

La rencontre avec l'œuvre : une expérience hasardeuse

Jean-Marc Lachaud

*L'art ne peut pas changer le monde,
mais il peut contribuer à changer la conscience
et les pulsions des hommes et des femmes
qui pourraient [le] changer.*

Herbert Marcuse

Dans le texte de présentation de ce colloque, Dominique Chateau et José Moure citent une forte phrase extraite des *Cahiers* de Paul Valéry : « Œuvre = transformer quelque chose en vue de transformer quelqu'un »¹. Nous voulons ici interpeller la dernière partie de cette affirmation, donc nous situer du côté de la réception de l'œuvre, et plus précisément de la singulière et hasardeuse expérience vécue par le regardeur².

Dans un récent roman, *Et elles croyaient en Jean-Luc Godard*³, Chantal Pelletier évoque le choc éprouvé et l'expérience vécue par une jeune fille découvrant le cinéma de Jean-Luc Godard : « Happée par le film... Heureux les rêveurs car le royaume du cinéma leur est offert, *A bout de souffle* l'a transportée dans un monde dont elle a besoin, c'est sûrement de son imagination à elle, rien qu'à elle, que Godard a extirpé les 24 images par seconde de la course de Jean Seberg et de Jean-Paul Belmondo... », écrit-elle.

La rencontre avec une œuvre mobilise, selon la thèse défendue par Hans-Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*⁴, l'« expérience du monde » du sujet récepteur. Reprenant les propos de Edmund Husserl, il introduit alors la question de l'« horizon d'attente ». Certaines œuvres, par leur originalité, par leur ouverture, ou encore par leur caractère scandaleux, par leur puissance critique, voire utopique, ont en effet la capacité d'entraîner le regardeur sur de surprenants chemins de traverse, ou, comme le souligne simplement Walter Benjamin, de l'embarquer dans « d'aventureux voyages »⁵. Autrement dit, ces

¹ P. Valéry, *Cahiers*, fac-similé, tomes I à XXIX (1894-1945), Paris, CNRS, 1957-1962, XXIX, 881.

² Ce que nous affirmons à propos du regardeur concerne évidemment le spectateur, l'auditeur, le lecteur...

³ Ch. Pelletier, *Et elles croyaient en Jean-Luc Godard*, Paris, Joëlle Losfeld, 2015.

⁴ H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

⁵ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939), dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 305.

productions « comblent une attente secrète et anticipent, en quelque sorte, des aspirations implicites », résume Marc Jimenez⁶.

Nous privilégions ainsi la thèse selon laquelle, dans cet étonnante confrontation, dans une logique d'appropriation activée par le choc suscité par l'œuvre, le regardeur, au-delà de toute identification, peut être amené, à ses risques et périls, à fouiller les lignes de fuite d'un processus-dérive (à la fois inquiétant et jubilatoire, parce qu'indéterminé, possible et impossible) de re-création de soi et du monde. Philippe Corcuff évoque dans la même perspective un « *bricolage* » mettant « en relation la transformation de soi et la transformation du monde »⁷.

L'artiste, certes, « dispose ses éléments », mais, selon Jacques Rancière, le regardeur choisit « comment recomposer les éléments, comment assembler ce qu'ils voient là avec [sa] propre histoire, [sa] propre expérience »⁸. Dans ce moment saisissant qu'est la rencontre (recherchée ou non) avec l'œuvre, le regardeur est incité à faire l'expérience, souhaitée ou inattendue, d'un écart fictionnel imprévisible et insolite, d'autant que dans l'œuvre « l'exagération et la fabulation représentent un pré-apparaître de la réalité, qui la signifie au sein du Donné en mouvement », note Ernst Bloch⁹. Dans les débordements intempestifs qu'autorise une telle distance par rapport au réel concret (en apparence incontournable et indépassable), s'affirment, dans une dialectique de la déconstruction et de la reconstruction complexe, faisant surgir des « fragments-réels »¹⁰ inédits, des figures fictives, transgressives et subversives qui s'imposent comme des réalités dissemblables, présentes et absentes, configurant de manière stochastique un *non-encore-là* (individuel et collectif) à conquérir. Ni loquace, ni transparente, l'œuvre sollicite du regardeur une vraie disponibilité¹¹. L'œuvre, en créant une brèche au plus profond de l'*ici* et du *maintenant*, tient à distance

⁶ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 400.

⁷ Ph. Corcuff, *Enjeux libertaires pour le XXI^e siècle*, Paris, Le Monde libertaire, 2015, p. 166-167.

⁸ J. Rancière, « Critique de la critique du "spectacle" » (2009), entretien réalisé par J. Game, dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 635.

