y attarde.

L'une des raisons qui nous conduisent à insister sur le fait de rester soi-même au cours de la transformation de soi est la suivante : on doit bien se garder de se transformer en une version déjà établie et standardisée de ce qui pourrait être notre moi supérieur. Les héros ou les modèles qui nous inspirent sont toujours très présents et influents au cours de notre vie sociale, au point qu'ils peuvent parfois étouffer toute tentative d'expression nouvelle tant est forte la volonté de leur ressembler. En défendant l'idée d'une transformation méliorative de soi, Emerson, Nietzsche et Wittgenstein nous exhortent à être nous-mêmes car il n'existe pas de moi supérieur unique et universel que tout le monde devrait atteindre. Il n'existe pas de style de vie unique que tout le monde devrait adopter ; et plus d'une façon de vivre – en réalité d'innombrables façons de vivre peuvent s'adapter à ce que Wittgenstein appelle «le moule de la vie». Cette synthèse entre le méliorisme et l'individualisme pluraliste et expérimental exprime ce qu'est l'esprit pragmatiste<sup>46</sup>.

---

46. Les contextes sociaux, ainsi que les traditions culturelles, sont précisément ce qui permet aux individus de développer une expression de soi singulière, y compris à travers le *feedback* critique qui alerte le soi quand il s'égaré, et, par là, lui permet de s'améliorer. On peut d'ailleurs expliquer la différence entre le vrai génie individuel et l'excentricité capricieuse en termes d'ajustement productif entre le génie individuel et la société, ajustement (*fit*) qui est tout le contraire du simple conformisme.

Les conceptions mélioristes du style et du génie soulèvent cependant un dernier paradoxe à démêler. Même lorsqu'il est défini à l'aide du caractère, le style reste, dans les termes de Nietzsche, «un art rare et fantastique» qui demande «une pratique de longue haleine et un exercice quotidien». De la même façon, on sait que le génie s'appuie sur une prodigieuse force de la volonté, du courage, un travail minutieux, et exige (dans les termes thermodynamiques de Thomas Edison) l'épreuve de la transpiration plus que le vertige de l'inspiration. Le génie, pour Wittgenstein, dépend de la volonté, du courage et de l'endurance, dès lors que les obstacles qu'il doit surmonter ne présentent pas de difficultés pour l'intellect. «C'est le courage, non l'habileté ni même l'inspiration, qui est la graine d'où sortira un grand arbre. [...] Le génie, c'est le *courage dans le talent*. [...] Le courage est toujours à l'origine<sup>47</sup>.» Emerson et Nietzsche insistent eux aussi sur le courage de cette volonté qui mène une lutte énergique vers la réalisation de soi par l'autostylisation.

Célèbre pour avoir vanté les vertus de l'égoïsme, Nietzsche insiste sur le fait que la grandeur exige une volonté «résolue» : non seulement la «patience» dans la lutte et la «souffrance» vers la stylisation de soi, mais aussi «la volonté d'ajouter de grandes douleurs» ; une résolution «durable» de ne pas prêter attention aux distractions des autres afin de suivre «son propre chemin», à la recherche de son objectif, afin de «devenir ce que nous sommes», des identités «uniques, incomparables, qui se donnent à elles-mêmes leurs propres lois, qui se créent

---

47. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 100 et p. 97.

elles-mêmes<sup>48</sup>». En prêchant pour l'autonomie dans l'auto-perfectionnement, Emerson recommande lui aussi de redoubler d'efforts, et de montrer sa volonté de suivre un chemin personnel en renonçant aux revendications et aux conventions des autres. L'individu doit renoncer aux charmes de la société, et même aux liens naturels de la famille lorsque ceux-ci troublent «l'effort continu qu'il fournit en s'élevant au-dessus de lui-même, en atteignant un nouveau degré dans son ascension [...]. Le génie, écrit Emerson, c'est la capacité à peiner mieux et pour plus de choses<sup>49</sup>».

Mais dans ce concert de louanges en direction de l'effort volontaire, n'entend-on pas aussi, avec autant de force, vanter la spontanéité et l'abandon involontaire de soi ? Plutôt que de cultiver le respect de soi, le génie, selon Nietzsche, «se dépense sans compter, c'est là sa grandeur. Son instinct de survie est suspendu». S'élever vers la grandeur et se créer soi-même reviennent à «vivre dangereusement [...] se perdre soi-même de temps en temps, si l'on veut apprendre quelque chose de tout ce qui nous est différent<sup>50</sup>», et par conséquent s'enrichir vraiment. «Il ne peut y avoir de grandeur sans abandon<sup>51</sup>», affirme Emerson en écho. L'état spirituel supérieur auquel nous parvenons, à force de travail sur nous-mêmes, est celui où nous nous «oublions, où nous sortons de notre élément naturel [...], où nous faisons quelque chose sans savoir comment et pourquoi<sup>52</sup>», et où nous sommes à la fois inspirés et

---

48. Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, op. cit., § 283, 290, 325, 335, 338.

49. Voir Ralph Waldo Emerson, «Circles», in Richard Poirier, *Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 168 et «The Transcendentalist», op. cit., p. 105.

50. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, § 44 et *Le Gai Savoir*, § 283 et 305.

51. Ralph Waldo Emerson, «Les travaux et les jours», *Société et solitude*, op. cit., p. 166.

52. Ralph Waldo Emerson, «Circles», op. cit., p. 175.

dépassés par un esprit de génie dont nous devenons les instruments. Avoir du génie revient donc à abandonner sa volonté personnelle, son orgueil et son ego à quelque chose qui, tout en étant supérieur au moi, lui confère cependant sa véritable distinction, bien loin des particularités égoïstes.

La valeur du génie dépasse de beaucoup les revendications insignifiantes de la propriété privée et de l'ego. Habité par ce que Wittgenstein évoque comme une « lumière d'en haut<sup>53</sup> », le génie n'a besoin ni d'une volonté acharnée, ni d'un esprit calculateur. La spontanéité domine, et les outils mécaniques deviennent les instruments inspirés de notre pensée, alors que nous devenons nous-mêmes les instruments pensants d'une force supérieure. « Je pense en fait avec la plume, écrit Wittgenstein, [c]ar ma tête bien souvent ne sait rien de ce que ma main écrit<sup>54</sup>. »

Comment, à la fois, faire preuve de discipline sur la route qui mène jusqu'au génie, et se « laisser aller » jusqu'à l'abandon pour finalement l'atteindre ? Comment le génie et le style peuvent-ils être présentés comme un projet qui nécessite courage et volonté, et en même temps célébrés comme l'expression spontanée de forces qui dépassent les efforts et la conviction du moi ? La spontanéité et l'effort conscient peuvent sembler contradictoires, mais lorsqu'on les combine, au fil des étapes, dans une plus grande harmonie d'action, ils permettent tous deux d'atteindre les meilleurs résultats. L'astuce, apparemment, consiste à concentrer nos efforts les plus sérieux jusqu'à atteindre le point où des forces supra-individuelles, spontanées et involontaires peuvent être mises à contribution avec profit.

---

53. Voir Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 124.

54. *Ibid.*, p. 71.

« Nous ne pouvons moudre le maïs, ou soulever le métier à tisser avec notre propre force, dit Emerson, mais nous construisons notre moulin de façon à ce que le vent du Nord joue lui-même notre instrument. » Et il en va de même pour le travail manuel ; « nous faisons peu de choses avec notre seule force musculaire, mais nous nous plaçons dans des positions où nous pouvons utiliser la gravité, c'est-à-dire le poids de la planète pour peser sur la bêche ou la hache que nous manions » : ainsi, « nous ne cherchons pas à utiliser la petite portion de force dont nous disposons, mais plutôt à en convoquer une quantité infinie<sup>55</sup> ». Pour y parvenir, l'intégralité de nos ressources est nécessaire. Et en effet, selon Wittgenstein, « [l]e génie n'a pas plus de lumière que n'en a un honnête homme, mais il concentre cette lumière, grâce à une sorte de lentille, en un point brûlant<sup>56</sup> ».

Pour faire en sorte que sa lumière saisisse l'étincelle du style pour faire naître le feu d'artifice du génie, chacun d'entre nous doit tenir compte de la couleur et de l'épaisseur de sa lentille, de l'objet qu'il vise, de la mise au point, de l'inclinaison de son terrain, et de son propre azimut par

---

55. Voir Emerson, « Art », *Société et Solitude*, *op. cit.*, p. 48 (traduction modifiée). Voir aussi « Civilisation », *idem*, p. 35-36 (trad. modifiée) : « Vous avez vu un charpentier sur une échelle, faisant voler des copeaux d'une poutre avec sa grosse hache. Qu'il est maladroit ! Quelles mauvaises conditions pour travailler ! Mais voyez-le maintenant au sol, disposer son bois sous lui. À présent, ce ne sont plus ses faibles muscles, mais la force de la gravité qui fait retomber la hache ; autrement dit, c'est la planète elle-même qui fend son morceau de bois. » Emerson insiste sur les forces cosmiques naturelles, qui, comme la gravité, viennent au secours du génie pour lui donner un pouvoir au-delà de « nos propres » forces personnelles. Mais nous devons également y inclure les pouvoirs de la société et de la tradition culturelle en tant que parties d'une « force infinie » suprapersonnelle venant galvaniser et transfigurer un simple individu en génie.

56. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 96.

rapport au soleil. Une telle tâche nécessite une application minutieuse doublée d'une certaine acceptation du risque. Il s'agit de pousser volontairement les limites, et d'avancer sans cesse tout en se laissant aller. Mais chacun-e doit trouver, grâce aux épreuves qu'il ou elle traverse, à son courage, à son honnêteté, son équilibre propre parmi ces éléments. Nous pouvons alors conclure avec un dernier paradoxe : comme pour bien d'autres complexités prétendument sublimes, la formule magique du génie et du style se cache dans les détails pourtant informulables de la pratique concrète<sup>57</sup>.

