

ETC



À propos de l'expérience de l'oeuvre et de la question d'appropriation

Luce Lefebvre

Number 58, June–July–August 2002

Diffusion et prospection : État des lieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35284ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, L. (2002). À propos de l'expérience de l'oeuvre et de la question d'appropriation. *ETC*, (58), 18–21.

À PROPOS DE L'EXPÉRIENCE DE L'ŒUVRE ET DE LA QUESTION DE L'APPROPRIATION

C'est une double interrogation qui me préoccupera dans ce texte. Pour tenter d'apporter, ne fut-ce qu'un début de lumière dans les limbes où je me trouve – où on se trouve sans doute tous – face à la *vastitude* de ce qu'on qualifie « d'expérience de l'œuvre », je commencerai par me permettre de reprendre certaines de mes interrogations antérieures avant de revenir sur cette problématique de l'appropriation, dont il sera ici question, dans le but de mieux appréhender un aspect de la notion complexe d'expérience de l'œuvre.

Ainsi, en liminaire une série de possibles interrogations : Est-ce qu'une expérience de l'œuvre se résume à « faire œuvre » ? Cette dernière locution, « faire œuvre », étant entendue comme une extrapolation du geste – et de l'intention – de faire *une* œuvre. Plus précisément – et en regard de la diffusion – dans le contexte d'une politique du réseau érigé en système via la réalité subventionnaire – ou mieux l'impératif subventionnaire – que peuvent vouloir dire les mots « expérience de l'œuvre » ? Est-ce que « faire œuvre », c'est nécessairement faire carrière ? Et son corrélat, quelles sont alors les modalités de la prégnante question de la reconnaissance ? Et si on soulève d'emblée cette question de la reconnaissance, celle-ci n'implique-t-elle pas, dans ce contexte déterminé, un danger de s'inscrire dans une idée de l'industrialisation de la culture entendue comme médiatisation à outrance qui pourrait perdre de vue non seulement le contenu, mais une façon autre de percevoir l'expérience de création et du créateur ? Plus précisément encore, est-ce que l'expérience se réduit à une reconnaissance ? Dans la même foulée, est-ce que la non-reconnaissance annule l'expérience ? Et enfin, cette course à la reconnaissance ne serait-elle pas l'ultime sacrifice de soi ?

Curieuses interrogations peut-être, dont je perçois malgré moi – presque – l'anachronisme : il semble qu'il ne soit même plus de mise d'en discuter, tant l'adéquation expériences (de création, de l'œuvre)/diffusion s'impose comme une évidence, et tant l'adéquation création/reconnaissance est de l'ordre du constat, de l'admis.

Comment diffuser sans se diffuser, comment montrer sans se montrer, comment exposer sans s'exposer, dans les deux sens du terme : s'exposer soi autant que l'œuvre, et prendre le risque du commentaire, et sans s'exposer à se perdre dans un réseau labyrinthique qui nous contrôle plus qu'on ne le contrôle et où cette perte de contrôle confine à la perte de soi ?

Si le questionnement sur une politique du réseau a été à la base de ma réflexion actuelle, son extension vers

le territoire corollaire de la diffusion et leurs implications communes dans la question de la recherche conduisent tout naturellement à une interrogation plus serrée sur l'expérience de l'œuvre. Et plus précisément, en fonction des prémisses posées ici, sur l'expérience individuelle de l'œuvre. Et une expérience individuelle qui n'est pas uniquement celle du spectateur, bien que celle de tout spectateur incluant tous ceux qui ont une plus grande proximité avec les œuvres, mais celle du créateur. C'est donc, plus particulièrement, la question de l'identité du sujet-artiste qui apparaît. Mais en reconnaissant que celle-ci, en étant paradigmatique, nous indique une voie de réflexion viable pour chacun d'entre nous.