⁹ E. Bloch, *Le principe Espérance* (1959), tome 1, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 259. Cette expérience n'abolit pas le vécu du regardeur et ne le projette pas hors du monde réel.

¹⁰ *Ibid.*, p. 267.

¹¹ Nous ne pouvons aborder ici l'important problème relatif aux préjugés et aux pesanteurs sociales et culturelles (les *habitus* qu'étudie par exemple Pierre Bourdieu), qui jouent un rôle majeur dans la réussite ou dans l'échec d'une telle rencontre. Par ailleurs, notamment face aux déconcertantes propositions de l'art contemporain, le regardeur doit ainsi remettre en question des définitions communes, souvent héritées, de l'art : « [...] exigence de beauté, de pérennité, de signification immédiatement lisible, voire de valeur du matériau, mais aussi de compétence spécifique et de travail visible effectué par l'artiste en personne... », selon Nathalie Heinich (*La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001, p. 97).

l'expérience quotidienne et favorise le surgissement de potentialités déroutantes. Comme l'indique Walter Benjamin, qui réfute, selon Rainer Rochlitz, « un art de la compensation »¹² et aspire, pour Michaël Löwy, à « la création d'un monde où l'action serait enfin la sœur du rêve »¹³, l'œuvre propose au regardeur de participer à ce qu'il nomme « l'expérience vécue du choc »¹⁴. En se *livrant* à l'œuvre – plus encore lorsque celle-ci s'affirme audacieusement libre –, le regardeur se laisse surprendre et, peut-être, *emporter* dans un mouvement inaugural lui permettant de *brousser*¹⁵ des instants inaccoutumés et insolents. Du point de vue de l'esprit, tout autant que de celui du corps, ce sont ses repères qui vacillent et ses certitudes qui s'effondrent. Au-delà, ce sont également son rapport à l'Autre et sa relation au monde qui sont bouleversés. Le regardeur, devenant *autre* tout en restant lui-même, devient l'acteur principal d'un événement, au cours duquel sa faculté d'imaginer et son énergie désirante sont attisées¹⁶. Face à une œuvre qui, sans le néantiser, *déréalise* le monde réel, le regardeur, ébranlé et dépaysé, fait l'épreuve, insiste Jean-François Lyotard, du « *peu de réalité* de la réalité » et invente « d'autres réalités »¹⁷. Peter Bürger, à juste titre, pense la relation à l'œuvre comme le « lieu privilégié d'une expérience qui mérite ce nom parce qu'elle ne nous arrive pas mais est faite par nous »¹⁸.

Dans l'expérience esthétique, tout sujet est convié à inaugurer « des modes de vie différents », soutient Jacques Rancière¹⁹. Dans la confrontation avec les œuvres d'art (du moins lorsqu'elles cassent les « cadres [...] de la représentation » classiques et attendus²⁰), peuvent donc s'inventer des possibles qui défont « les formes d'étouffement des capacités imposées par la distribution des formes de vie »²¹. C'est en ce sens que s'ouvrent des opportunités dissensuelles alors que le consensus ambiant prône « le choix de la meilleure manière de gérer la

¹² R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 253.

¹³ M. Löwy, « Walter Benjamin et le Surréalisme », dans J.-M. Lachaud (Dir.), *Walter Benjamin*, Paris, Europe, n° 804, 1996, p. 88.

¹⁴ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 207.

¹⁵ « Je brousse les images » est une expression qu'utilise W. Benjamin au sein d'une note sans date (dans *Sur le haschich*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 102).

¹⁶ Dans son approche du Surréalisme, W. Benjamin précise que l'enjeu, par delà le rêve, est la réalisation de l'instant de l'éveil (« Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), dans *Œuvres 2*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 113-134).

¹⁷ J.-Fr. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 25.

¹⁸ P. Bürger, « Art et rationalité », trad. R. Rochlitz et Chr. Bouchindhomme, dans Chr. Bouchindhomme et R. Rochlitz (Dir.), *L'art sans compas*, Paris, Cerf, 1992, p. 93.

¹⁹ J. Rancière, *La méthode de l'égalité*, entretien réalisé par Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Paris, Bayard, 2012, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 288.

²¹ *Ibid.*, p. 143.

nécessité »²². Il s'agit de penser l'expérience esthétique comme délimitant un « espace des possibles [...] laissant au spectateur sa part »²³. L'enjeu est bien de bousculer et de modifier la « carte du sensible », c'est-à-dire de déranger « la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission »²⁴.