---

57. Pour une analyse détaillée du style somatique, voir «Le style somatique» in Laurent Jenny (dir.), *Le Style en acte : vers une pragmatique du style*, op. cit. Voir aussi le numéro spécial de la revue *Critique* intitulé «Du style!», dirigé par Marielle Macé (Minuit, n° 752-753, janvier-février 2010), qui contient notamment un article de Clotilde Thouret, « Le sens du corps : autour de Richard Shusterman », p. 179-190.

APPENDICE

Un philosophe en ombre et en lumière<sup>1</sup> :  
la somaesthétique et l'art photographique

L'expérience est à la fois le centre et l'impulsion première de ma philosophie pragmatiste, dans la théorie comme dans la pratique. La plupart de mes conceptions philosophiques proviennent d'ailleurs d'expériences extralivresques, loin des bibliothèques, des salles de séminaire et même des textes philosophiques que j'ai pu lire. Ces textes, pourtant utiles et précieux, me servent différemment : ils m'offrent un soutien académique, des arguments et des formulations possibles pour décrire et articuler ce que j'ai pu apprendre des expériences que j'ai vécues. L'expérience, pour moi, ne se conçoit donc pas sans expérimentation, sans exploration créative ni engagement pratique ; ce n'est pas une réception passive, une habitude mécanique ou une observation à distance.

Cela s'applique tout particulièrement à mon projet somaesthétique : le corps, considéré à la fois comme un lieu d'appréciation sensorielle (*aisthêsis*) et d'autofaçonnage créatif, y devient l'objet d'une étude critique mais aussi d'un travail

---

1. Nous reprenons, pour ce titre, le choix de traduction d'Anne-Marie Ninacs pour la version québécoise de ce texte, « Un Philosophe en ombre et en lumière », in Anne-Marie Ninacs (dir.) *Lucidité: Vues de l'intérieur/Lucidity: Inward Views*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2011, p. 280.

d'amélioration spécifique. Puisque l'on oppose si souvent le «corps» à l'esprit et à l'âme, et que l'idée de «chair» met surtout en valeur les parties carnées du corps et possède des connotations religieuses plutôt négatives, j'utilise le terme grec de *soma* pour souligner au contraire les aspects vivants, sensitifs, dynamiques et intelligents d'un corps actif et réceptif. De même, la somaesthétique convoque le terme d'«esthétique» (qui vient du mot grec désignant la perception, *aisthêsis*) dans son sens d'origine, celui d'une science de la perception sensorielle qui ne s'occupe pas seulement des beaux-arts mais s'attache aussi à améliorer notre fonctionnement perceptuel (et donc à renforcer ses bénéfiques pratiques, cognitifs et hédonistes) dans la conduite de l'existence en dehors du monde de l'art. En utilisant notre *soma* comme le lieu d'une expression créative de soi, où nous pouvons montrer nos goûts et nos valeurs, nous sommes aussi contraints ou guidés par des normes somatiques socialement bien établies, ainsi que par des idéaux ou des stéréotypes de beauté somatique culturellement construits. Les normes et les significations socioculturelles conditionnent également les perceptions somatiques que nous avons de nous-mêmes et des autres, tout comme nos habitudes, nos automatismes corporels, et la façon dont nous prenons conscience de notre corps. La somaesthétique exige donc aussi l'analyse et la critique de ces facteurs socio-culturels en vue d'améliorer notre propre expérience.

Cette impulsion mélioriste implique aussi une orientation pratique, nécessaire à l'amélioration réelle de nos performances et plaisirs somatiques. Lorsque la somaesthétique a émergé de mes recherches dans le domaine de l'esthétique pragmatiste, j'ai donc absolument voulu y ajouter une dimension pratique forte, en complément des enquêtes plus théoriques qui la constituent. Cette pratique implique selon moi de faire plus que d'analyser et de comparer les recommandations concrètes que nous offrent les nombreuses disciplines d'amé-

lioration somatique (comme la pratique du régime, le *body-building*, la méditation...). Aussi important que soit ce type d'étude (et la théorisation, plus abstraite, de la façon dont notre incarnation façonne notre expérience), je pense que l'enquête somaesthétique doit aussi impliquer un engagement corporel entier et réflexif dans une discipline somatique particulière, méliorative ou créative. Dans mes écrits sur ce type de disciplines somaesthétiques pratiques, j'ai souvent fait référence à la technique Alexander, à la méthode Feldenkrais, au tai-chi-chuan, au yoga, au zazen<sup>2</sup> et au *body-building*. Mais je n'ai que rapidement évoqué certaines disciplines somatiques qu'impliquent les arts visuels : ainsi, lorsque des artistes et théoriciens intéressés par mon travail m'ont questionné sur la relation de ma somaesthétique pratique aux arts plastiques, je suis resté interdit et troublé.

N'étant pas moi-même artiste plasticien, je ne disposais pas d'une pratique créative appropriée, à partir de laquelle je pourrais directement travailler. Je n'étais pas non plus très à l'aise avec l'idée de faire de ma posture d'amateur d'art ou de visiteur de musée le point de départ d'une discipline somaesthétique à part entière. J'étais donc plus qu'intrigué lorsqu'un artiste établi à Paris, Yann Toma, m'a proposé de travailler avec lui sur un projet photographique intitulé *Flux radiants*. Nous nous sommes rencontrés un peu par hasard, sur le site de la belle abbaye médiévale de Royaumont, en août 2009. J'y organisais un atelier de somaesthétique pratique pour danseurs et chorégraphes<sup>3</sup>. Sachant que mon approche

---

2. Le zazen renvoie à la technique bouddhiste zen de la méditation en posture assise : elle favorise l'amélioration de la concentration mentale et de l'attention, tout en apportant un sentiment de tranquillité et de paix.