J'ai déjà énoncé dans un précédent texte que cette définition de l'identité d'un sujet particulier – le créateur – passe désormais par l'inscription de celui-ci dans un réseau qui devient métaphore du territoire du Je : son territoire est son réseau d'appartenance. Ce qui reconduit l'idée du réseau vu comme instance de légitimation et du sujet et de sa pratique. Si dans notre actuel, l'expérience de la réalisation de soi passe par un apprivoisement de l'extériorité – je reviendrai dans la suite sur ce point précis –, le réseau serait donc perçu en tant qu'extériorité intériorisée, c'est-à-dire parfaitement intégrée à l'identité et à la pratique de l'artiste : hors-soi intégré à un en-soi et qui tend à le définir.

On peut penser que le processus de la culture, dans lequel nous sommes tous impliqués, n'est rien d'autre que l'échappée du sujet hors de l'immédiateté ou son engagement dans le monde. On sait que cette notion – engagement dans le monde – est cyclique dans l'histoire de l'art. Mais effectivement, dans notre à présent, la notion revient en force à travers l'attention portée par les artistes à l'idée de collectivité. Dans la foulée de l'esthétique communicationnelle d'Habermas, un sous-produit telle l'esthétique relationnelle basée sur la notion de communauté illustre assez bien ce retour de l'artiste impliqué dans un contexte social et politique précis¹. Paradoxalement, mais sans surprise du point de vue distancié de l'histoire, dans une société axée sur un individualisme prédominant – et conquérant – des résistances qui tendent à infléchir cet individualisme triomphant se manifestent. Et ce non pas par une action transgressive relevant d'une problématique de la rupture propre aux avant-gardes historiques et récentes, mais par une action plus subversive qui opère, non pas contre, mais depuis l'intérieur de l'institution par médiation avec celle-ci. Ainsi et dans le même mouvement, on semble poursuivre l'utopie moderniste de réconcilier l'art avec la vie², de réaliser la fusion de l'esthétique et de l'éthique.

Dès lors, autour de la question plus large de la rationalité esthétique vue en tant que lien avec le réel, loin d'une politique de la rupture, c'est plutôt comme si on assistait à une énième étape d'une évolution vers la résolution des contraires, vers l'intégration définitive des contradictions dans ce qui peut apparaître comme une synthèse, qui dans la dialectique hégélienne s'affirmait cependant comme un dépassement.³

Mais s'agit-il de synthèse ? Non plus, du moins dans son sens hégélien, car la pensée de Hegel se posait comme extérieure à l'histoire. Et nous savons, depuis les post-structuralistes notamment, que nos idéologies – avec tout le regard critique porté sur ce terme – sont nécessairement contaminées, c'est-à-dire qu'elles opèrent par connexions multiples, notamment avec le contexte historique et social. Ainsi, d'une part l'idée de fondation, propre à l'âge révolu des manifestes et à une politique de la *tabula rasa*, est absente ou très relative, et d'autre part, cet infléchissement de la notion de fondation implique qu'il y a eu effectivement médiation : déjà, on ne fonde plus quoi que ce soit, on poursuit nécessairement en fonction des apports greffés inlassablement par l'histoire et l'évolution des idées qui contaminent le réseau des possibilités⁴.

Ainsi, la « vérité du dire » ou du faire n'est plus propagandiste mais plus de l'ordre du constat (ou regard) sur la société (ou le contexte social, historique et politique) dans laquelle l'artiste crée, dans laquelle les œuvres sont créées.

Notre espace est, comme on le prétend (du moins on le prétend), déstructuré, et ne s'appuie plus sur « une rationalité qui préexiste au devenir de la création et qui stipulerait un espace construit, rationnel, fondé sur un ordre précis supposant un univers mesurable qui revendique un positivisme technique »⁵, mais sur un lien avec le réel qui se créerait comme en parallèle, et nous permettrait d'envisager le réel d'une manière autre, c'est-à-dire, essentiellement perméable et métissé. C'est en ce sens, pour y revenir, qu'il peut y avoir résistance et c'est en ce sens que le particulier, en tant que sujet, se redéfinit par une expérience de la réalisation de soi qui passe par un apprivoisement de l'extériorité. Et de l'altérité.

