

EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET HERMÉNEUTIQUE PHILOSOPHIQUE

par Claude PICHÉ

NUL ne contestera la fécondité du dialogue entamé entre l'herméneutique de H.-G. Gadamer et la théorie esthétique de H.R. Jauss. Plus encore qu'à une filiation unilatérale, on assiste ici véritablement à un échange de vues dans la mesure où les deux partenaires de la discussion se situent somme toute sur un même terrain. En effet, le lecteur qui a sous les yeux les textes publiés par Jauss depuis vingt ans est en mesure de réaliser que ce qui est finalement devenu le monumental ouvrage *Expérience esthétique et herméneutique littéraire* n'a rien d'un système rigide, clos sur lui-même, mais constitue plutôt le fruit d'une longue maturation, si bien que l'on assiste à une démarche ouverte qui ne craint pas de questionner toujours à nouveau ses présuppositions proprement philosophiques. Par ailleurs, ce que Jauss désigne comme l'« *herméneutique philosophique* » de Gadamer pour l'opposer à l'herméneutique littéraire n'est pas elle non plus une théorie restreinte, comme par exemple une discipline auxiliaire visant uniquement à faciliter l'accès aux textes philosophiques. Au contraire, l'épithète « philosophique » dans ce cas n'intervient que pour indiquer la pertinence universelle du problème de l'interprétation, de sorte qu'il ne faudra pas s'étonner de voir le premier tiers de *Vérité et méthode* consacré à ce paradigme que représente pour l'herméneutique en général la compréhension de l'œuvre d'art. La symétrie des rapports entre Gadamer et Jauss est donc assurée par l'uniformité des bases de la discussion ; tous deux peuvent se rencontrer sur le terrain de la philosophie, et mieux, ils partagent une prémisse théorique : l'historicité (*Geschichtlichkeit*) essentielle de toute interprétation, de toute réception.

Comme on sait, Jauss axe sa théorie de l'art non pas tant sur le moment de la production de l'œuvre, que sur le moment de sa réception par le public contemporain et, de là, par les publics successifs à travers l'histoire de la postérité de l'œuvre. Il s'agit ici d'une dimension qui n'a rien de secondaire puisqu'elle révèle un aspect constitutif au même titre que la création de l'œuvre proprement dite. C'est en insistant sur la dimension communicationnelle du rapport entre l'artiste et son auditoire que Jauss a été amené graduellement à voir dans ce qu'il appelle l'« *expérience esthétique* » le point central de la théorie de l'art. Entre l'écrivain et la tradition littéraire qui le précède, de même qu'entre le texte et les publics successifs de lecteurs, s'institue un rapport d'échange fondamental pour l'art lui-même. En développant le concept d'expérience esthétique, Jauss cherche à cerner les modalités de la réception de l'œuvre qui contribuent à lui donner sens, sans quoi le texte resterait lettre morte. À

cet égard, Jauss fait intervenir plusieurs éléments de l'herméneutique de Gadamer ; on songe entre autres à la structure horizontale de la compréhension, à la priorité herméneutique de la question, à l'aspect dialogique du comprendre ainsi qu'à l'unité des trois moments de compréhension, d'interprétation et d'application¹. Ce sont là, certes, des thèmes bien connus de *Vérité et méthode*, mais il ne faut cependant pas sous-estimer le caractère novateur des emprunts faits par Jauss – comme il se doit dans le cas de toute « réception » digne de ce nom. Dans les pages qui suivent, nous porterons notre attention sur le concept d'« expérience esthétique » dans l'herméneutique littéraire de Jauss, en tentant de dégager l'originalité ainsi que les limites de cette contribution par rapport au problème général de la compréhension, tel qu'il est vu par Gadamer. Avant d'aborder cette discussion toutefois, il conviendrait peut-être de situer plus précisément les enjeux philosophiques de part et d'autre afin de déceler l'intention profonde de chacune des deux entreprises.

1. la fortune de Kant

La tâche d'esquisser l'arrière-plan philosophique de chacune des deux positions est d'autant plus aisée qu'il nous est possible, grâce aux indices très clairs chez chacun des auteurs, d'opérer en quelque sorte une déduction des deux herméneutiques à partir de Kant. En effet, dès la première page de la préface à *Expérience esthétique et herméneutique littéraire*, Jauss ne manque pas d'insister, après avoir souligné l'importance de la *Poétique* d'Aristote, sur la place de Kant dans son projet. Nous serons par la suite en mesure de vérifier jusqu'à quel point Kant intervient effectivement à un moment stratégique de l'argumentation. Quant à Gadamer, on sait qu'il fait commencer son livre par un exposé sur l'effet désastreux qu'a eu la critique du jugement esthétique de Kant sur la théorie esthétique moderne. Cette fois, le ton est nettement plus négatif que chez Jauss. Gadamer reproche à Kant d'avoir engagé la problématique de l'art sur la voie d'une subjectivation outrancière, qui a abouti à cette abstraction qu'est la « conscience esthétique »², c'est-à-dire une conscience qui se croit désormais en droit d'apprécier les objets d'art du strict point de vue de leur qualité esthétique, de leur beauté, sans égard aux autres fonctions que peuvent remplir ces mêmes objets dans le monde de la vie. Ce repli sur soi de la subjectivité esthétique a pour contrepartie une conception de l'œuvre d'art comme objet visant simplement à procurer au spectateur une émotion esthétique, un sentiment de plaisir spécifique qui mène à une expérience esthétique discontinue, à la merci des soubresauts de la