3. Pour plus d'information sur cet atelier, voir : <<http://projetasc.free.fr/index.php/2009/11/10/conscience-du-corps>>.

de la philosophie était expérimentale et somatique<sup>4</sup>, Yann pensait que je pourrais être intéressé par le fait d'expérimenter l'art des flux radiants, lequel exige un réel usage du *soma*. Le projet photographique de Yann consiste en effet à essayer de capturer et de représenter visuellement l'énergie ou l'aura d'une personne. Trop pris par le workshop de danse à l'époque, je lui ai néanmoins promis de revenir l'année suivante pour une séance spéciale autour des flux radiants.

### *L'art comme processus expérimentiel*

Le samedi 12 juin 2010, après une éprouvante série de conférences, je suis descendu d'un train à Montparnasse et Yann est venu me chercher en voiture. Après avoir survécu aux embouteillages du week-end, nous avons fini par atteindre Royaumont, en nous émerveillant à la vue des champs de blés environnants, constellés de coquelicots rouges sauvages. Puis, après le déjeuner, nous avons été conduits à nos chambres dans l'une des ailes privées de l'abbaye<sup>5</sup>.

Un peu plus tard dans l'après-midi, nous avons commencé à travailler dans une salle de réunion située dans la partie publique de l'abbaye. Je m'attendais alors à être photographié dans mes propres vêtements, mais Yann avait autre chose en tête : il a sorti d'un sac plastique deux combinaisons identiques,

---

4. Je connaissais Yann grâce à de fréquentes conférences à la Sorbonne (où il est maintenant professeur) et grâce à une interview vidéo qu'il avait réalisée avec moi dans le cadre de son projet pour le Collège international de philosophie. Chaque philosophe devait y donner une conférence improvisée sur l'un des concepts centraux de son travail. J'avais choisi l'«expérience».

5. Je voudrais ici remercier Marie-Christine Daudy, la propriétaire des parties privées de l'abbaye qui nous a généreusement hébergés et nourris, ainsi que Francis Maréchal, le directeur général de la Fondation Royaumont, qui nous a permis d'utiliser la salle de réunion.

dorées et brillantes, et m'a demandé d'en revêtir une. C'était – m'expliqua-t-il – des combinaisons ayant appartenu à ses parents qui travaillaient dans le monde de la danse. Mon premier défi artistique du week-end consistait donc à enfiler ce type de vêtement. Au-delà d'une réelle réticence psychologique à exposer ma silhouette de philosophe sexagénaire dans une combinaison étincelante et moulante, conçue à l'origine pour de jeunes danseurs souples et agiles, et qui révélait le moindre bourrelet de mon *soma*, il était physiquement très difficile d'enfiler ce vêtement très ajusté. J'espérais un peu que la combinaison ne m'irait pas, mais je fus très content de voir le bonheur de Yann quand je réussis à la mettre. Il a souri en m'aidant à fermer la fermeture Éclair du dos, achevant ainsi ma transformation en « Homme en or », comme on devait plus tard me surnommer. Si les alchimistes, depuis le Moyen Âge, s'attachent à trouver la légendaire pierre philosophale pouvant prétendument transformer n'importe quel métal en or, c'est bien une forme postmoderne d'alchimie qui s'accomplissait dans cette abbaye médiévale alors que Yann transformait un philosophe un peu âgé en œuvre d'art dorée qui ne serait probablement pas admirée pour sa beauté intrinsèque.

Mon devoir, en tant que sujet photographique, consistait à prendre une pose, puis à rester parfaitement silencieux et immobile dans l'obscurité et le vide de la salle de conférences alors que Yann tournoyait et dansait autour de moi armé de deux petites lampes – essayant ainsi de capter et de tracer, avec diverses nuances de luminosité, l'énergie auratique qu'il sentait émaner de mon corps. Il fallait que ses mouvements soient rapides car l'appareil ne devait capter que les tracés des lampes, et non son corps en train de les effectuer. Après chaque brève décharge d'énergie tourbillonnante, Yann retournait hors d'haleine à son appareil pour finir la prise et se reposer un instant avant de s'engager dans une nouvelle

tentative de traçage auratique. Les consignes de pose qu'il m'avait données étaient minimales, et je restais silencieux ; ni lui ni moi ne voulions briser cette atmosphère muette et obscure traversée par la lumière en mouvement. Au départ, Yann m'avait demandé de me tenir debout, les yeux ouverts, peut-être pour que je me sente plus stable alors que ses lampes et son corps tournoyaient autour de moi, si proches et avec autant de force que je pouvais discerner leurs mouvements, entendre et percevoir sa respiration rendue difficile, et sentir parfois son corps entrer brièvement en contact avec le mien. Il aurait pu être assez angoissant, en effet, d'avoir simplement à imaginer, les yeux fermés, ce que ces mouvements rapides auraient pu infliger à mon corps. Une telle anxiété risquait bien sûr de distordre le champ énergétique qu'il voulait capturer.

