

Liviu MALIȚA

LE DOUTEUX CARACTÈRE DÉSINTÉRESSÉ DE L'ART

Abstract: The author starts this essay from the Kantian opposition between the practical attitude and that of pure contemplation to discuss the aesthetic from practical purposes. Providing a theoretical context for the debate about the distinction between art and utility, the author contends that this distinction can not be expressed as an absolut. Considering that aesthetic attention is present only when the activity triggered by the cognitive attention carries an emotional charge, he offers some new theoretical insights. There is always a practical aspect to art, since the artist can not exist without directing his product to other people.

Key words: artobject, aesthetic, disinterest, utility.

C'est l'appel à la notion de «désintéressement» qui a constitué un point de rupture dans la définition de la spécificité esthétique de l'art. Comme William Springer l'a déjà observé¹, la philosophie occidentale a eu recours à cette démarche dans son essai d'isoler la vaste catégorie de préoccupations humaines, qui ne sont ni religieuses, ni éthiques, ni intellectuelles, ni utiles, c'est-à-dire, en bref, *les préoccupations esthétiques*.

Le «désintéressement» est un concept relativement récent en esthétique, insuffisamment circonscrit². Son origine se trouve dans l'acceptation fixée par Kant dans le syntagme «attention désintéressée»³. Appliqué à l'art, le concept de

Liviu MALIȚA

Babeş-Bolyai University
E-mail: liviumalita@yahoo.com

EKPHRISIS, 2/2011
PRACTICE BASED RESEARCH
IN VISUAL CULTURE INTERPRETATION
pp. 52-59

1 William Springer, «Psychophobia», in *The Myth of the Aesthetic Attitude*, p. 73.

2 Voir, pour la bibliographie du problème, Norman Kreitman, «The Varieties of Aesthetic Disinterestedness», in *Contemporary Aesthetics*, 23 II 2006 (on line); Arnold Berleant, Ronald Hepburn, *An Exchange on Disinterestedness*, ou bien Edward Bullough, «"Psychical Distance"» as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle», in *British Journal of Psychology*, vol. 5 (1912), p. 87-117.

3 A l'opposé de la notion d'«intérêt», la «satisfaction (*Wohlgefallen*) qu'on associe à la

«désintéressement» faisait référence, initialement, au fait qu'un jugement esthétique pourrait être, de même que le jugement moral, indépendant de tout critère matériel, de tout bénéfice ou perte sociale, ou de tout avantage en faveur de la personne qui émet le jugement. Kant définit le caractère «désintéressé» par rapport à trois notions adjacentes: «agréable» («ce qui nous fait plaisir»), «beau» («ce qui nous plaît, purement et simplement, [...] *sans aucun intérêt*») et «bon» («ce qui nous plaît à travers la raison»)⁴. De cette triade, c'est le beau seul qui suppose une expérience désintéressée, détachée du désir (attitude que l'on considère adéquate à l'art⁵): l'objet «beau»

est observé ou contemplé, mais non utilisé ou consommé. Regarder un objet du point de vue esthétique signifie, donc, le viser à travers une attention détachée momentanément de tout but pratique (une préoccupation de faire quelque chose avec cet objet-là). On établissait, de cette manière, un contraste entre la simple contemplation et la manifestation d'un intérêt d'ordre pratique envers un objet.

En reprenant l'opposition kantienne entre l'attitude pratique et celle de pure contemplation («en dehors de toute finalité», «sans aucune nuance pratique»), plusieurs théoriciens contemporains définissent l'attitude esthétique de manière similaire, avec des différences qui proviennent de la perspective philosophique ou du genre d'art auxquels la réflexion s'appliquait. Pour Roger Scruton⁶, par exemple, cette attitude implique «la jouissance d'un objet pour lui-même». Jerome Stolnitz la nomme «une attention désintéressée (sans préoccupation d'un but ultérieur) et sympathique (qui accepte l'objet pour ce qu'il est en soi), respectivement contemplation (identifiée avec la perception dirigée), situation où le contemplateur n'est pas occupé à formuler des questions relatives à l'objet, mais à le percevoir tel qu'il est»⁷. Jorn K. Braman,