C'est en ce sens que l'expérience esthétique et la re-création de soi et du monde qu'elle autorise relève de l'émancipation. C'est une manière de « vivre autrement dans le monde tel qu'il est », de « vivre autrement que de la façon prescrite par le système », soutient Jacques Rancière²⁵. « [...] une rencontre est toujours un choc », selon Ernst Bloch²⁶. Lorsque les sens chavirent et les pensées se dérèglent, le regardeur teste l'occasion d'effectuer de disparates sauts de côté. Troublé, parce que « les normes et les codes » se dérobent, le regardeur est soumis à « toutes sortes de glissement et de dérapages, d'affolements et d'incertitudes », écrit Guy Scarpetta²⁷. « [...] les sujets, leur image, leur intégrité, mais aussi les représentations, les conceptions du monde, les consensus collectifs » tremblent, poursuit-il. Dans l'épreuve de la turbulence, le regardeur est encouragé à griffonner (modestement mais ardemment) de possibles issues, dans un jeu aiguisé de passages et de dérivations. La re-création de soi et du monde s'instaure dans cet élan décadre qui plonge le regardeur au cœur de brèches qui fissurent l'ordonnement du système-monde subi (pour John Holloway, l'« ouverture de brèches est l'ouverture d'un monde qui se présente lui-même comme clos »²⁸). Dans ces passages, jaillissent des images et des situations déroutantes, qui permettent au regardeur de défricher, en combinant le moment de la négation (ou du « Grand Refus » selon Herbert Marcuse²⁹) et celui de l'acceptation osée d'un hérétique différend-futur, de (re)conquérir des horizons de liberté. La perturbation alors vécue sans entraves attise les frasques d'une « subjectivité libératrice »³⁰, peut-être d'une sensibilité brûlante ?

L'expérience esthétique suscite ce que Michel Butel nomme une « INTERRUPTION »³¹, condition indispensable pour ouvrir à l'infini de multiples *à venir* de soi et du monde. L'art, en esquissant comme le soutient Ernst Bloch de libertines et libertaires *images-souhais*, fait apparaître au cœur du

²² *Ibid.*, p. 264.

²³ *Ibid.*

²⁴ J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 62-63.

²⁵ J. Rancière, *La méthode de l'égalité*, op. cit., p. 300.

²⁶ E. Bloch, *Traces* (1930), trad. P. Quillet et H. Hildenbrand, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

²⁷ G. Scarpetta, « Le trouble », dans *L'Histoire continue*, artpress, Hors série n° 13, 1992, p. 132-136.

²⁸ J. Holloway, *Crack Capitalism* (2010), trad. J. Chatroussat, Paris, Libertalia, 2012.

²⁹ H. Marcuse, « Préface », dans *Vers la libération* (1969), trad. J.-B. Grasset, Paris, Minuit, 1969, p. 11-12.

³⁰ H. Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste* (1978), trad. D. Coste, Paris, Le Seuil, 1979, p. 19.

³¹ Michel Butel, « L'interruption », *L'Impossible*, n° 6, 2012, p. 5.

monde réel ce qui n'est pas encore là (et qui peut-être d'ailleurs ne le sera jamais). La rationalité esthétique défie ainsi la rationalité instrumentale dominante, pointant ce qui est inacceptable et bricolant ce qui est souhaitable. Les chemins de traverse débroussaillés par l'art accentuent les failles (et les contradictions) qui creusent la réalité banale. Plus encore, selon Herbert Marcuse, elles instaurent, en tâtonnant et au risque de l'échec, « des formes de communication » qui tentent de « battre en brèche l'emprise oppressive, sur l'esprit et le corps de l'homme, du langage et des images établis – langage et images depuis longtemps devenus moyens de domination, d'endoctrinement et de duperie »³². Lorsque l'art nous propose une authentique expérience de l'écart, il libère et (ré)active notre capacité à imaginer. Dans le décalage / décadage / décentrement ainsi produit, peut alors se déployer une énergie désirante productrice, au sens où, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le désir est « de l'ordre de la production » et où « toute production est à la fois désirante et sociale »³³. L'art, en nous invitant à polémiquer avec le réel existant, nous incite à nous affranchir des limites sinistres de la vie ordinaire, à nous heurter à l'inaccoutumé, à l'extravagant, au fantasme, au bizarre... Le regardeur se prenant à ce jeu éprouve ainsi, en résonance avec le principe rimbaldien, la tentation d'*être autre dans un autre monde*.