Ainsi, la notion de résistance est non seulement perçue en regard d'un infléchissement de l'individualisme par une volonté de l'individu-artiste de s'inscrire dans son contexte social et politique mais de plus, la réalisation même de cette identité particulière passe par une prise en compte significative et de ce qui est autre et de l'Autre. Alexis Nouss nous dit (à la suite de Lacoue-Labarthe, j'y reviendrai, mais aussi des post-structuralistes et de la première école de Francfort) que « toute culture ne peut évoluer que si

elle est métissée, si elle intègre de l'altérité en elle-même ». Il en va de même chez l'individu pris dans ce processus de la culture. Cette constante de la modernité atteint son point nodal en quelque sorte à travers un certain état de l'expérience de l'œuvre – d'un vouloir dire et d'un vouloir faire particulier – en art actuel et qui s'illustre le plus notablement autour de la notion très plurielle de la performance.

Cependant, si l'idée de synthèse vue comme totalité achevée n'est plus pertinente et que cela suppose corrélativement un espace morcelé et en devenir avec tout ce que cela peut induire d'instabilité, comment comprendre, pour revenir aux interrogations du début, la persistante volonté consensuelle qui me semble prégnante dans les mentalités ?

Le réseau obéit à une problématique du consensus : c'est en cela qu'il est malheureusement autonome, auto-suffisant et refermé sur lui-même dans un processus en boucle. Les subventions, bourses, concours et autres allégeances à une méritocratie généralisée de même, via un jugement consensuel des pairs, et ne parlons pas des politiques muséales qui s'entendent en une belle unanimité à anihiler toute velléité de subversion en l'intégrant dans ses murs.

Mais, d'une manière plus douloureuse et inquiétante, n'est-ce pas à travers tout ceci la nécessité de la reconnaissance qui fait d'abord consensus, ce qui précède n'étant que les inévitables déclinaisons d'un mode de fonctionnement qui tend vers l'élaboration de règles structurées. Qu'on souhaiterait, selon toute apparence, immuables et universelles. En un mot, synthétisantes.

En ce sens, il y a bien volonté de synthèse à travers la volonté de laminer les antinomies. De la sorte, paraphrasant Vincent Lavoie, on peut avancer que le créateur reçoit sa légitimité du fait qu'il est le produit intérieur brut de sa communauté. Ce n'est pas tant qu'une position plus extérieure soit perçue comme illégitime, non reconnaissable parce que, comme le soulignait Bourdieu, *non reconnue en tant que position*. Ce n'est pas tant cela – bien que cela aussi, et très difficilement viable pour qui se retrouve hors essentiel en tant que contingent – ce n'est pas tant cela, parce qu'à plus ou moins court terme le non-légitime est récupéré et légitimé, ce n'est pas tant cela, que la difficulté de l'indépendance, de l'indéterminé. Dit autrement, un hors-soi intégré à un en-soi – ou ce qui est autre et qu'on assimile – ne doit pas nous définir trop précisément.

Alors qu'on pouvait penser naïvement – et philosophiquement – en avoir fini avec l'idée de totalité, celle-ci se réinstallerait dans le microcosme même de l'art actuel à travers des diktats implicites tels les derniers avatars d'une volonté de globalisation politique

et économique qui, elle, n'en finit pas de vouloir s'imposer.

Dès lors, la politique consensuelle étant – très paradoxalement – considérée comme la forme la plus achevée de la démocratie contemporaine il y a, me semble-t-il, si on veut y résister quelque peu, une nécessaire attention à apporter à une expérience de l'œuvre qui charrie, dans son expérience même, le contexte social et politique dans lequel les œuvres sont créées. Une nécessaire attention à apporter à une expérience de l'œuvre qui jongle, de par son expérience même, avec l'idée de coercition inhérente à l'idée de consensus.