représentation de l'existence d'un objet», Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare* (*La Critique de la faculté de juger*), étude introductive par Mircea Florian, étude par Joachim Kopper, traduction de Vasile Dem. Zamfirescu et Alexandru Suru, notes et commentaires, bibliographie sélective, indice d'auteurs et de concepts par Rodica Croitoru, Bucarest, Editura Științifică & Enciclopedică, 1981 (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), p. 96.

4 *Ibid.*, p. 102-103.

5 Pierre Bourdieu (*La Distinction. Critique du jugement*, Minuit, 1979, apud Jacques Rancière, *Nepriință în estetică [Introducere]*, trad. de Adrian T. Sîrbu, texte qui ouvre le volume *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004) *Idea* nr. 29/2008, p. 23) apprécie que le jugement esthétique désintéressé, tel que Kant en a fixé la formule, était, par excellence, le lieu de la «dénégation du social». La distance esthétique servait à la dissimulation d'une réalité sociale marquée par la séparation radicale entre les «goûts de né-

cessité», propres à l'*habitus* populaire, et les jeux de la distinction culturelle, réservés à ceux-là seuls qui peuvent se les permettre.

6 Apud Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, New York, Rowman and Littlefield, 2000.

7 J. Stolnitz, «On the Origin of "Aesthetic Disinterestedness"», in *Journal of the American*

à son tour, affirme que «l'art a préparé la voie pour le rapport au monde avec un "intérêt désintéressé", qui peut libérer les gens de leur obsession bornée pour la consommation utilitariste»⁸.

Par conséquent, l'«attention désintéressée» se voit opposée à l'«attention intéressée», respectivement «regarder/écouter sans aucun but ultérieur», en opposition avec «regarder/écouter avec un but ultérieur»⁹. Les définitions réunissent d'habitude (i) le caractère non-utilitaire au (ii) caractère émotionnel, gratifiant, par lequel on entend la capacité de l'œuvre d'art à produire du plaisir, de la jouissance. Quelques considérations sur chacune d'entre elles.

Association for Aesthetics, 20, 3 (1961-2), p. 131-147. Dans la manière dont Shusterman a interprété l'hypothèse de Stolnitz, le désintéressement était employé dans une acception encore plus «douce», (seulement) afin de rendre plus clair le fait qu'une action (n')a pas à la base certaines formes de motivations.

8 Jorn K. Bramann, *Understanding the End of Art*, forum philosophique, <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/forum6.htm>

9 Comme le remarque Shusterman, ce qui, au début, semblait être une distance perceptive, s'avère être, à une analyse plus approfondie, une distance motivationnelle (ou intentionnelle). Écouter ou non avec un but se répercute sur l'acte même d'écouter/regarder. C'est seulement une manière d'écouter/regarder quelque chose (musique, peinture), et c'est tout, bien que l'attention puisse fluctuer et bien qu'il y ait, de plus, toute une gamme de motifs, intentions et raisons de faire ainsi, tout comme, de même, il y a une grande variété de manières d'être distrait du regard, de l'écoute.

Conférer à un item quelconque un statut artistique signifie le promouvoir de façon à ce qu'on le perçoive soit de manière autotélique, soit de manière instrumentale, mais *non-pratique*.

Parmi les buts pratiques, on peut énumérer: la satisfaction de besoins physiologiques, sensoriels, l'obtention de bénéfices émotionnels-égoïstes (liés à la vanité personnelle), économiques, socio-professionnels (comme par exemple des stratégies d'ascension dans la carrière), etc. Ayant en vue que les seuls buts en soi sont les états de la conscience du sujet, des buts non-pratiques peuvent être ceux de type émotionnel¹⁰ (non-égoïste, par ex. l'obtention d'une expérience émotionnelle agréable) ou intellectuel-culturel. Les objets artistiques sont soit non-utilitaires, soit ils ont commencé par être utilitaires (v. le *readymade*), en ayant perdu ce caractère par la réutilisation.