Dans le moment de la re-création de soi et du monde, le regardeur brise les pesantes chaînes de la quotidienneté contrôlée et se livre à l'éblouissement de ce que Daniel Bensaïd nomme le « sens du virtuel »³⁴. Il y a bien quelque chose de *prophétique* au cœur de cet étourdissement, poursuit-il (pour Michaël Löwy, la prophétie est pensée par Daniel Bensaïd comme une « anticipation conditionnelle qui cherche à conjurer le pire, à tenir ouvert le faisceau des possibles »³⁵), lorsque s'impose un ébranlement qui, proche de ce qui est vécu lors d'une étreinte amoureuse, produit un effet libérateur. Les turbulences et le trouble provoqués par cette rêverie éveillée en acte (et dont les secousses, ouvertement ou plus souterrainement, agiront au-delà du moment de la rencontre), élargissent l'expérience vécue en exaltant l'aspiration à aborder ici et maintenant des rivages désentravés. Dans les déchirures et les espacements ainsi *fomentés*, se propagent de disparates événements et avènements, dans et par lesquels le principe de plaisir est réhabilité et percute de plein fouet le principe de réalité. En ce sens, l'art (par sa présence au monde dissonante) et l'expérience qu'il encourage (par son irréductible insolence) créent du « chaos dans l'ordre », selon la formule de

³² H. Marcuse, *Contre-révolution et révolte* (1972), trad. D. Coste, Paris, Le Seuil, 1973, p. 106.

³³ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 1 *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 352).

³⁴ D. Bensaïd, *La discordance des temps*, Paris, Editions de la Passion, 1995, p. 207-219.

³⁵ M. Löwy, « Un communiste hérétique », dans *Daniel Bensaïd, l'intempestif*, ouvrage collectif dirigé par François Sabado, Paris, La découverte, 2012, p. 27. L'auteur considère en effet que pour Daniel Bensaïd, « il y a de la prophétie dans toute grande aventure humaine, amoureuse, esthétique et révolutionnaire » (*ibid.*).

Theodor W. Adorno³⁶. Ce travail de sape, qui prend toute son ampleur au plus profond de ce qui se révèle et se partage au niveau du sensible au moment de l'expérience esthétique³⁷, et dans les ruines du présent³⁸, nous engage à « *avoir le devenir pour seul modèle* », selon les mots de Leyla Mansour³⁹ (ce qui, d'une part, ne signifie nullement que le passé vécu soit *oublié* ou *défait* et ce qui, d'autre part, n'implique pas que le futur inventé se réalise). L'ouverture sur les *possibles-impossibles*, reconnaît Henri Lefebvre, est toujours hypothétique.

En faisant frissonner le regardeur et en réveillant ses intempestives envies, l'expérience esthétique nourrit ce que Toni Negri nomme une « excédence d'être »⁴⁰. L'art « brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné »⁴¹, écrit Jacques Rancière, et l'expérience à laquelle il nous convie est aussi politique, dans le sens où elle fait vaciller l'ordre de la platitude qui a « toujours partie liée avec le pouvoir », affirme Radovan Ivšić⁴². La brisure, dans l'expérience esthétique, devient signifiante parce qu'elle précipite la formation d'images qui récusent en acte l'acceptation de ce qui est et proposent de prendre le risque du différend-futur (une fantaisie fabulatrice). Alors que les illusions deviennent rares⁴³, en esquissant dans une pratique séditeuse de fragiles brèches, dans l'expérience esthétique peut palpiter « la négation déterminée de ce qui suscite sans cesse le contraire de la chose possible qu'on espère »⁴⁴. Le « désir illumine la trajectoire », selon la formule de Bernard Noël⁴⁵ ; un désir irrégulier, affirmons-nous, en quête d'une jouissance radicalement licencieuse.

Hans-Robert Jauss insiste avec pertinence sur le fait que « l'attitude de jouissance esthétique permet à l'homme emprisonné dans son activité quotidienne de se libérer pour d'autres expériences »⁴⁶. Le plaisir esthétique est le plaisir pris

³⁶ Th. W. Adorno, *Minima Moralia* (1944-1947), trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980, p. 207.

³⁷ Voir à ce propos Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

³⁸ A condition toutefois de considérer les ruines comme les pièces d'un jeu de construction sans règles préétablies. A partir de ces restes brisés de la réalité, on peut alors rêver et construire d'autres paysages.

³⁹ L. Mansour, *Corps de Guerre. Poétique de la rupture*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 29.

⁴⁰ T. Negri, *Art et multitude*, Paris, atelier / EPEL, 2005, p. 90.

⁴¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 85.

⁴² R. Ivšić, « Eternel voleur des énergies... », Préface à Pierre Mabilie, *Thérèse de Lisieux* (1937), Paris Le Sagittaire, 1975, p. 102.