conscience sensible individuelle. Du même coup, l'objet d'art se voit privé de toute signification cognitive, de toute prétention à la vérité. La réaction de Gadamer à cette « esthétique du vécu » (*Erlebnisästhetik*) se solde par un recentrement de l'intérêt qui passe désormais de l'émotion esthétique à l'objet d'art lui-même. Par voie de conséquence, la partie positive du chapitre sur l'art dans *Vérité et méthode* sera consacrée à l'« Ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique »³. Dans la terminologie de Jauss, Gadamer opère de la sorte un virage du côté de l'« esthétique de l'œuvre » (*Werkästhetik*)⁴.

Du point de vue de son esthétique centrée sur la notion d'expérience, Jauss est contraint d'apporter un correctif au jugement de Gadamer à l'endroit du rôle de la subjectivité kantienne dans la théorie de l'art. Sans doute faut-il souscrire au verdict de Gadamer concernant l'esthétique du vécu tant et aussi longtemps que celle-ci affiche une subjectivité « jouissant d'elle-même ». Toutefois, Jauss tente de montrer que cette critique de la subjectivation de l'esthétique ne vaut que pour un épisode géographiquement et historiquement bien circonscrit de la modernité⁵. Il y a donc des alternatives au renversement du centre d'intérêt opéré par Gadamer, car le fait d'accorder la primauté à l'œuvre présente également un désavantage : celui de négliger la composante pourtant essentielle de l'expérience esthétique qu'est la jouissance (*Genuss*). Jauss voit dans cette composante la dimension spécifique de l'art, et il en fait le noyau de sa théorie de l'expérience esthétique.

Le retour à Kant ne prend pas ici qu'une allure rhétorique : il ne s'agit pas uniquement de réhabiliter le sujet esthétique, mais plus encore, Jauss va puiser dans la *Critique de la faculté de juger* un élément qui ramène l'esthétique de Kant au cœur du débat philosophique actuel en Allemagne : la théorie du *consensus*. On se souviendra que par son jugement esthétique, le sujet kantien n'est pas en mesure de « postuler » l'adhésion de tous à son propre avis, mais qu'il est tout de même en droit d'« attribuer » à chacun son accord : la nuance tient au fait que dans le premier cas le postulat implique que l'on se réfère à un concept ou à un principe, dont le jugement de goût est du reste entièrement privé ; dans le second cas, la norme du jugement réside dans un sentiment de plaisir éprouvé par le sujet individuel, mais on sait par ailleurs que, selon Kant, ce même sujet est autorisé à réclamer l'adhésion de tout autre sujet, sans quoi on n'aurait pas affaire à un jugement de goût, mais par exemple à un simple jugement empirique. Donc ce qui intéresse Jauss dans la troisième *Critique* kantienne, ce n'est pas seulement l'« expérience subjective » (*aisthesis*), qui n'en demeure pas moins le point de départ de toute esthétique, mais aussi l'« expérience intersubjective » (*catharsis*)⁶ à laquelle elle renvoie nécessairement. En d'autres termes, Jauss réinstaure, contre

1. Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, ci-après cité *Ästhetische Erfahrung* d'après l'édition définitive publiée à Francfort chez Suhrkamp (1982) 1984, p. 365. Voir également du même auteur « Esthétique de la réception et communication littéraire », *Critique*, n° 413, octobre 1981, pp. 1117-20.

2. Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, J.C.B. Mohr, (1960) 1975), p. 84 suiv. Selon le cas, nous indiquerons les renvois à la traduction française abrégée d'Étienne Sacre, *Vérité et méthode* (Paris, Seuil, 1976).

3. *Wahrheit und Methode*, pp. 97-161 ; trad. fr., pp. 27-99.

4. *Ästhetische Erfahrung*, p. 25.

5. *Ästhetische Erfahrung*, p. 165, cf. pp. 27, 80. Le lecteur pourra également se reporter à la conférence de 1972 qui présente une première esquisse de l'armature théorique du livre de Jauss, « Petite Apologie de l'expérience esthétique », traduit par C. Maillard dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris, Gallimard, 1978), pp. 146, 128, 135.

6. *Ästhetische Erfahrung*, p. 88. Cf. « Petite Apologie... » p. 130.

Gadamer, le subjectivisme kantien dans la théorie esthétique pour autant que celui-ci conduit au « consensus de la faculté de juger réfléchissante »⁷. Au fond, c'est la notion kantienne de « sociabilité » inhérente au jugement de goût qui est réhabilitée ici, car elle permet non seulement de délimiter mais également d'articuler les rapports de l'art avec les autres sphères de monde de la vie.