Tous les buts non-pratiques ne sont, cependant, pas esthétiques. Le champ du non-utilitaire est loin d'être homogène. Il sous-tend des artefacts qu'on considère artistiques, mais aussi des activités morales, politiques ou cérémonielles, ces dernières pouvant être groupées en deux catégories: magico-religieuses et non-religieuses (p. ex.: une parade militaire). Définir ce qui est artistique à travers le caractère non-utilitaire crée le risque d'assimiler, par association, le

10 Tous les buts émotionnels ne sont pas, *stricto sensu*, non-pratiques aussi. Il faudrait distinguer entre plaisirs émotionnels pratiques ou non-pratiques, ces derniers avec un caractère plus ou moins évidemment égoïste.

divertissement ou la religion. L'esthétique s'est efforcée de sauver l'art de ce «déclassement», en essayant de démontrer que les types d'expériences qu'elle fournit ont de la valeur en eux-mêmes et ne peuvent être trouvés dans aucune autre activité. Dans ce sens-ci, on a opéré une distinction entre le symbolique (le religieux, le culturel, le politique, etc.) et l'artistique.

En même temps, l'intérêt esthétique n'est pas seulement détaché des buts pratiques, il est aussi intense du point de vue émotionnel. L'attention esthétique apparaît (seulement) quand l'activité déclenchée par l'attention cognitive est porteuse d'une charge affective, étant valorisée (seulement) pour le plaisir qu'elle procure.

Couramment, l'esthétique définit l'émotion artistique (exclusivement) comme une émotion de type gratifiant, récompensant, donc approbative par rapport à l'objet qui la produit. Il pourrait s'agir soit d'une expérience hédoniste à proprement parler (plaisir émotionnel), soit d'un état de calme (sérénité émotionnelle), satisfaction (acceptation de soi), sympathie, admiration, fascination, adoration, vénération.

Cependant, l'accord ne n'est pas institué. Le concept de «désintéressement» a connu des contestations, tenant, tout particulièrement, de ce qu'on a considéré comme son redondance. En ce qui concerne l'équivalence entre le caractère «désintéressé» et le caractère «non-pratique», on a formulé des réserves du type: l'utilité n'est pas une note qui interdise la relation artistique/esthétique.

Il faut remarquer, dès le début, que le «désintéressement» et la «gratuité» ont le même type de statut et indiquent le même rapport de qualification. Seulement, la «gratuité» se réfère-t-elle à l'objet (considéré non-instrumental, autotélique), tandis que le désintéressement se réfère à l'attitude de l'agent humain («opposée aux intérêts des sens», Kant). L'assertion qu'un objet est visé pour lui-même et non de manière instrumentale, pour d'autres buts, implique un degré (relatif) d'indépendance de l'objet. Si l'on définit la «gratuité» ou le «désintéressement» comme la propriété d'un item d'être inutile, il faut observer qu'on peut configurer quatre situations logiquement possibles (la dernière sortant de la sphère d'investigation, car elle peut être interprétée comme définition possible du manque d'intérêt, du désintéressement pur et simple). Quelque chose peut nous intéresser:

- (i) en tant que but en soi et en tant que moyen ;
- (ii) en tant que but en soi, mais non en tant que moyen ;
- (iii) en tant que moyen, mais non en tant que but ;
- (iv) ni en tant que but, ni en tant que moyen.

Le désintérêt pour un item regardé en tant que but, mais non en tant que moyen, active le caractère autotélique¹¹.