Mais alors que la séance progressait, je me suis rendu compte que je pouvais fermer les yeux sans inquiétude. Je faisais confiance à Yann, alors que je commençais à comprendre non seulement les mouvements qu'il faisait, avec son corps et ses lampes, mais aussi l'intention et la sensibilité artistiques qu'ils exprimaient. Je sentais de plus que Yann se consacrait totalement à essayer de me comprendre, à éprouver mon énergie, et à y répondre. Cela m'a donné la confiance nécessaire pour m'offrir pleinement à l'expérience de *sa* compréhension, et pour chercher à le comprendre, *lui*, plus nettement. Une profonde entente s'est ainsi installée ainsi entre nous grâce à une forme corporelle et silencieuse de communication – presque aucun mot ne fut prononcé, sauf lorsque Yann me demanda de changer de position et de m'asseoir ou de m'allonger. Ce but commun créait l'atmosphère, quasi palpable, d'une expérience partagée : la matrice vivante, dynamique, d'un sens esthétique commun et rendu plus intense qui n'émanait ni de ma propre subjectivité, ni de celle de Yann, mais s'affirmait plutôt comme une des qualités de notre situation d'interaction.

Cette atmosphère d'exploration partagée, d'expérimentation dialogique et de cocréation artistique produisait elle-même sa propre énergie auratique, qui transformait indéniablement la mienne, exactement comme le *soma* individuel est toujours ressenti à travers un environnement donné, et façonné par celui-ci. Ainsi, alors que Yann traçait mon flux somatique, il lui donnait une forme différente tout en reconfigurant aussi son propre flux d'énergie dans sa rencontre avec le mien. Il était donc pertinent qu'à la fin de chaque séance Yann se tînt près de moi (devenant ainsi une partie de l'objet photographique qu'il capturerait), ne bougeant que ses bras et ses lampes pour tracer l'aura de son propre corps, telle qu'il la ressentait à proximité du mien. J'entrais en résonance intime avec la façon qu'avait Yann de représenter l'objet de sa photographie – son interprétation artistique de mon corps qui passait par la proximité et parfois le contact, et sa propre figuration de lui-même à mes côtés –, peut-être justement parce que ce rapprochement me semblait correspondre à ma tentative d'effacer la distance qui existe habituellement entre la pratique de la philosophie et celle de l'art.

Nous nous sommes ensuite arrêtés pour aller dîner, et nous avons passé un long moment à table. Il était plus de minuit lorsque nous avons décidé de nous remettre au travail. L'obscurité du ciel nocturne baignait l'abbaye d'une élégance mystique, et c'est avec émerveillement que nous avons traversé le cloître qui sépare les parties privées de la salle de réunion. M'introduire dans la combinaison ne fut pas plus agréable qu'auparavant mais je le fis avec plus de facilité. Pour cette séance, Yann échangea son appareil numérique contre un appareil plus traditionnel et nous travaillâmes sur les positions au sol. Maintenant que je lui faisais entièrement confiance, je pouvais me détendre et puisque j'étais allongé, qu'il était tard et que mes yeux restaient fermés, je me sentis glisser dans une épaisse rêverie, entre l'éveil et la somnolence, tout en restant

conscient des mouvements attentifs et bienveillants de Yann qui enveloppaient mon corps au repos.

Le dimanche, en fin de matinée, nous sommes revenus dans la salle de réunion pour poursuivre nos expériences, cette fois-ci en vidéo. Bien qu'impatient de voir ce que Yann allait pouvoir voir avec ce nouveau médium, j'eus le cœur serré lorsque je sentis le doux soleil de juin caresser ma peau et aperçus la beauté des jardins, des bassins et des arbres de l'abbaye. Pourquoi renoncer à cette matinée radieuse pour s'enfermer derrière les volets d'une sombre et austère salle de réunion ? Les consignes de pose étaient les mêmes, et à part les mouvements de la caméra, rien ne changeait. En me tenant immobile, je commençais à m'imaginer comme le sujet d'une nature morte que l'on peindrait grâce à la lumière. Cet objet – une fleur géante artificielle et dorée – ne pouvait guère rivaliser de beauté avec les fleurs délicates du jardin ou les coquelicots sauvages des champs alentour. Si j'étais bien au centre de ce qu'on appelle une «*still life*» en anglais (une «nature morte» en français), puisque je restais immobile («*still*»), j'étais aussi bel et bien traversé par la vie («*life*»), qui implique toujours le mouvement, ne serait-ce que celui de la respiration. Ce qui me frappa fut alors la façon dont cette expression prend une teinte funeste dans son passage de l'anglais au français. Quoi qu'il en soit, je sentais qu'en tant qu'être vivant, je ne pouvais guère rester «*still*» plus longtemps : après tant d'heures d'immobilité forcée, j'avais besoin d'être libre de mes mouvements, au grand air. C'est pourquoi j'ai bondi à la fenêtre pour contempler le paysage ensoleillé de midi lorsque Yann a ouvert les volets en me disant que la séance était terminée. Cramponné aux barreaux de la fenêtre, je devais ressembler alors à un énorme insecte doré en train d'essayer de s'échapper de la boîte qui l'emprisonnait.