⁴³ E. Bloch, dans « Sur les contradictions propres au désir d'utopie », entretien radiophonique entre Th. W. Adorno et E. Bloch animé par Horst Krüger (1964), trad. Chr. David, *Europe*, n° 949, 2008. Bloch rappelle que Karl Marx lui-même insistait sur le rôle des « illusions héroïques » qui accompagnèrent la Révolution française.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ B. Noël, *Les peintres du désir*, Paris, Gutenberg, 2008, p. 15.

⁴⁶ H. R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » (1972), dans *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 130.

à un jeu sans règles préétablies⁴⁷, jusqu'à la débauche du dérèglement. Cet instant se déploie dans un espace / temps *réfractaire* – puisque la « thèse du monde est neutralisée » – et participe à la production d'un imaginaire qui a « force de loi » et « puissance de monde », comme le souligne Mikel Dufrenne⁴⁸. L'intensité du plaisir esthétique, à partir duquel se soulèvent d'improbables re-créations de soi et du monde, est de l'ordre du défi, contaminé par ces œuvres qui l'attisent sans retenue, elles qui récusent le « mécanisme du processus de production-reproduction » et esquivent les contraintes du *principe de réalité*, elles qui sont, pour Theodor W. Adorno, « capables de constituer l'autre à partir du toujours semblable »⁴⁹. La jouissance esthétique s'épanouit pleinement lorsque se révèle, soudainement, fragilement et furtivement, ce qui était jusqu'alors hors d'atteinte ; jouer et jouir, donc, en dérivant aux confins d'un univers qui est (et restera) toujours à *combler*, en se brûlant à la « flamme vivante » qui s'élève « au-dessus des lourdes bûches du passé et de la cendre légère du vécu », affirme Walter Benjamin⁵⁰. Le caractère sensuel et *impudique* de la jouissance esthétique (dans sa double dimension : intime et sociale) s'exhibe lorsqu'advientent – figurées / défigurées, possibles / impossibles...–, au cœur de la relation libertaire qui unit momentanément l'œuvre et le sujet récepteur, ce que Herbert Marcuse nomme des « images libératrices de la subordination de la mort et de la destruction au désir de vivre »⁵¹.

A ce moment de notre réflexion, nous souhaitons interroger les modalités de la réception des produits de l'Industrie culturelle, afin de suggérer que la particularité de l'expérience esthétique telle que nous l'avons auparavant présentée n'est pas, face à ces productions de masse, inéluctablement ruinée.

Dans « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses »⁵², Max Horkheimer et Theodor W. Adorno établissent un constat radicalement négatif à l'encontre des produits de l'Industrie culturelle et considèrent qu'ils n'offrent aux consommateurs qu'une expérience appauvrie et

⁴⁷ Dans le sens où il s'agit d'une activité « toujours ouverte à toutes les combinaisons possibles », selon Jean Duvignaud (*Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 13).

⁴⁸ M. Dufrenne, « Le jeu et l'imaginaire » (1971), dans *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 139.

⁴⁹ Th. W. Adorno, *Autour de la Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, p. 80-81.

⁵⁰ W. Benjamin, « *Les Affinités électives* de Goethe », dans *Mythe et Violence*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël / *Lettres Nouvelles*, 1971, p. 162.

⁵¹ H. Marcuse, *La dimension esthétique*, op. cit. , p. 74.

⁵² M. Horkheimer et Th. W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La dialectique de la raison* (1944), trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 129-176.

aliénante⁵³. Les auteurs étudient minutieusement le processus de standardisation qui caractérise la culture de masse et dénoncent la soumission de la production culturelle à la rationalité technique et son assujettissement à la domination économique capitaliste. Pour eux, l'uniformisation des produits culturels détruit ce qui était la particularité de l'art ; en effet, selon Theodor W. Adorno, même si l'art se trouve dans une situation aporétique, puisqu'il ne peut concrétiser l'utopie qu'il esquisse, l'expérience esthétique qu'il propose relève d'une praxis libératrice.