Si l'esthétique de la réception n'élève pas d'emblée une prétention proprement philosophique, Jauss n'entend pas moins, à l'aide de la théorie du consensus esthétique, rivaliser avec la philosophie⁸, entre autres avec les théories récentes qui cherchent à dégager les conditions idéales en vue de l'établissement d'un consensus entre les membres de la société. Jauss tient à mettre en évidence les avantages du consensus esthétique par opposition à toute entente reposant sur une théorie du « discours sans contraintes » (*herrschaftsfreier Diskurs*), telle que mise de l'avant par Habermas. C'est à la dimension proprement discursive, ou encore logique, du consensus habermasien que Jauss s'en prend en affirmant que toute entente fondée sur le concept prend du même coup un caractère univoque, cristallisé, de sorte que le « consensus incontesté » et incontestable auquel elle conduit s'avère être au fond une norme répressive. La sphère esthétique, en revanche, établit un « consensus ouvert », mouvant, fluide, qui n'a pas à s'aventurer dans des théories de pragmatique formelle visant un concept unilatéral de raison. « En outre, l'expérience esthétique considérée dans sa fonction communicative se distingue aussi du discours régi par la logique en ce qu'elle présuppose uniquement que 'soit tenu compte de la communication universelle', et non pas que soit déjà reconnu le caractère raisonnable de la raison. »⁹. Nous sommes dès lors en mesure de définir avec précision le lieu philosophique de l'herméneutique littéraire de Jauss : entre la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*, il y a cette troisième *Critique* de Kant qui n'affiche pas dans son titre le mot « raison ». Jauss tient à exploiter ce qui dans la *Critique de la faculté de juger* fait référence à une norme universellement acceptée, qui du même coup n'est pas exposée au reproche de logocentrisme. Il ne veut pas tant rivaliser avec la philosophie qu'avec la « PENSÉE philosophique »¹⁰, avec la philosophie comme Logos. Il s'agit de reprendre à son compte l'aspect « émancipateur »¹¹ de la théorie du consensus de Habermas, mais cette fois selon les paramètres d'une théorie de l'art. On se trouve face à une « nouvelle Aufklärung dont l'instrument [est] l'expérience esthétique »¹², c'est-à-dire que la norme est incarnée dans le sentiment de plaisir éprouvé face à la beauté, donc dans la jouissance esthétique, en ce que celle-ci est communicable. Une telle norme n'a rien de coercitif puisqu'on ne peut imposer à personne son plaisir. Ainsi s'ouvre avec l'art un espace privilégié, à l'abri des contraintes pragmatiques et institutionnelles, une sphère de liberté, d'adhésion libre, qui

7. *Ästhetische Erfahrung*, p. 18.

8. *Ästhetische Erfahrung*, pp. 23, 29.

9. « Petite Apologie... », p. 156.

10. *Ästhetische Erfahrung*, p. 29.

11. *Ästhetische Erfahrung*, pp. 29, 44.

12. « Petite Apologie... », p. 154.

permet de redéfinir de façon tout à fait originale le « rôle social de l'art »¹³. Mais avant d'aborder cet aspect crucial de la théorie de Jauss, il nous faut examiner plus avant les modalités spécifiques de l'expérience esthétique.

2. les anciens et les modernes

À première vue, il peut apparaître risqué d'utiliser l'expérience esthétique comme terme de comparaison entre l'herméneutique littéraire et l'herméneutique philosophique. En effet, Jauss ne reproche-t-il pas à Gadamer de ne pas, à proprement parler, traiter de l'expérience esthétique dans son livre¹⁴? Sans doute, Jauss n'ignore pas que le premier tiers de *Vérité et méthode* s'intitule « Dégagement de la question de la vérité dans l'EXPÉRIENCE DE L'ART », de même qu'il a sûrement pu noter que le terme « expérience esthétique » fait surface à plusieurs reprises dans ces pages. Le jugement de Jauss se fonde sur la présupposition que l'expérience esthétique concerne de façon primaire la jouissance éprouvée au contact de l'œuvre. Et de cela, il est à vrai dire peu question chez Gadamer, même si par ailleurs ce dernier accorde une très grande importance à la réception de l'œuvre par l'interprète quand il s'agit d'en établir le sens et la vérité. En ceci, Gadamer rejoint bel et bien l'expérience esthétique, et, il faut l'avouer, cela se produit de façon tout à fait manifeste. « Il importe à nos yeux de considérer l'expérience de l'art de telle sorte qu'elle soit comprise comme expérience. » « Nous voyons à l'œuvre dans l'expérience de l'art une EXPÉRIENCE VÉRITABLE, qui ne laisse pas inchangé celui qui la fait, et nous questionnons le mode d'être de ce qui de cette manière est expérimenté »¹⁵. Faut-il prendre Gadamer au pied de la lettre lorsqu'il affirme que la rencontre avec l'œuvre d'art constitue une « expérience véritable »? Et si la partie positive sur l'œuvre d'art dans *Vérité et méthode* ne reprend pas explicitement ce thème, est-ce à dire que Gadamer l'a mis de côté? En fait, on doit se rappeler que Gadamer tient à intégrer le cas exemplaire que représente la compréhension de l'œuvre d'art dans l'ensemble plus vaste des sciences de l'esprit. Sans doute, l'expérience de l'art a-t-elle quelque chose de spécifique, mais à titre d'expérience herméneutique, elle partage avec les sciences humaines certains traits communs. C'est pourquoi l'affirmation selon laquelle l'expérience de l'art ne laisse pas celui qui s'y livre « inchangé », demeure une parole vide tant et aussi longtemps qu'on se refuse à y voir une expérience au sens propre, telle qu'elle sera définie dans le passage intitulé « Le Concept d'expérience et l'essence de l'expérience herméneutique »¹⁶.