Mon désir d'être à l'air libre m'ayant fait perdre toute patience, je n'eus pas le courage de m'extirper de la combi-

naison pour remettre mes vêtements. Et je suis sorti comme une flèche de l'abbaye pour me baigner dans la lumière du soleil qui faisait scintiller ma seconde peau. Yann a bondi à ma suite, armé de sa caméra, avec un sourire presque diabolique (tel Lucifer, le «porteur de lumière», au sens littéral du terme). Une sorte d'énergie créatrice a envahi mon système psychosomatique alors que je courais rejoindre un jardin caché aux regards, pour m'étendre dans l'herbe, face contre terre, et jouir des plates-bandes parfumées qui m'entouraient. J'ai senti que s'éveillait en moi, en partie stimulé par la combinaison qui contenait et façonnait mon *soma*, cet esprit dansant et libre qui a toujours inspiré les meilleurs moments de mon travail philosophique et somaesthétique. Alors que j'étais d'abord venu à Royaumont pour travailler avec des chorégraphes, j'avais maintenant trouvé l'occasion de me livrer à une petite danse improvisée. En un regard, et suivant mon mouvement, Yann a compris et entrepris de stabiliser sa caméra. Invoquant l'esprit de Nijinski, je me suis levé d'un bond et j'ai fait quelques cabrioles, alternant différents rythmes, mouvements et cadences : me penchant doucement vers une fleur puis m'élançant ensuite avec force dans une autre direction, au point que je me surpris même à faire la roue (ce que je n'avais pas essayé de faire depuis des années).

Inspirés par notre escapade improvisée à l'air libre, nous avons ensuite décidé que pour sa dernière après-midi à Royaumont, l'Homme en or devrait laisser libre à cours à son énergie créatrice dans les champs de coquelicots environnants. Aussi avons-nous escaladé les grilles de l'arrière du parc de l'abbaye pour nous retrouver au bord de la route. L'Homme en or était désormais entré dans l'espace public. Des automobilistes s'arrêtaient parfois pour l'observer, rire ou faire des commentaires sur son costume, mais j'étais heureux de m'amuser à ce point avec lui et de pouvoir redevenir un enfant joueur et malicieux.

Notre plan s'avéra plus difficile à exécuter que prévu : les batteries de la caméra de Yann étaient à plat et nous avons dû nous rabattre sur son iPhone pour filmer la suite. Bien que les champs aient l'air sec et dégagés en surface, la terre était molle et envahie de chardons et d'autres plantes épineuses. Les pieds de ma combinaison dorée furent vite boueux, et les jambières se couvrirent d'épines qui en transperçaient le tissu synthétique, ce qui ne m'a pas empêché de rester euphorique, sautant et bondissant dans ces champs magnifiques. Yann partageait mon enthousiasme – qui ne s'est pas dissipé lorsque, de retour à l'abbaye, nous avons dû passer une demi-heure à retirer les épines du costume. Nous l'avons nettoyé ensemble, presque comme pour un rituel, sentant peut-être que ce vêtement inanimé avait été le catalyseur de l'énergie qui nous avait portés au cours de ce projet. Après l'avoir rangé à regret dans son sac plastique, nous avons pris le chemin du retour pour Paris, en nous promettant de ressusciter l'Homme en or pour une aventure nocturne dans la « ville lumière » avant que je ne reprenne l'avion pour Miami.

C'est après minuit que nous avons atteint le coin isolé de la Cité universitaire où nous nous sommes installés pour quelques prises, tout d'abord sur une plateforme surplombant le périphérique encombré, puis sous deux écrans publicitaires géants sur lesquels défilaient des images. Elliot Storey, un élève de Yann, se chargea cette fois des prises de vue pour que la danse de lumière de Yann puisse être mieux captée, alors que je me tenais à nouveau immobile dans mon costume doré. Mais cela ne dura pas. Sentant le mouvement de la brise nocturne, le rythme de la circulation et les mouvements rapides des bras de Yann autour de moi, il a fallu que je bouge. J'ai tout d'abord lentement penché mon buste et mes bras vers l'avant, avant de faire des signes en direction des voitures et de soudainement sauter au bas de la plateforme et de courir derrière des buissons,

comme pour me cacher. Yann s'est lancé à ma poursuite, dans un jeu de cache-cache impromptu qui s'est prolongé jusqu'à ce que nous soyons hors d'haleine. Pour une dernière pose, je me suis allongé au pied de l'escalier d'une résidence universitaire cambodgienne aux allures de temple et j'ai fermé les yeux alors que je sentais les mouvements des lampes de Yann au-dessus de moi. Lorsque j'ai senti qu'il s'éloignait, je me suis levé (tel Lazare – ou Frankenstein) et j'ai commencé à monter les escaliers à reculons, à pas lents et mesurés, face à la caméra.