¹¹ Tout comme «désintéressement» ne signifie pas détachement, totale distanciation, mais un total détachement des buts pratiques (émotionnellement intense), la «gratuité» ne

Une double référence est cependant possible: un moyen quelconque peut être employé pour l'atteinte de buts propres ou personnels, ou bien, au contraire, pour l'atteinte par d'autres de leurs propres buts (pratiques ou non- pratiques).

En tenant compte que la distinction moyen/but est elle-même relative, on peut admettre que l'art a été considéré gratuit dans son sens premier: il n'a pas d'autres buts que le but immanent. L'art est, en d'autres mots, autotélique, but en soi¹². La poésie est une activité sans finalité, un moyen sans but.

L'«attitude esthétique» consisterait donc, de ce point de vue, dans le fait que le récepteur accorde ses ressources d'attention à l'œuvre, en les commutant des autres stimuli de son champ perceptif, que sa conscience ne présuppose pas en

fait pas référence au caractère instrumental inefficace, conformément auquel certains artefacts sont inutiles, parce qu'ils ne parviennent pas à atteindre le but pour lequel ils ont été projetés, mais elle vise le caractère autotélique lui-même (non-instrumental).

12 Le caractère autotélique de l'œuvre d'art n'est pas absolu. (Nous tendons à affirmer qu'il n'y a pas d'entités externes qui soient parfaitement autotéliques.) L'autonomie de l'esthétique a en vue la production et la structure de l'œuvre, et non pas le contenu d'idées. Inversement, s'il existe, tout de même, des entités autotéliques, il y a aussi la possibilité que toutes les expériences émotionnelles, non seulement les expériences artistiques, soient (considérées) des buts en soi, qu'elles soient, donc, motivantes, cas dans lequel l'autotélique ne peut plus constituer une note distinctive de l'artistique.

tant que significatifs pour l'art. Norman Kreitman nommait ce type de réaction «attention orientée exclusivement vers les relations internes de l'œuvre d'art», tandis qu'Arnold Berleant parlait de «perception immédiate» ou d'«expérience intrinsèquement normative». C'est seulement lorsqu'on se confronte à des objets que l'on considère comme des œuvres d'art que l'on adopte ce «regard pur», qui donne l'impression de sortir de l'histoire et des conditions extra-artistiques (socio-historiques).

Mais cette posture esthétique est elle-même le fruit d'une longue histoire. Quand les formes artistiques deviennent des formes consacrées, on laisse de côté les luttes qui ont mené à leur consécration, et elles, une fois entrées dans les musées, se soumettent à ce «regard pur», anhistorique et décontextualisé. L'histoire de leur consécration est réécrite non comme une question d'hégémonie culturelle, mais comme une histoire d'«objectivité», comme si elle était le résultat d'un parcours ascendant, qui, nécessairement, aurait eu pour effet, ou même pour but, la consécration des œuvres respectives. L'art est progressivement devenu autotélique, mais, cependant, tous les faits autotéliques ne sont pas artistiques/esthétiques, tout comme l'artistique/l'esthétique n'exclut pas définitivement le caractère intéressé¹³.

13 Dans la mesure où la relation esthétique est, comme l'affirme Nelson Goodman, aussi une relation cognitive, elle est, de toute évidence, une relation intéressée, car elle est «une forme d'attention donnée au monde»

Le fait de se rapporter à quelque chose en/pour soi-même n'est pas une condition nécessaire pour l'existence d'une attitude esthétique envers la chose en question. Ce n'est même pas un critère suffisant, car chaque être humain peut valoriser intrinsèquement (donc de manière autotélique) non seulement des expériences, mais aussi des expériences pratiques. Benys Nigel Gaut¹⁴ fournit les exemples suivants: quelqu'un peut valoriser le fait d'apprendre l'histoire par lui-même, sans pour autant regarder l'histoire de manière esthétique. On peut montrer une attitude similaire envers un fait banal, comme celui de faire une promenade. Inversement, on peut avoir une attitude contemplative, mais instrumentale, comme c'est le cas d'un archéologue qui manifeste un grand intérêt pour un objet découvert dans la terre. Son intérêt est purement instrumental («parce qu'il veut savoir comment cela va illuminer la vision du passé»), mais, en même temps, il est non-pratique.