13. « Petite Apologie... », p. 157 ; cf. pp. 125, 129, 147. Voir également *Ästhetische Erfahrung*, pp. 18, 82.

14. *Ästhetische Erfahrung*, p. 27.

15. *Wahrheit und Methode*, pp. 94, 95, la traduction est de nous. Voir du même auteur « Ästhetik und Hermeneutik » in *Kleine Schriften II* (Tübingen, J.C.B. Mohr, 1979), p. 6.

16. *Wahrheit und Methode*, pp. 329-44 ; trad. fr., pp. 191-207.

Dans le chapitre en question, dont nous ne voulons retenir ici que l'essentiel, il est dit que l'expérience est le mode spécifiquement humain de connaître. Or l'expérience se caractérise, lorsqu'elle est considérée en dehors des ornières de la méthodologie scientifique, non pas par le fait que son anticipation se confirme, mais par le fait qu'elle est très souvent déçue. Telle est la négativité¹⁷ de ce mode spécifique de connaître : l'expérience dévoile la déception d'une attente, et la nécessité de s'adapter à une nouvelle façon de voir. Nous laissons ici de côté l'influence du concept hégélien d'expérience qui sert de toile de fond à ce chapitre. Il est important toutefois de remarquer que l'expérience n'est jamais complètement réalisée par l'homme, qu'elle n'est jamais menée à son terme, contrairement à la marche de l'Esprit absolu dans la *Phénoménologie* de Hegel. L'expérience est un mode de connaissance qui se perpétue à l'infini, précisément parce que l'homme est radicalement fini, historique. Ce qui mérite d'être retenu du concept gadamérien d'expérience, c'est que celui qui se livre à l'expérience est toujours lui-même impliqué, de par son être propre, dans ce qui se joue. Par là, on peut comprendre pourquoi tout à l'heure Gadamer affirmait que l'expérience esthétique ne laisse pas intact celui qui la fait. L'expérience n'est pas uniquement une occupation contemplative, elle est un mode de connaître particulier et, à ce titre, elle comporte une dimension de vérité n'ayant d'abord de validité que pour celui qui s'y est soi-même rompu. Telle est la façon dont Gadamer conçoit, du moins formellement, l'interaction qui prend place entre l'œuvre et l'interprète.

Autant l'expérience esthétique dans *Vérité et méthode* se place sous le signe de la finitude et de la vérité, autant faut-il chercher le propre de l'expérience esthétique de Jauss dans l'accès à une sphère de liberté. La notion de jouissance esthétique se place ici au cœur de l'échange entre l'œuvre et le public en ce qu'elle dévoile la spécificité de l'art : celui-ci est fondé sur une perception sensible (*ästhetisches Wahrnehmen*) qui, à titre de norme non contraignante, débouche sur un consensus. La sphère de l'art se découvre donc d'une part libre à l'égard de la sphère de la Praxis, et d'autre part elle jouit d'une liberté en vue d'expérimenter des formes nouvelles de comportement. Sous ce rapport, le chapitre de Jauss « Qu'est-ce que l'expérience esthétique? »¹⁸ est très éloquent. L'attitude esthétique permet de faire l'expérience de formes de temporalité qui n'obéissent pas aux schèmes de la vie quotidienne ; grâce à elle, il est possible tant au lecteur qu'à l'auteur de jouer avec les modes temporels, de même que de permuter les rôles sociaux à l'endroit desquels ils sont désormais en mesure de prendre une distance. Bref, il leur est loisible d'inventer des mondes nouveaux, d'expérimenter librement les possibles. L'art s'apparente ici à une sorte de laboratoire qui échappe à toute sollicitation étroitement pragmatique.

17. Jauss, au demeurant, a tôt fait de reconnaître par l'intermédiaire de G. Buck cette dimension de l'expérience. Cf. « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » (1967) dans le recueil du même titre (Francfort, Suhrkamp, 1970), pp. 201-2 note, et p. 174 note ; traduit par C. Maillard dans *Pour une esthétique de la réception*, p. 75 note, et p. 50 note.

18. *Ästhetische Erfahrung*, pp. 31-44.