### *Somaesthétique et photographie*

Au fil de la description de ma collaboration à l'art photographique de Yann, je n'ai rien dit des images produites. Cette omission permet de mettre l'accent sur le potentiel artistique de la photographie en tant que processus expérientiel – une danse communicative entre le photographe et son sujet, dont l'appareil est à la fois l'accessoire et le catalyseur. Rétrospectivement, l'appareil photo semble aussi important que la combinaison dorée qui refaçonne esthétiquement ma posture et mon comportement somatique, me libérant des répétitions de l'habitude et de mes inhibitions quand j'ai composé mes poses et mes performances. J'ai compris que nous avons tort de réduire l'art de la photographie à l'image qui en résulte. La valeur esthétique de cet art réside non seulement dans le produit, mais dans le processus<sup>6</sup>. Le caractère visuel et sémantique très riche de l'image ne se limite pas à un simple témoignage de la présence du photographe et de son modèle – il représente l'expérience d'une façon que les participants ne pouvaient pas anticiper, et donnant naissance à de nouvelles

---

6. Je renvoie, à ce sujet, à mon texte «Photography as Performative Process», *Thinking through the Body*, Cambridge, Cambridge UP, 2012, p. 239-261.

expériences perceptuelles et à de nouvelles interprétations – celles des spectateurs extérieurs au processus. Si la mise en lumière par Yann de l'énergie auratique s'avère juste, que révèlent ces images (au-delà du fait que j'ai piètre allure dans cette combinaison) ?

L'une des thèses somaesthétiques que ces photos démontrent avec force est que différentes postures expriment des énergies elles-mêmes différentes, même sans que l'on en soit conscient. Lorsque je pose pour une prise debout et frontale, mon *soma* prend une posture ferme (muscles tendus) dont l'énergie *yang*, nettement affirmative, s'élance au-devant de l'appareil et du spectateur, tout en s'incarnant aussi dans l'armure des rayons lumineux qui semblent ancrés au sol. Je n'avais pas l'impression d'avoir une posture moins dynamique lorsque je me suis couché sur le flanc, pourtant, l'image photographique qui correspond à cette pose manifeste des qualités bien différentes. Mes genoux fléchis, et mon bras gauche plié sur mon corps évoquent une malléabilité soumise, et la façon dont ma tête est doucement rejetée en arrière, détachée de mon épaule gauche, fait signe vers un mol abandon – un lâcher-prise sensuel qui paraît très *yin* en lui-même. Cette sensualité langoureuse est accentuée par la position de mes membres et de mon torse, qui fait ressortir les courbes de mes jambes, de mes hanches, de mon bassin, de ma poitrine et de mes épaules, mettant en valeur l'arrondi de mes cuisses et de mes fesses, tout en créant l'illusion de la présence d'une poitrine. Bien que mon corps endormi, étendu et amolli ait semblé particulièrement réceptif aux caresses de lumière des lampes de Yann, ces dernières gardèrent toujours une certaine distance. Plutôt que souligner mes courbes, elles furent maniées au-dessus de moi où elles ne tracèrent pas mon énergie somatique mais le mot «*soma*». Ce mouvement de retrait photographique, de l'expérience d'une représentation intime du corps à l'étiquetage

conceptuel, peut se lire comme une réaction compensatrice à la suggestivité de ma pose allongée : la douce vulnérabilité et le désir de repos qui émanent de cette posture *yin* furent sûrement perçus par Yann, et ils peuvent encore l'être par ceux qui verront ces photographies.

L'énergie tout en contraste de ces poses debout ou au sol ne manque pas d'évoquer un autre contraste de mon travail avec Yann – un contraste qui reflète une complémentarité fondamentale de la somaesthétique. Dans ma théorie comme dans ma pratique, la somaesthétique ne se limite pas à des formes profondément méditatives de conscience corporelle, impliquant des mouvements doux et lents. Si de telles disciplines psychosomatiques ont pu être mises en valeur dans mon travail (à travers notamment l'analyse de la technique Alexander, de la méthode Feldenkrais ou du *zazen*), ce n'est que pour contrebalancer la tendance culturelle dominante qui consiste à associer le plaisir et la performance somatique avec la vitesse, la puissance et l'excitation des mouvements vifs et athlétiques. Le pluralisme pragmatiste que je défends valorise les deux types de mouvement, dont le dosage et l'intégration peuvent élargir notre palette de capacité et de plaisirs somatiques.

