Détours critiques du sensible

Alain Cueff

Dans l'une des pages les plus célèbres de la Recherche, Marcel Proust donne une saisissante allégorie de l'expérience de l'art, au cœur d'un livre qui se produit lui-même comme une expérience de la vie recomposée dans et par l'écriture. Elle a pour protagoniste l'écrivain Bergotte qui, à la lecture d'un article, se ressouvient de l'émotion procurée autrefois par la *Vue de Delft* de Vermeer.¹ Malgré ses souffrances physiques, il court au musée, néglige les tableaux factices et vains disséminés sur son chemin, ersatz qui ne valent certainement pas «les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer». Mais aussi bien, la puissance de la réminiscence est impérieuse et tolère mal les distractions. Vient enfin le face-à-face avec la Vue. Sa mémoire, infidèle mais dynamique, la lui avait présentée plus éclatante, d'une séduction plus immédiate. De nombreux détails attirent cette fois son attention – «Il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune» –, elle lui apparaît plus riche et plus complexe, plus engageante, bien plus stimulante qu'il ne le croyait. Plus exigeante aussi. La Vue se dédouble: superposée à l'écran du souvenir, son apparition actuelle révèle des sensations aussi intenses qu'inédites.

On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve: le temps passé, les rêves et les épreuves, accumulés et transformés, les intuitions et les réflexions abandonnées puis reprises, la vie vécue et remémorée affectent notre perception des choses communes, et plus encore celle que nous avons de l'art. Le temps est venu: Bergotte est alors en mesure de juger des insuffisances de son approche initiale et d'apprécier comme pour la première fois la profondeur effective de l'œuvre. Dans l'intervalle, sa vie et son travail ont pris des directions imprévisibles et, par cette confrontation émotive et critique avec l'œuvre, dans ce moment unique où va se précipiter son existence, Proust lui prête un regret amer: «C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...] Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Il aurait fallu avoir la précision et la générosité de Vermeer, sa patience, sa tendresse, sa simplicité uniquement intéressée à concevoir une éternité qui procure une jouissance ineffable.²

À la fois comblé et épuisé, approchant une passion prometteuse dans l'effervescence de ses sensations, Bergotte est foudroyé par ce que Vermeer lui révèle. Il

s'écroule et meurt bientôt, d'une indigestion, comme l'auteur le lui fait dire avec une ironie cruelle, ou de son extase, qui lui échappe in extremis. «Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure.» Une vie antérieure, ou celle que nous avons rêvée, imaginée, reconstruite, revisitée nous-mêmes, éveillés, plus vivants que jamais au moment où l'œuvre d'art nous fait si bien oublier notre propre existence, puis nous la présente sous un jour entièrement nouveau, non comme s'il s'agissait de la conclure mais au contraire comme s'il fallait la commencer, lui redonner ses couleurs primitives.

La mort du personnage de Bergotte, reconnue dans sa cause authentique, dans sa constance allégorique,³ traduit le ravissement et la jouissance suprêmes acquises par la pleine reconnaissance des puissances de l'art. L'expérience esthétique n'est pas accomplie en vue d'une fin, mais comme un commencement. Proust (qui revient souvent sur l'idée que le monde se crée chaque jour) l'a conçue comme absolue, décisive, et, moins les déceptions, comparable seulement à l'inspiration de l'amour: tout lui cède au beau milieu des trivialités et des soucis du quotidien, elle lève des intuitions capables d'illuminer une vie entière, de lui donner son sens et sa consistance propres. Elle permet de s'éprouver selon d'autres protocoles que ceux auxquels nous engageant à la fois la société, notre conformisme, notre individualisme et notre narcissisme. La vie elle-même n'est qu'un prétexte (tout ne finira-t-il pas dans un livre?), l'occasion d'un vertige si précis des sensations toujours anciennes et très neuves dont nous sommes à la fois l'agent et le patient, le sujet et l'objet, l'auteur et le lecteur, dans la pleine et entière concordance des temps. La chance de la réminiscence, dans *Jean Santeuil* puis dans la *Recherche*, offerte par une madeleine, une tartine grillée trempée dans le thé, par un pavé inégal à Aubervilliers ou à Venise, et aussi par l'art pictural, musical, littéraire d'artistes réels et fictifs, a des accents à la fois platoniciens et sensualistes. Mais si Proust est à même de dépasser cette apparente contradiction, c'est que, plus volontiers lecteur de Phèdre que de la *République*, averti des raffinements de l'art d'écrire de Platon, qui parfois s'opposent d'eux-mêmes à certaines de ses thèses, il s'est gardé de prendre à la lettre les anathèmes de Socrate contre le poète.

La haine du sensible, que la morale et l'intellect réclamaient au philosophe, lui est absolument étrangère; il n'a eu de cesse, au contraire, de faire de la passion sensible le moteur de sa vision du monde, et, parallèlement de reconnaître «l'infériorité de l'intelligence», puisque ce n'est qu'en dehors d'elle, écrivait-il dans *Contre Sainte-Beuve*, «que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art.»⁴ Il n'en revient pas moins à l'intelligence de faire le tri et de comprendre l'instinct, après lequel elle vient se placer dans la hiérarchie des vertus, de le faire fructifier. Autrement dit, il faut donner à l'intelligence ses limites et concevoir précisément son rôle pour ne pas la laisser étouffer l'épiphanie des phénomènes. Ce que

Proust parvient à résoudre dans la continuité de sa vision poétique est le plus souvent perçu comme un dilemme dans le discours esthétique. Dilemme lancinant entre perception et compréhension, sensation et travail critique, caractéristique de la modernité qui, rarement affronté – ou plutôt: régulièrement esquivé –, a fini par hanter notre rapport à l'art.