Subséquemment, l'École britannique a posé le problème si un objet peut être apprécié pour lui-même, pour ce qu'il représente comme tel («for its own sake») et non parce qu'il éveille la curiosité ou certaines émotions de l'observateur. Il faut faire la mention que les critiques et les historiens de l'art se placent consciemment

dans une telle disposition, afin de pouvoir évaluer justement l'objet d'art. Il existe, en même temps, des cas inverses de celui où le récepteur se distancie délibérément, des cas où, au contraire, il se montre incapable et il s'avère impossible de lui induire une telle distanciation.

La distinction artistique *vs.* utilitaire n'est, cependant, pas absolue. Elle pourrait être exprimée de manière plus adéquate par le rapport entre des propriétés essentielles et accidentelles, dans le sens où les propriétés essentielles des objets utilitaires sont pratiques, mais elles peuvent acquérir aussi des propriétés adjacentes (y compris des propriétés artistiques: voir le cas du *readymade*), tandis que, au contraire, la propriété essentielle de l'œuvre d'art est non-pratique, même si elle peut souvent avoir d'autres propriétés, y compris pratiques (v., p. ex., le cas d'un collectionneur de sculptures qui, attaqué par des voleurs, peut se défendre avec le premier objet qui lui tombe sous la main, même avec une statue).

Appliqué au «moyen», le caractère autotélique fait spécifiquement référence au moyen employé en vue de la poursuite d'un autre but que lui-même, cas où l'œuvre devient moyen en vue de l'obtention d'un résultat non-pratique. Le fait que l'art manque de buts utiles, pratiques, ne signifie donc pas qu'il n'a aucun but (une totale indifférence). Au contraire, il peut atteindre un maximum d'intérêt ou d'attention, qui ne conduit cependant pas à l'utilisation, étant non-pratique.

(*Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978. Paperback, Indianapolis, Hackett, 1985). Même le plaisir esthétique est un but, par rapport auquel l'œuvre d'art devient un moyen de l'atteindre.

¹⁴ Benys Nigel Gaut, *Art, Emotion and Aesthetics*, Oxford University Press, 2007, p. 30.

Pour décrire le tableau complet des relations que génère le caractère autotélique de l'art, un double rapport est nécessaire: à l'activité de production et à l'activité de réception artistique. L'activité de production artistique peut être désintéressée dans les sens suivants:

- (i) l'auteur considère l'œuvre d'art ou l'activité de sa production comme autotélique ; il regarde la production d'œuvres d'art comme but en soi ;
- (ii) il considère l'expression de soi comme autotélique, et l'œuvre une sorte de moyen pour atteindre ce but non-pratique ;
- (iii) il considère l'œuvre un moyen pour produire, non pas à l'artiste, mais à son public, un plaisir émotionnel ou des expériences intellectuelles et culturelles.

On sait, par exemple, qu'Aristote attribue à l'art des buts thérapeutiques, en considérant qu'il réalise des lustrations, qu'il produit – par un processus complexe de symbolisation et d'identification – du *catharsis*. Par cet effet, nos passions ne sont plus des forces obscures et impénétrables. Libérées de leur poids matériel, elles souffrent une transsubstantiation en ce qui concerne leur essence et caractère, en devenant, d'une certaine manière, transparentes¹⁵.

¹⁵ L'art, affirme Ernst Cassirer (*Essais sur l'homme*, p. 206; 208) ne signifie pas une purification ou un changement dans le caractère ou la qualité des passions elles-mêmes, mais un changement dans l'âme humaine (en apportant de la sérénité). Don-

D'un point de vue de la production aussi, il existe au moins un but (minimal) de l'art: celui de se constituer en tant que prolongement du moi créateur, d'être une manifestation authentique de sa vie intérieure. L'auteur cherche à déverser, dans l'œuvre, des contenus intimes persuasifs, impératifs, douloureux, en procédant comme dans une auto-confession. Freud a imaginé, à son tour, une théorie de l'art, qui se fonde sur la sublimation de certains désirs sexuels (refoulés), une forme valorisée du point de vue social, à travers laquelle les fantasmes de l'artiste sont expulsés et exprimés, sans qu'il souffre une sanction publique quelconque, mais en obtenant, au contraire, une récompense.