Au moment où Jauss dégage le mécanisme de l'expérience esthétique, il fait intervenir, comme nous l'avons mentionné, un certain nombre d'éléments clefs de l'herméneutique philosophique de Gadamer, qu'il intègre dans chaque cas selon une intention précise. Contrairement à Gadamer, Jauss s'intéresse à l'aspect méthodique, ou mieux, à l'intérêt méthodologique que peuvent présenter les éléments mis au jour par Gadamer dans la description des modalités de la compréhension. Il s'agit d'en tirer un profit pour les sciences littéraires. Aussi, quand Jauss aborde le caractère horizontal de toute compréhension, il est amené à privilégier le « dégage-ment de l'horizon » historique par opposition à la « fusion des horizons » qui, dans la mesure où elle est toujours déjà réalisée, conserve aux yeux de Gadamer une primauté certaine¹⁹. Si le découpage de l'horizon historique n'est dans *Vérité et méthode* qu'une simple « phase » (*Phasenmoment*) dans le processus de comprendre, Jauss insiste pour que la « reconstruction » de l'horizon passé puisse être soumise à un certain contrôle. La préoccupation de l'herméneutique littéraire est par suite centrée d'abord et avant tout sur les possibilités d'intervention explicite de l'interprète – conformément à une visée méthodologique – au détriment de l'autonomie, même relative, de l'œuvre. On retrouve d'ailleurs un privilège semblable accordé à l'interprète dans la dialectique de la question et de la réponse qui prend place entre le texte et le lecteur. Si Jauss est prêt à assumer le caractère métaphorique du modèle dialogique entre l'œuvre et le public, il insiste toutefois pour que le « sujet actuel » conserve la prérogative de poser d'abord la question, au grand dam du « sujet passé » qui est dès lors confiné à livrer la réponse²⁰. Le modèle de l'expérience esthétique conçue comme expérimentation scientifique se confirme également lorsqu'on aborde la célèbre triade mise en avant par l'herméneutique piétiste et reprise par Gadamer : compréhension, interprétation et application. Ces trois aspects présents dans toute herméneutique sont de l'avis de Gadamer indissociables, ils sont emboîtés l'un dans l'autre de façon inextricable. Aussi, d'un point de vue méthodologique, Jauss s'emploie à les distinguer soigneusement afin de les faire passer sous contrôle, c'est-à-dire de maintenir, à l'aide de la réflexion, une distance critique. Cette dimension réflexive est relativement aisée à maintenir dans ces phases explicites que sont l'interprétation et l'application. Mais le problème se pose pour Jauss à la phase de la compréhension, qui fait référence ici au contact premier institué par le lecteur avec le texte : la compréhension est l'étape instantanée et immédiate de l'effet produit par le texte sur le lecteur. On touche ici au point névralgique de toute expérience esthétique. À l'occasion de l'interprétation du poème de Baudelaire « Spleen II », Jauss nous donne un aperçu très perspicace de ce qui entre en jeu à ce stade où se manifeste l'*aisthesis* à l'état pur. Cependant, afin d'expliquer l'impression faite sur le lecteur à cette étape primaire, il est obligé d'introduire encore une fois une distance réflexive à l'aide d'un procédé qui consacre, si l'on s'en tient à la terminologie même de l'auteur, une scission entre *Experiment* et *Erfahrung*²¹!

19. *Ästhetische Erfahrung*, pp. 667-70.

20. *Ästhetische Erfahrung*, pp. 739-40 ; voir également p. 792.

Jusqu'ici notre tour d'horizon à propos de la notion d'expérience esthétique a mis en lumière les intentions respectives de chacun des auteurs. Même si tous deux mettent à profit un mode de description « phénoménologique », Gadamer ne vise pour sa part qu'à montrer ce qui se passe déjà implicitement dans tout acte de compréhension. Indépendamment de cette description, la compréhension se déroule le plus souvent de façon immanente si bien que la réflexion, déjà à l'œuvre dans le « langage »²² de manière tacite, n'intervient qu'exceptionnellement de façon manifeste. D'ailleurs la vérité accessible à la compréhension ne requiert pas systématiquement l'intervention de la réflexion²³. Pour ce qui est de Jauss, le rôle central qu'il confère au sujet dans l'expérience esthétique le conduit à décomposer soigneusement le mécanisme de la compréhension afin de mieux pouvoir la soumettre au contrôle méthodique ; de la sorte, la progression de l'interprétation semble aller de pair avec un processus d'objectivation croissante. Il reste à savoir jusqu'à quel point cette exigence méthodique peut être poussée, notamment en ce qui a trait au problème de l'application de l'œuvre d'art. Pour Gadamer, comme on sait, l'art ne fait pas exception à la règle : toute interprétation comporte implicitement ou explicitement une application, application qui ne laisse pas le spectateur intact. Or dans la mesure où Jauss accepte d'intégrer la composante d'application à l'expérience esthétique, et plus précisément, dans la mesure où il confère volontiers à l'art une fonction sociale, à quel genre d'application assisterons-nous ? Sommes-nous susceptible de découvrir une application qui transforme le lecteur lui-même, tel que le veut la conception gadamérienne de l'expérience ? En d'autres termes, est-ce que la reconstruction nécessairement objectivante de la réception d'une œuvre laisse encore une place à la dimension de vérité inhérente à l'art ?

Toute la subtilité de la position de Jauss à ce propos apparaît dans l'extrait qui suit. D'une part, Jauss avoue reconnaître la pertinence de l'application en art en ce qu'il est sensible au fait que le texte a quelque chose à dire au lecteur et *vice versa*, mais d'autre part on doit ici porter attention au type d'enrichissement que peut connaître le lecteur à la suite d'une telle expérience.

La Reconstruction de l'horizon d'attente originaire provoquerait cependant une rechute dans l'historicisme si l'interprétation historique ne pouvait servir en retour à faire passer de la question 'qu'est-ce qu'a dit le texte?' à la question 'qu'est-ce que me dit le texte et qu'ai-je à dire au texte?' Si l'herméneutique littéraire doit, tout comme l'herméneutique théologique ou juridique, atteindre l'application par-delà la compréhension et l'interprétation, cette application ne peut pas à vrai dire aboutir à l'action pratique, mais elle peut tout de même

21. Dans la première version de ce passage d'abord parue dans *Poetik und Hermeneutik IX* (Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1981), sous le titre « Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik », les deux mots *Experiment* et *Erfahrung* apparaissent dans le même paragraphe ! Cf. p. 477. Voir aussi *Ästhetische Erfahrung*, pp. 814, 815, 818, 820.

22. « Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik » in *Kleine Schriften I* (Tübingen, J.C.B. Mohr, 1967), p. 125 ; trad. fr. par M. Simon dans Hans-Georg GADAMER, *L'Art de comprendre* (Paris, Aubier, 1982), p. 137.

23. *Wahrheit und Methode*, p. 112 ; trad. fr., p. 44.

satisfaire l'intérêt non moins légitime qui consiste à mesurer et à élargir dans la communication littéraire avec le passé l'horizon de sa propre expérience à l'aide de l'expérience d'autrui.²⁴

Ainsi, il est acquis que le contact avec l'œuvre contribue à élargir l'« expérience » propre du lecteur, mais du même coup il semble exclu que cette expérience ait une incidence sur l'« action pratique ». Comment dès lors peut-on définir cette expérience élargie du lecteur si celle-ci ne peut porter ses fruits dans la vie de tous les jours, dans la réalité sociale du lecteur ? Il faudra interroger Jauss à propos de la frontière qu'il dresse entre cette expérience et l'action pratique. Pour le moment, nous ne pouvons concevoir l'« application esthétique »²⁵ autrement que comme cette expérience qui contribue pour le lecteur à renforcer ou à déplacer les canons reconnus de l'esthétique, sans plus.

3. forme ou contenu ?

La difficulté d'établir un lien entre la sphère esthétique et les sphères pratique et théorique tient au fait que Jauss, en prenant son point de départ chez Kant, a cloisonné le champ de l'expérience esthétique. L'extrait que nous allons lire porte les traces de l'opérativité de ces distinctions à l'intérieur de l'herméneutique littéraire. Gadamer est ici pris à parti à l'occasion de l'argument contre Schleiermacher selon laquelle le but premier de l'herméneutique est d'établir une entente sur la chose même dont il est question dans le dialogue, et non à déceler l'opinion de l'interlocuteur. Ce débat entre le « se comprendre dans la chose » (ou encore « s'entendre sur la chose ») et le « se comprendre dans l'autre » est pour nous ici relativement secondaire ; l'important consiste à observer ce que réalise le discours poétique.

Le passage opéré par Schleiermacher de la compréhension des textes à la compréhension du discours en général appelle cependant une herméneutique de la dialogicité – celle-ci nous fait encore défaut – qui puisse adjoindre au se-comprendre-dans-la-chose un se-comprendre-dans-l'autre à titre d'intérêt cognitif d'égale légitimité. L'herméneutique littéraire, qui a son accès authentique au comprendre dans l'expérience esthétique de l'œuvre d'art (dans le COMMENT, et non dans le QUOI de ce qui est dit), et qui n'a pas d'abord à chercher accès à l'œuvre dans une entente sur la chose [*Sache*] est certainement susceptible de trouver dans les écrits esthétiques et littéraires de Mikhaïl M. Bakhtin de nouvelles pistes quant à la question de savoir COMMENT l'altérité de l'autre peut être dévoilée par le discours poétique.²⁶

24. *Ästhetische Erfahrung*, p. 822, traduit par l'auteur. Pour un passage qui présente une ambiguïté semblable entre l'expérience propre du lecteur (pratique ?) et le jugement esthétique, voir p. 375.

25. *Ästhetische Erfahrung*, p. 374.

26. *Ästhetische Erfahrung*, p. 680, traduit par nous.

De ces lignes, il ressort clairement que le propre de l'expérience esthétique réalisée dans l'œuvre d'art consiste à dégager le *comment* (*Wie*) et non pas le *quoi* (*Was*), c'est-à-dire la chose même dont il est question, au sens de *Sache*. Ce dernier terme est employé par Gadamer pour désigner l'enjeu de la compréhension : s'entendre sur une chose signifie en établir la vérité. Aussi Jauss est-il parfaitement conséquent avec le parti philosophique qu'il a adopté. L'œuvre d'art n'a d'emblée rien à faire avec la vérité ou le bien, elle n'a pas à s'occuper du *Was*. L'esthétique s'intéresse à l'aspect de la chose, ou comme dans notre citation, au comment de l'altérité de l'autre. Or cet aspect, en tant qu'il est esthétique, concerne évidemment la beauté. L'intérêt porte sur la « forme » et non sur le contenu, en tant que cette forme est strictement confinée au « caractère artistique »²⁷ de l'objet dépeint. Aussi Jauss en vient malgré tout à réintroduire ce que Gadamer, dans sa critique de l'esthétique kantienne et post-kantienne, a dénoncé comme la « différenciation esthétique »²⁸, c'est-à-dire la possibilité de faire abstraction à propos d'une œuvre de tout contexte de vie pour ne considérer que sa qualité esthétique. Parce qu'elle s'inspire fondamentalement de Kant, la théorie de l'« expérience esthétique » ne s'adresse en premier lieu qu'à une conscience esthétique abstraite. Dans ces conditions, il faut enjoindre à Jauss de considérer sérieusement les motifs qui sont à l'origine de la très grande circonspection de Kant dans la troisième *Critique* au moment où il s'agit de jeter des ponts en direction des deux autres *Critiques*.