Avant de poursuivre, et ceci pour mieux étayer mon propos, précisons quelque peu la notion d'appropriation introduite en début de texte. Cette notion infléchit sensiblement la mimétique – se conformer à ce qui est – à travers une poïétique nécessaire ou ce qu'on pourrait définir comme la culture en soi-même d'une faculté critique face au monde qui nous entoure. Adorno, reprenant la *mimésis* aristotélicienne, dans son concept « d'apparition », qui concerne une possibilité – et une altérité – critique interne de l'œuvre, affirme que « dans toute œuvre authentique apparaît quelque chose qui n'existe pas »⁶. Mais qui est là en potentialité. C'est-à-dire que ce « ce qui n'est pas encore » fait partie du contenu essentiel de l'objet-œuvre qui ouvre à l'idée de devenir autre.

Aussi, l'œuvre n'effectue pas uniquement une *imitatio* dans le sens de l'emprunt à ce qui est extérieur, mais elle répond à une nécessité propre. En regard de notre hypothèse, il en va de même pour le sujet, qui effectue en ce sens une appropriation. Il s'approprie ce qu'il reconnaît en tant que soi.

Lacoue-Labarthe nous rappelle que pour s'approprier de quelque chose, toute culture – ou communauté de goût, de recherche – doit d'abord avoir fait l'expérience de son altérité, c'est-à-dire qu'elle doit d'abord

se déapproprier. La déappropriation est donc initiale et l'appropriation, son résultat. Si on se réfère à la *mimésis* grecque, il y a déplacement depuis l'inné à l'acquis.

Si l'appropriation peut être définie comme une nécessité propre, une spécificité qui passe par la reconnaissance de ce que le sujet choisit de reconnaître comme « autre » pour l'intégrer à ce qui le précise – en cela il fait l'expérience première de son altérité – il y a construction d'une identité qui se définit nécessairement comme « toujours en devenir ».

En art actuel, l'expérience de l'œuvre se module sensiblement en fonction de ce même postulat. Dans notre à présent, l'appréhension que l'on a de l'œuvre est basée sur cette prémisse que l'art est moins illusion que lien avec la réalité. Plus précisément, le réel soutient constamment la notion d'illusion propre à toute représentation. Mais dans le même mouvement, le lien voulu avec le réel ramène, à travers l'idée de représentation, une part d'aléatoire propre à une réalité mouvante qui contre le positivisme technique et souligne corrélativement un nouveau langage, « dont le champ conceptuel n'est pas figé, déterminé, mais s'ouvre sur un possible qui arrache l'individu à sa territorialité »⁷.

Pour reprendre l'énoncé adornien, si l'œuvre n'est pas une présentation de la réalité mais la représentation d'un réel différencié, ce que l'expérience de l'œuvre nous apporte, c'est la possibilité d'un possible qui se confond avec une volonté d'autodétermination du sujet. Il y a une nette imbrication des deux expériences, celle de l'objet et celle du sujet.

Mais jusqu'à quel point, dès lors qu'on se trouve face à des politiques qui fonctionnent à partir d'un lieu illusoire, cette « situation idéale du dire » n'est-elle pas une illusion, et jusqu'à quel point la démonstration de cette illusion ne devrait-elle pas être une de nos problématiques ? Et plus précisément, le montré de l'illusion de l'immédiateté de la reconnaissance qui par définition fonctionne sur du déjà-là : on reconnaît ce qui est produit. Et ce, par rapport à la non-immédiateté de l'expérience qui est par définition en devenir, c'est-à-dire une construction incessante⁸ qui fracture

l'idée de consommation directe en contrant toute affiliation à l'immédiateté.

En fait, il s'agit de s'en prendre au semblant de ce que l'on nous propose : ce qu'il faut entendre par « lieu illusoire ». Je cite Lacoue-Labarthe : « la lutte contre l'imitation et la culture historique consiste pour l'essentiel dans une conversion de la *mimésis* – comme en général la lutte à mener dans l'esthétique contre la réceptivité, le point de vue de l'amateur et du spectateur, la consommation [...] convertir la mimesis, c'est faire en sorte qu'elle cesse de prendre la forme de la soumission pour devenir réellement créatrice. Et si dans l'imitation passive il y a un mauvais rapport à l'histoire, c'est ce rapport lui-même qu'il faut convertir et transformer en rapport créateur »⁹.