L'artiste ne peut exister sans diriger son produit vers d'autres gens. Il essaie «d'être lui-même pour d'autres, de s'exprimer pour d'autres»¹⁶.

ald Kuspit définit l'effet cathartique en tant que capacité de l'art de «nous rendre conscients des fantasmes de l'inconscient, par un processus complexe de symbolisation et d'identification». Il déplore le fait que les artistes comme Warhol («travailleurs invisibles à une chaîne de (re)production postmoderne») sont devenus profondément indifférents envers de tels enjeux de l'art, en produisant, par cela même, «un art indifférent, plus intéressant en tant que symptôme social qu'en tant que véhicule pour accéder à une prise de conscience concernant la transcendance psychique de la société matérialiste et de l'indifférence sociale.», Donald Kuspit, interviewé par Emmet Cole, dans *The Modern Word*, 28 mai 2004.

¹⁶ Richard Rorty propose (dans *Contingență, ironie și solidaritate*, traduction et notes de

On peut rappeler le rôle communicatif de l'art, de même, non-pratique dans son sens immédiat. Tolstoï est, par exemple, l'auteur d'une conception qui voit l'art comme une forme privilégiée de communication. (L'art est ce que le public éprouve, non pas ce que l'auteur a voulu.) «Stimuler» constitue un des traits distinctifs de l'art: l'artiste transmet des émotions (esthétiques), de manière à contaminer. Reconnaître le rôle communicatif de l'art ne signifie, bien sûr, pas réduire l'art à la communication, ce qui constituerait, dans l'opinion de Roman Jakobson, un délit conceptuel.

On pourrait fournir d'autres exemples qui prouveraient que la gratuité de l'art est trompeuse, si on l'entend comme absence absolue de tout but. En dépassant la polémique, extrême avec la rhétorique utilitariste, il ressort que la distinction ne devrait pas être faite entre des attitudes intéressées et désintéressées, mais entre des intérêts égoïstes et généreux. Regardée de ce point de vue, l'œuvre d'art est un artefact qui **n'a pas** la propriété d'être fonctionnel, dans un sens pratique. Elle

n'a pas de traits instrumentaux ou utilitaires, mais elle peut être un moyen pour atteindre des buts non-pratiques (produire, par exemple, des sentiments de plaisir).

Par conséquent, dans une situation idéale, une œuvre est autotélique (faite pour le pur plaisir de son avènement) seulement si le récepteur se propose prioritairement la rencontre avec l'œuvre, et si le plaisir ou la joie qu'il ressent est un effet secondaire. Malgré tout cela, bien que le rapport à l'œuvre d'art en tant que réalité autotélique produit du plaisir/de l'émotion/de la joie/de la satisfaction, ou bien des acquisitions intellectuelles-culturelles, ce phénomène ne peut cependant pas être considéré comme la manifestation d'un intérêt généreux, car le plaisir hédoniste obtenu suite au contact avec l'œuvre est différent du plaisir primaire, égoïste, orienté vers des buts précis. L'esthétique institue une synonymie entre la «gratuité» et la «pureté», qui suppose l'abdication de tout but d'adaptation, mais non de tout (type de) but.

Corina Sorana Ștefanov, étude introductive et contrôle scientifique par Mircea Flonta, Bucarest, Ed. All, 1998 [*Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989], p. 233) la typologie suivante: des auteurs (i) utiles pour remodeler narcissiquement l'image de soi, (ii) utiles pour remodeler la morale sociale.