Au contraire, la normalisation des produits culturels assèche et anéantit une telle expérience ; elle efface notamment « tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social », précisent-ils⁵⁴. La production massive des *biens* culturels, leur sérialisation, et la volonté de satisfaire les désirs supposés et fabriqués de ceux à qui ils s'imposent transforment le moment artistique en simple divertissement suscitant un plaisir sans surprise « qui se meut donc strictement dans les ornières usées des associations habituelles »⁵⁵. « Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié ; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu »⁵⁶, notent Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, qui fustigent l'avènement d'une culture mutilée et dégradée qui, finalement, réprime⁵⁷. Les œuvres sont bien « accessibles à tous comme les jardins publics »⁵⁸, mais les consommateurs « sont contraints à devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels », concluent-ils⁵⁹. Le réquisitoire est sans appel, tout comme l'est aussi le jugement porté par Theodor W. Adorno sur la télévision. Le spectateur est assommé par la « débilité »⁶⁰ et l'obscénité idéologique de programmes qui reposent sur la « perversion de la vérité »⁶¹, diffusant ouvertement ou insidieusement les valeurs et les modèles de l'idéologie dominante. Dès 1937, Herbert Marcuse juge que la « semi autonomie » accordée naguère aux champs de l'art et de la culture n'est plus de mise et que le « caractère "affirmatif" » de la culture est désormais totalement instauré⁶². Au sein du monde

⁵³ Les auteurs n'hésitent pas à considérer que « l'imagination et la spontanéité » des consommateurs, sont « atrophiées » (*ibid.*, p. 135).

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁷ « L'industrie culturelle ne sublime pas, elle réprime », écrivent M. Horkheimer et Th. W. Adorno (*ibid.*, p. 148).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁰ Th. W. Adorno, « La télévision comme idéologie » (1953), dans *Modèles critiques* (1963), trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Payot, 1984, p. 75.

⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

⁶² H. Marcuse, « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » (1937), dans *Culture et société*, trad. G. Billy, D. Bresson et J.-B. Grasset, Paris, Minuit, 1970, p. 103-148.

administré, confirme-t-il, sont mobilisées de puissantes industries de persuasion (la radio, la télévision, le cinéma, la presse, la publicité⁶³) qui nourrissent une pensée de l'indifférence heureuse et étouffent toute posture critique⁶⁴ (d'autant que « l'antagonisme entre la réalité culturelle et la réalité sociale s'affaiblit »⁶⁵), participant au triomphe du conformisme et à la « fabrication du consentement », selon la formule de Noam Chomsky⁶⁶.

Les analyses des théoriciens de l'École de Francfort restent d'actualité⁶⁷. Cependant, il est indispensable d'évaluer les modes de production spécifiques à chaque industrie culturelle, ce qui implique de prendre en considération leur économie singulière et, en conséquence, une indéniable, bien que relative, diversité, par exemple liée à l'évolution des supports de diffusion (CD, DVD, réseaux câblés, Internet...), et au-delà de questionner les nouvelles formes d'appropriation pratique qu'ils occasionnent. Il est également nécessaire de scruter les contradictions qui traversent les industries culturelles (le libre marché exige que chaque entreprise préserve sa pérennité économique⁶⁸, accorde aux créateurs une certaine autonomie pour garantir l'originalité et la qualité de ses produits⁶⁹ et soit à l'écoute des attentes de publics diversifiés et cultivés⁷⁰). Il s'agit dès

⁶³ Daniel Bensaid (*Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Paris, Lignes, 2011, p. 106-107), commentant les thèses défendues par Henri Lefebvre dans *La Vie quotidienne dans le monde moderne* (Paris, Gallimard, 1968), écrit que la publicité « imprègne le langage, la littérature, l'imaginaire social et tend à devenir l'idéologie dominante » de nos sociétés, rendant « fictifs le désir et le plaisir ».

⁶⁴ Pour Claudine Haroche (« L'appauvrissement de l'espace intérieur dans l'individualisme contemporain », dans *La Théorie critique. Héritages hérétiques, Variations*, automne 2005, p. 92), soumises « à des flux sensoriels et informationnels ininterrompus », les « sensibilités » sont « incitées à accepter, à subir, voire à collaborer ou à participer à des formes d'aliénation et d'humiliation forte et insidieuse du moi [...] dans un état de vulnérabilité radicale ».

⁶⁵ H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), trad. M. Wittig, Paris, Minuit, 1968, p. 82.

⁶⁶ N. Chomsky, *La Fabrication du consentement* (1988), trad. D. Arias, Marseille, Agone, 2008.

⁶⁷ Voir, par exemple, le récent ouvrage de Jan Spurk, *Contre l'industrie culturelle. Les enjeux de la libération* (Lormont, Le Bord de l'eau, 2016).

⁶⁸ D'où le slogan distinctif de la chaîne câblée américaine HBO (« It's not TV, it's HBO »). Jean-Pierre Esquenazi (*Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 58) note que de telles chaînes sont obligées de sauvegarder leur nombre d'abonnés et qu'elles doivent « séduire puis conserver ces derniers au moyen des programmes ».

⁶⁹ Il n'est pas faux de remarquer, comme J.-P. Esquenazi, que les séries télévisées sont des produits « souvent extrêmement stylisés et personnalisés » (*ibid.*, p. 67).