Même s'il est plus aisé d'observer un mouvement en le faisant lentement et d'apprendre ainsi plus facilement comment améliorer son exécution, les mouvements lents ne sont pas toujours les plus agréables (à faire ou à voir) ni les plus efficaces. Forts d'un héritage neuphysiologique qui garde une mémoire incarnée de notre évolution, elle-même marquée par la lutte et les mouvements rapides et violents, ainsi que portés par nos habitudes sportives et le souvenir des disputes et des jeux de l'enfance, nous avons besoin des mouvements vifs et nous les apprécions. En tant qu'ex-officier, ayant côtoyé, plus tard, des danseurs – ce qui a inspiré ce projet somaesthétique –, je ne pouvais me limiter aux poses statiques que

Yann demandait, surtout lorsque je le sentais danser rapidement autour de moi avec ses lampes. Les mouvements vifs et vigoureux font tout autant partie du projet somaesthétique (et de ma pratique somaesthétique personnelle) que l'immobilité de la méditation. Bien des lecteurs, pourtant perspicaces, n'ont pas prêté attention à cela, alors que d'autres (comme Martin Jay) ont pu réduire ma somaesthétique à l'appréciation de l'énergie vive et puissante du rap, sur lequel j'ai travaillé dans les années 1990. Mon travail vidéo avec Yann devrait permettre d'équilibrer la balance en indiquant à la fois le *yin* et le *yang* de la somaesthétique. Les photos ne peuvent capturer qu'une partie de cette énergie dynamique.

Cet art photographique met en œuvre une autre dialectique très riche : celle de la lumière et de la vision intérieures et extérieures. Yann cherchait en effet à capturer ma lumière et mon énergie *intérieures*. Mais pour cela, il a dû sentir et tracer cette aura d'énergie en suivant les contours *extérieurs* de mon *soma* et en utilisant des sources lumineuses *externes* – au-delà des frontières de mon corps –, néanmoins confinées à l'obscurité *intérieure* d'une salle close à la vive lumière du jour. La peinture de mon énergie intérieure produite par Yann dépendait aussi de sa propre énergie intérieure, en tant qu'elle percevait la mienne et y réagissait. Mais ce dialogue des énergies *intérieures* et la vision artistique qui en résulte dépendaient aussi des membres *externes* de Yann et de sa vision, qui lui permettaient de faire habilement et rapidement le tour de mon corps sans me faire mal. Enfin, cette vision externe, capturée à son tour par cet autre producteur d'externalité qu'est l'appareil photo, avait aussi une dimension interne en tant qu'elle impliquait le sens proprioceptif de Yann quant à nos positions respectives, et pas seulement sa vue. En d'autres termes, et en plus de la complémentarité entre l'intérieur et l'extérieur, il existe aussi une transmodalité de la vision. Nous voyons

avec bien plus que nos yeux : la vue est d'ailleurs plus efficace quand le corps entier est impliqué dans le processus visuel et son évaluation ; réciproquement, notre perception d'un mouvement va jusqu'à activer les neurones moteurs associés à son exécution. Nous pouvons donc même sentir la qualité esthétique interne d'un mouvement donné en ne voyant que sa représentation visuelle.

Je terminerai par deux autres complémentarités essentielles qui me paraissent fondamentales pour la compréhension somaesthétique de mon travail avec Yann : la fixité et les flux, l'ombre et la lumière. Il a fallu que je sois immobile et dans l'obscurité pour que Yann puisse sentir et tracer mon énergie intérieure. Mais cette même énergie (celle d'un *beach boy* de Tel-Aviv amoureux du soleil, devenu philosophe somatique en Floride) m'a poussé à rejeter l'enfermement dans l'immobilité et dans l'obscurité d'une salle de réunion (assez semblable à la caverne de Platon) pour chercher le plaisir des mouvements du corps entier sous le soleil d'Apollon, le dieu de la Vérité. Je suis convaincu que les images, par leurs tensions riches, complexes et productives, mettent encore plus nettement en valeur ces complémentarités.



Préface à l'édition française.....	7
Le renouveau esthétique des fins de l'art : une ouverture.....	15

### Expérience esthétique et art populaire

I. La fin de l'expérience esthétique.....	35
II. Le divertissement : un défi pour l'esthétique.....	75
III. Authenticité et affects dans la musique country.....	109
IV. L'esthétique urbaine de l'absence : réflexions pragmatistes à Berlin.....	149

### Somaesthétique, soi et société

v. Somaesthétique et corps médiatique.....	179
VI. Le tournant somatique : soin et souci du corps dans la culture contemporaine.....	211
VII. Multiculturalisme et art de vivre.....	259
VIII. Le génie et le paradoxe de l'autostylisation.....	291

APPENDICE. Un philosophe en ombre et en lumière : la somaesthétique et l'art photographique.....	319
---	-----

## LE STYLE À L'ÉTAT VIF

de

Richard Shusterman

traduit de l'anglais (États-Unis) par Thomas Mondémé

a été achevé d'imprimer en novembre 2015

n° ISBN : 978-2-917131-37-4

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2015.

Imprimé en Europe.

*Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*,

a été initialement publié en langue anglaise en 2000

par Cornell University Press.

© Richard Shusterman pour le texte original.

© Questions théoriques et Thomas Mondémé pour la présente édition.

Une première version des chapitres I, IV et V de ce livre avaient fait l'objet d'une traduction

par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarnous dans le volume publié sous le titre

*La Fin de l'expérience esthétique* (Pau, PUP, coll. « Quad »), en 1999.

L'éditeur remercie Thomas Mondémé et Jean-Pierre Cometti.

[www.questions-theoriques.com](http://www.questions-theoriques.com)

mail : [questions.theoriques@gmail.com](mailto:questions.theoriques@gmail.com)