Ainsi, l'appropriation est l'intériorisation d'un modèle – ce qui nous est proposé – en ne se laissant soumettre à aucun moment à ce modèle, mais en l'élaborant en toute connaissance de cause, en toute « froideur », pour reprendre le terme de Diderot.

Finalement, une autre façon de percevoir – et d'indiquer – l'expérience de l'œuvre et du créateur serait de réaffirmer l'idée que la non-reconnaissance n'annule pas ces doubles expériences. Non pas affirmer que la non-reconnaissance est secondaire, mais réaffirmer qu'elle est très relative. Et que notre engagement dans le monde passe peut-être par cet engagement premier de réaffirmer l'indépendance intellectuelle – la valorisation de la non-détermination du soi, de la non-limitation de soi – dans un monde où la dépendance à tout système n'a jamais été aussi lourde et contraignante et où on assiste, conséquence prévisible, sous des formes plus ou moins subtiles, à une soumission de la recherche aux impératifs de la diffusion et de son corrélat, la reconnaissance – et dès lors que ce constat se présente comme un épiphénomène significatif d'un phénomène plus large et général.

Cela veut dire n'admettre aucun modèle constitué, mais construire ses modèles : une poétique qui suppose pour le sujet de ne s'engager que sous la contrainte du « non-encore advenu ». Laisser venir l'a(d)venir. Sans (trop de) contraintes et sans (trop de) règles érigées. Se réapproprié au contraire individuellement son propre soi pour le recréer constamment, dans une vo-

lonté d'achèvement. Et garder une vigilance constante par rapport aux dérives – en résurgence – de l'utopie – dont la notion supposait (aussi) d'imposer, à tous, les diktats de quelques-uns au nom d'une illusoire vérité.¹⁰

Mais plutôt cultiver les possibles modulations propres à l'indéterminé, c'est-à-dire un varia des figures multiples des limites et des frontières dans les lieux mis en jeux (ceux du monde de l'art) et appréhender ainsi toute « limite » à travers les mots de Louis Marin : « la limite comme ouverture de l'écart et le lieu de l'intervalle, la limite comme champ d'un limes qui n'a de réalité que par l'affrontement d'une violence et d'une résistance. »¹¹

LUCE LEFEBVRE

NOTES

1 Je souligne « politique » bien que les tenants de cette esthétique s'en défendent, mais leur définition du mot « communauté » en tant que « qu'être au monde ensemble » est la définition même de la *polis* chez les grecs, dont les règles édictées à la conduite de la cité sont, comme on le sait, à la base de la démocratie moderne. Voir aussi les écrits de Heidegger pour la notion « d'être au monde ».

2 Voir aussi la notion « d'art total » chez Wagner.

3 Voir en regard de ceci les analyses de Gérard Conio à propos des avant-gardes historiques et le constructivisme russe. *Le constructivisme russe*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1987, p. 51.

4 Ce qui tendrait à expliquer la vogue de la citation, de la relecture, de l'idée de résurgence et de survivance des images et des concepts.

5 Voir Conio, *Le constructivisme...*, p. 3, dans son analyse de la problématique des avant-gardes historiques.

6 Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 123.

7 Voir Conio, *Le constructivisme...*, p. 55-56. Toujours en regard d'une contextualisation des arts d'avant-garde du début du siècle. Je fais le parallèle en indiquant une résurgence, Deleuzienne somme toute.

8 À partir de nos acquis, de ce que la connaissance implique comme plus-value à la construction d'un être (*techné*).

9 Lacoue-Labarthe, *L'imitation...*, p. 101.

10 Et du bien commun. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut « tout jeter » dans l'utopie, elle peut être féconde dans le sens qu'elle nous fait penser l'impossible. Fourier, par exemple, reste un cas intéressant (idée d'« écart absolu » par rapport aux idées établies). Disons que l'idée d'utopie ne se résume pas, dans les théories et historiquement, loin s'en faut, à l'aura d'idéalisme un peu romantique qui lui a été accolée.

11 Louis Marin, « Frontières, limites, limes : les récits de voyage de Thomas More », dans *Frontières et limites*, collectif, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 110-111.