⁷⁰ Dans son étude sur « La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise » (dans *Les séries télévisées*, dossier coordonné par Olivier Donnat et Dominique Pasquier, *Réseaux*, n° 165, 2011), Nathalie Perreur soutient que les fabricants de séries doivent cibler « un public de qualité à travers une fiction haut de gamme », un public « intelligent et doué de raison, capable de saisir les similitudes entre le monde de la fiction et le monde réel » (p. 97).

lors de sonder avec précision l'hétérogénéité des produits créés et mis en circulation par les industries culturelles, voire la dimension contestataire de certains d'entre eux⁷¹. Par ailleurs, sans succomber à ce que Armand Mattelart nomme une « héroïsation néo-populiste du "récepteur actif" », qui, pour lui, est en résonance avec « l'apologie néolibérale de la souveraineté absolue du consommateur »⁷², nous ne pouvons ignorer les travaux des fondateurs des *Cultural Studies*, qui privilégient l'analyse des potentielles oppositions que les subalternes déploient contre « l'ordre culturel industriel »⁷³. En 1973, Stuart Hall publie « Codage / Décodage »⁷⁴, contribution au sein de laquelle il dissèque le discours télévisuel, informationnel et fictionnel, en insistant sur la décisive question du sens (qui est construit et diffusé d'une part et qui est reçu, voire ré-inventé, d'autre part). Dans l'échange communicationnel, ces deux moments (celui du codage et celui du décodage), bien qu'articulés, sont pour lui distincts. Dans l'opération de codage, il admet que s'affirme un « ordre culturel dominant », tout en ajoutant aussitôt que celui-ci n'est pas « univoque » et incontestable. En fait, selon Stuart Hall, si le codage tente « "de faire prévaloir" », il n'a pas la possibilité de « prescrire ou garantir » les modes du décodage (le décodage « possède ses propres conditions d'existence », note-t-il)⁷⁵. Trois types de décodage sont présentés dans son texte. Dans le premier, le sujet acquiesce sans distance à la logique dominante imposée par le codage ; dans le deuxième, le sujet adopte une position *négociée*, par laquelle, tout en participant à la reproduction de l'idéologie dominante, il exprime quelques

⁷¹ Voir, entre autres études, celles sur des romans noirs américains (Philippe Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, avec des dessins de Charb, Paris, Textuel, 2013) et sur des *polars* français (Elfriede Müller et Alexandre Ruoff, *Le polar français. Crime et histoire*, trad. J.-F. Poirier, Paris, La Fabrique, 2002), ou encore celles sur des séries télévisées (voir les contributions de Martin Winckler, pour qui des séries télévisées américaines peuvent présenter « une vision très critique, très sombre de la société » (« Imagination et engagement », dans *Les Miroirs obscurs*, ouvrage collectif sous la direction de M. Winckler, Vauvert, Au diable vauvert, 2005, p. 11) et de Lilian Mathieu (*Columbo : la lutte des classes ce soir à la télé*, Paris, Textuel, 2013), qui développe une subtile analyse *d'un point de vue de classe* de la série *Columbo*, affirmant que le commissaire, anti-héros, se heurtant à l'arrogance des dominants (les coupables), évoque un renversement de la logique de la domination).

⁷² « Les études culturelles sont-elles solubles dans les *Cultural Studies* ? », entretiens avec Marie-Hélène Bourcier, François Cusset et Armand Mattelart réalisés par Bernard Darras, dans B. Darras (Dir.), *Etudes culturelles et Cultural Studies*, MEI Médiation & Information, n° 24-25, 2007, p. 22.

⁷³ A. Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003, p. 21.

⁷⁴ S. Hall, « Codage / décodage » (1973), trad. M. Albaret et M. Chr. Gamberini, dans *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. Chr. Jaquet, Paris, Amsterdam, 2007, p. 169-183.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

réerves⁷⁶. Le troisième est plus radicalement oppositionnel, puisque le sujet « détotalise le message dans le code préféré pour le retotaliser dans un autre code de référence »⁷⁷. Janice Radway envisage ainsi, certes avec prudence, que les femmes issues des milieux populaires qui lisent des romans sentimentaux (*à l'eau de rose*) peuvent donner à leur pratique la dimension d'un « acte contestataire »⁷⁸, même si les objets en question ne sont guère progressistes ou féministes (confortant les valeurs dominantes sur les rapports entre hommes et femmes, sur le mariage, sur la sexualité...). La puissance de frappe des produits culturels à destination des masses est à relativiser ; ils n'exercent pas « une telle contrainte et une telle influence sur leurs consommateurs que ceux-ci n'ont aucun pouvoir de résister ou de modifier leurs significations et leurs usages », conclut-elle⁷⁹. L'observation de ces appropriations critiques, voire alternatives, ne doit toutefois pas conduire, comme nous y invite David Morley, à « mythifier » la « résistance populaire »⁸⁰. Néanmoins, en partant du juste principe selon lequel le regardeur et le spectateur (et le téléspectateur) ne sont ni ignorants, ni abrutis, ni passifs, il est légitime de penser qu'ils puissent s'engager, en activant plusieurs stratégies (Michel de Certeau évoque celles du détournement et du braconnage⁸¹), dans un processus de re-création de soi et du monde indiscipliné.