C'est pourtant en puisant chez Kant lui-même que l'herméneutique littéraire tente de solutionner le problème de la fonction sociale de l'art. La réponse est donnée dans l'extrait suivant, tiré de la préface. Dans un premier temps, Jauss pose la tâche à accomplir, et dans un second, il esquisse la solution.

Quant à la question de savoir comment l'art doit nier l'ordre existant et au même moment édifier des normes, ou autrement dit : comment il peut procurer des normes à l'action pratique sans par ailleurs lui être soumis, de sorte que leur caractère obligatoire n'est issu que du consensus des sujets sensibles, à cela donc il y a troisièmement la recette d'un *Aufklärer* du 18^e siècle dont l'autorité est hors de tout doute. On la retrouve dans l'explication donnée par Kant du jugement de goût. [...] Dans la mesure où la faculté de juger esthétique peut livrer aussi bien le modèle d'un jugement désintéressé, exempt de la contrainte des besoins (§5), que le modèle d'un consensus ouvert non déterminé au préalable par des concepts ou des règles (§8), l'attitude esthétique acquiert aussi de façon médiate une signification pour l'action pratique. C'est l'exemplarité – en tant que Kant la distingue, comme acte de succéder à [*Nachfolge*], du simple mécanisme de l'imitation –, qui établit la médiation entre raison théorique et pratique, entre l'universalité logique de la règle et du cas particulier et la validité a priori de la loi morale, et qui de la sorte est capable de jeter un pont entre les sphères esthétique et morale.²⁹

27. « L'œuvre du passé nous apparaît dès lors comme 'encore parlante' parce que la forme, saisie comme caractère artistique qui transcende la fonction pratique en tant que témoin d'une époque déterminée, maintient présente et ouverte par-delà l'alternance des époques la signification – comprise comme réponse implicite – qui fait que l'œuvre nous parle encore. » *Ästhetische Erfahrung*, p. 739, traduit par l'auteur.

28. *Wahrheit und Methode*, p. 81.

Dès le début, le problème à résoudre se présente comme suit : comment établir des normes pour l'action pratique sur la base d'un consensus uniquement esthétique? On voit incidemment comment l'isolement de la sphère esthétique s'avère profitable ici : le consensus des sujets sensibles désintéressés échappe aux intérêts de la pratique, tout en demeurant normatif pour celle-ci! Les difficultés commencent cependant à poindre quand Jauss prétend retracer la médiation opérée par Kant entre raison théorique et raison pratique à l'aide du concept d'exemplarité. Bien sûr, le renvoi à l'alinéa 32 de la troisième *Critique* sur lequel se termine notre extrait concerne un passage où Kant introduit des cas tirés de chacune des trois sphères éthique, théorique et esthétique. Mais cela ne veut pas dire que Kant permette des interférences entre ces sphères sur la base du concept d'exemplarité : jamais pour Kant un modèle qui sert de canon esthétique n'est autorisé à devenir un modèle de vertu, et ceci quelle que soit l'ampleur de la différence entre *Nachfolge* et *Nachahmung*. L'action belle ne se métamorphose pas si facilement en action bonne. C'est pourtant ce que Jauss laisse croire en affirmant que la normativité non conceptuelle du consensus ouvert en esthétique peut également contribuer à la création de normes éthiques³⁰. Les avenues que Kant a explorées dans sa *Critique de la faculté de juger* en vue d'établir un lien entre beauté et moralité conduisent à des résultats beaucoup plus modestes³¹. La tentative de Jauss s'apparente plutôt au projet d'éducation esthétique de Schiller en ce qu'elle pose le problème identique d'une liberté esthétique pour ainsi dire ludique (libre jeu des facultés), qui se transforme insensiblement en une liberté politique.

Dès lors, toute la question est de savoir jusqu'à quel point l'herméneutique littéraire tient à prendre appui sur la philosophie kantienne. Comme Kant, Jauss commence par isoler le statut de l'œuvre d'art en faisant

29. *Ästhetische Erfahrung*, p. 29, traduit par l'auteur.

30. « Elle [la définition kantienne du jugement générateur de consensus] montre en effet que, pour participer à la création de normes, l'art n'est pas condamné à se dégrader inévitablement en instrument d'adaptation soumis à l'idéologie dominante, si l'identification qu'il réclame n'impose pas à l'action morale une norme déjà définie, mais lui propose seulement – comme l'exemple de Kant – une orientation, une norme encore indéfinie et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'autrui. » « Petite Apologie ... », p. 156 ; cf. p. 149. Dans *Ästhetische Erfahrung*, Jauss insiste à nouveau aux pages 190-1 sur le fait que le concept kantien d'exemplarité est en mesure de combler l'« hiatus » entre le jugement esthétique et l'action morale. À cette occasion, tout comme dans le passage cité de la préface, Jauss fait reposer l'argument de la thèse d'une « transition » (*Uebergang*) entre les sphères esthétique et pratique sur l'article de Günther Buck intitulé « Kants Lehre vom Exemple », *Archiv für Begriffsgeschichte*, n° 11, 1967, pp. 148-83. Or une lecture serrée de cette excellente contribution révèle que Buck ne fournit aucun argument en vue de soutenir la thèse d'une transition entre les trois sphères kantienne grâce au concept d'exemplarité. Au mieux, Buck affirmera que l'exemple moral fonctionne de façon « analogue » (*analog*, p. 182) à l'exemple dans le domaine esthétique. La phrase suivante de Buck – on aurait pu en citer bien d'autres – fait état des réticences de Kant à faire servir l'esthétique à des fins éthiques : « Il importe avant toute chose que cette présentation [l'exemple du Christ] ne soit pas d'allure esthétisante, qu'elle ne détourne pas du côté d'une Époque esthétique, dans laquelle le caractère obligatoire [Verbindlichkeitsanspruch] de ce qui est présenté ne serait plus satisfait. » p. 176, traduit par l'auteur ; cf. pp. 167, 173, 174. Jauss doit donc assumer seul la responsabilité de sa thèse.

31. Cf. *Wahrheit und Methode*, p. 47.

porter la dimension esthétique uniquement sur le « comment » de la chose par opposition à sa teneur, à son « quoi ». Mais au même moment, il tente de sauvegarder pour l'œuvre d'art une prétention à la vérité, ce qui l'entraîne, de plein gré d'ailleurs, en dehors des sentiers battus du kantisme. Il sera ainsi question de réhabiliter la dimension cognitive de l'art en introduisant une notion de « *connaissance intuitive* »³² qui cadre très peu avec la thèse de la *Critique de la raison pure* selon laquelle l'intuition sans concept demeure aveugle, donc dépourvue de valeur de connaissance. De même, l'incidence de l'esthétique sur l'établissement de normes pratiques demeure problématique à la lumière de la systématique kantienne, et ceci reste vrai même lorsque Jauss qualifie, comme dans l'extrait cité, cette influence de « *médiate* ». La transgression réciproque des frontières de l'esthétique, de la théorie et de la pratique présente ici des difficultés auxquelles l'herméneutique de Gadamer n'a pas à faire face puisque dès le départ la sphère de l'art, en dépit de sa spécificité, n'a pas été coupée du contexte historique, politique et religieux dans lequel sa signification s'enracine depuis toujours. Telle est d'ailleurs la visée que poursuit *Vérité et Méthode* en inaugurant la discussion par l'analyse de concepts devenus limitrophes tels que *Bildung*, *sensus communis*, faculté de juger, et goût. Jauss, quant à lui, est contraint de fonder sa théorie esthétique sur un kantisme entièrement renouvelé. C'est donc à lui qu'échoit le fardeau de la preuve, si bien qu'en marge des brillantes analyses concrètes que contient *Expérience esthétique et herméneutique littéraire*, l'établissement des assises de la théorie invite à retracer plus à fond, à l'instar de Habermas par exemple, les conditions transcendantales qui sous-tendent le consensus, et qui expliquent la perméabilité de l'esthétique et de la morale.

Les théories du consensus sont nées de l'exigence en vertu de laquelle l'agir humain doit être orienté par des normes dont la validité soit exempte de toute forme de contrainte. Le consensus issu de l'assentiment libre des partenaires d'une communauté apparaît ici comme le plus sûr moyen de défendre l'autonomie des sujets face à une hétéronomie qui est d'entrée de jeu assimilée à un rapport de domination autoritaire (*Herrschaft*). Déjà la structure de l'expérience développée par l'herméneutique littéraire nous a permis de déceler ces velléités d'autonomie de la part de l'interprète : celui-ci, en systématisant la réflexion, dégage un espace qui permet de mettre en place l'appareil expérimental visant à sélectionner ce qui est acceptable ou non, en vertu de l'accord d'une intersubjectivité esthétique. En dépit des dissensions dont nous avons déjà fait état entre Habermas et Jauss, tous deux n'en sont pas moins d'accord pour rejeter, au nom du principe d'autonomie, ce qui chez Gadamer tient lieu de consensus : la célèbre « *entente sous-jacente* » (*tragendes Einverständnis*)³³. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un consensus délibérément institué, mais plutôt d'un consensus substantiel, toujours déjà à l'œuvre. Une telle entente tacite cristallisée dans la tradition se présente pour Gadamer comme la condition de possibilité de toute compréhension

ultérieure ; elle en est pour ainsi dire la condition transcendantale. L'objection de Habermas et de Jauss face à ce genre de consensus consiste à remettre en question la dimension d'autorité impliquée dans une telle tradition, d'où les accusations de conservatisme et de classicisme. Toutefois, Jauss ne souscrit pas aveuglément au point de vue de la critique de l'idéologie qui remet entièrement en question la validité de la tradition en l'associant sans plus à une forme répressive de domination. Il est prêt à reconnaître que toute tradition comporte un travail de sélection. Reste à savoir maintenant s'il accepterait également d'y reconnaître à l'œuvre un concept non absolutiste de raison. De même se pose pour nous la question de savoir s'il faut voir la vérité de l'art dans ce concept de raison historique finie, n'ayant pas renoncé à son affiliation au *Logos*, ou bien s'il faut la chercher dans un consensus problématique fondé sur une forme spécifique de jouissance.

Université de Montréal

32. « Petite Apologie... », p. 131 ; cf. p. 129.

33. *Ästhetische Erfahrung*, p. 744.