Nous prenons en fait le risque (le pari est inévitablement « mélancolique », comme l'écrit Daniel Bensaïd⁸²) de soutenir que le regardeur ne sort pas indemne de sa rencontre avec l'œuvre (même si cette liaison adultère est éphémère). L'expérience esthétique reste, malgré tout, une des rares expériences (avec celle

⁷⁶ « [...] il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (situé), il pose ses propres règles de base », écrit Hall (*ibid.*, p. 182).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Voir son étude, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982), dont quelques pages sont traduites dans *Cultural Studies* (2008), ouvrage conçu par Hervé Glevarec, Eric Macé et Eric Maigret, Paris, Armand Colin / INA, 2013, p. 176-190.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 189. Rappelons ici que chaque sujet, au regard de son vécu individuel et de son expérience sociale, n'est pas dans une situation d'*échange égal* face aux productions des industries culturelles (l'engagement militant d'un individu, par exemple, oriente sans nul doute son appropriation des produits de la culture de masse). De même, les réceptions individuelles peuvent être infléchies par le contexte socio-politique dans lequel elles se révèlent (notamment lorsque s'exacerbe la lutte pour l'hégémonie entre les classes).

⁸⁰ D. Morley, « La réception des travaux sur la réception » (1992), trad. D. Dayan, dans *Cultural Studies. Anthologie, op. cit.*, p. 164.

⁸¹ Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, UGE, 1980.

⁸² Voir D. Bensaïd, Paris, Fayard, 1997.

de l'amour notamment) à refuser, comme le soutient Hans-Robert Jauss, l'« expérience étioyée » et le « langage asservi d'une société de consommateurs »⁸³. Le plaisir pris aux fantaisies et aux fabulations de l'art fait palpiter ce qu'Ernst Bloch identifie comme « la négation déterminée de ce qui suscite sans cesse le contraire de la chose possible qu'on espère »⁸⁴. Dans l'expérience esthétique, contre les limites appauvrissantes de l'expérience vécue, se révèle la force du refus au regard de *ce qui manque* et, au-delà, se décline hasardeusement la capacité de faire frémir ce qui pourrait être⁸⁵. L'œuvre d'art n'émancipe pas le regardeur ; elle lui offre l'opportunité de s'auto-émanciper. Alors que, selon Annie Le Brun, notre capacité à rêver et notre joie d'aimer ne cessent d'être remises en cause⁸⁶, l'expérience esthétique, comme une saisissante provocation au vertige (l'auteure fait référence à Charles Fourier⁸⁷), explore un émancipateur *écart absolu*, à savoir « défaire la trame obscure qui se resserre de plus en plus autour de chaque vie »⁸⁸. Le vertige de la re-création de soi et du monde se joue au moment précis et simultanément hypothétique où le regardeur accepte de répondre à la question formulée par Nadine Labaki en 2011 au travers du titre de son film *Et maintenant on va où ?* (2011). « Se déshabituer, c'est s'étonner encore. C'est consentir à se laisser surprendre », note Daniel Bensaïd⁸⁹ !

⁸³ H. R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » (1972), *op. cit.*, p. 146.

⁸⁴ E. Bloch, dans « Sur les contradictions propres au désir d'utopie », entretien radiophonique entre Th. W. Adorno et E. Bloch animé par Horst Krüger (1964), trad. Chr. David, *Europe*, n° 949, 2008, p. 37-54.

⁸⁵ Pierre Macherey écrit que le refrain qui rythme *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) de Bertolt Brecht, « Mais il y a quelque chose qui manque », « constitue la principale raison d'être de l'utopie » (*De l'utopie !*, De l'incidence, 2011, p. 10).

⁸⁶ A. Le Brun, *Appel d'air*, Paris, Plon, 1988 ; réédition : Paris, Verdier, 2011, p. 97.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁹ D. Bensaïd, *Résistances*, Paris, Fayard, 2001, p. 24.