Il faut le génie libre (désaliéné) d'un écrivain comme Proust pour rendre compte de l'intensité de la rencontre avec l'œuvre, avec le caractère irréversible de son incidence si concrète, de ses infinis prolongements dans la conscience. Mais, par un tour culturel qui s'est imposé au xxe siècle, c'est bien moins par la littérature (elle était, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de Diderot à Baudelaire, de Stendhal à Huysmans, la forme privilégiée du commerce esthétique) envisagée comme le lieu de condensation de niveaux de conscience parfois contradictoires, mais par l'histoire et la théorie que la modernité a pris l'habitude d'appréhender les artefacts.

À partir des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari, l'histoire s'est imposée à l'amateur comme le modèle presque exclusif qui lui permettait d'agrèger dans un ensemble cohérent des données d'ordres différents, et non seulement de procurer les éléments d'une meilleure compréhension, mais encore d'affiner, peut-être même de perfectionner le goût. Contre l'obscurantisme et les indulgences du présent, elle reste une vertu essentielle. Elle permet de voir ce que les siècles, dans leur attachement aveugle au présent, ont négligé, de donner à la vie humaine son tracé, son dessin changeant, au lieu de la figer dans une immuable substance. Si l'animal, écrit Nietzsche, est un être non historique, prisonnier de la succession d'instantanés qui passent indifféremment,⁵ l'homme se caractérise par la forme particulière que prend son rapport au temps, déployée dans l'histoire. Connaissance du passé, elle prépare la compréhension du présent et l'approche du futur. Les temps sont indissociables: se priver de l'un, c'est renoncer aux autres. Et «qui ignore son passé, dit un proverbe, est condamné à le revivre.» Comme une punition, une très mauvaise comédie. En se faisant le creuset d'une volonté analytique et explicative, accaparant les sciences sociales pour en tirer des modèles théoriques, l'histoire a exercé après Hegel, qui en avait conçu la fin, une emprise encore plus étroite sur les esprits, se proposant même (David Strauss, Ernest Renan) d'élucider les mystères de la religion.

Après les éloges à une science si nécessaire, Nietzsche postulait dans sa deuxième *Considération inactuelle*, que «l'excès d'histoire» était «nuisible et dangereux pour la vie», affaiblissant l'acuité et l'énergie, implantant plus profondément qu'il ne convient la croyance «en la vieillesse de l'humanité, la croyance d'être soi-même un épigone tard venu», stimulant dans des proportions inutiles «l'ironie vis-à-vis de soi-même».⁶ L'excès d'histoire prive l'homme des aléas de ses expériences en les réglant trop vite dans une succession de causes et d'effets, soustrayant à sa vue les qualités et bénéfices d'expériences sans précédent.

Dans le champ de l'art, cette critique de Nietzsche trouve toute sa raison d'être quand l'histoire, envisagée comme un grand récit normatif à même d'expliquer

la succession des «-ismes», s'est découverte une ambition prescriptive. Le très influent Clement Greenberg en offre l'exemple le plus extrême, par sa faculté à ignorer les aspirations de certains artistes pour mieux plier leur travail à ses principes intangibles, à la rigueur de ses spéculations. L'œil innocent n'existe pas: cette évidence souvent invoquée a donné à la discipline un dogmatisme que son objet était loin de réclamer. Le problème commence quand la théorie ne fait plus crédit au mode de connaissance sensible que procure l'expérience, quand elle y substitue la logique d'un raisonnement indépendant de tout substrat, parfaitement autonome, dans le cadre étroit d'une histoire du modernisme. La doxa moderne est réticente à envisager les périodes et les lieux qui, ne s'articulant pas étroitement à elle, pourraient mettre en danger son architecture. Si l'anachronisme d'Aby Warburg, permettant de comparer l'incomparable et d'inventer des concepts hétérodoxes, a procuré des ouvertures fructueuses, l'art moderne reste généralement pensé comme un champ clos où la vérité est construite comme certitude.

En réalité, écrivait Pasolini, «l'histoire nous passionne tant (certainement plus que tout autre science) précisément parce que ce qu'il y a de plus important en elle nous échappe irrémédiablement.»⁷ Ce n'est qu'en tenant compte de ce défaut congénital, mais si fécond, qu'il devient possible de la soustraire à la fausse logique dont elle se pare, pour en avoir un usage sensé. La compréhension du chemin vaut mieux que l'obsession de la destination. Contrairement à ce qui se passe dans l'histoire, plus empirique, bien moins normative, de la littérature,⁸ l'esprit de système, avant tout inquiet d'assurer sa propre cohérence, a gommé ou passé sous silence les contradictions inhérentes à la création et à sa réception. Ce faisant, il a contribué à contraindre les conditions mêmes de l'expérience, à verrouiller la marge d'interprétation subjective, à ne lui accorder qu'une place marginale et impertinente dans l'ordre du règlement édicté.

Paradoxalement, cette passion à enchaîner des causes entendues à des fins assurées s'est développée au moment même où il devenait de plus en plus difficile de donner une définition de l'art, qui aurait rejoint les préoccupations de l'artiste, du philosophe, de l'amateur. La profonde modification des attendus de la peinture (de l'imitation à l'abstraction, de l'autonomie à la participation), la diversification des pratiques, le rapport antagonique puis complice à la culture de masse, ont brouillé les cartes sans que la méthode, qui a tendance à se prendre pour son propre objet, ne se soit remise en cause. Il y a pourtant un œil du XIX^e siècle, un œil du XX^e siècle comme Baxandall a pu décrire celui du Quattrocento.⁹ Problème d'autant plus délicat que ce modèle historien a été reconduit tel quel dans l'approche critique du présent, comme si, anticipant avec anxiété un défaut de justification, il fallait conformer l'œuvre à des normes objectives, plutôt que d'accueillir le caractère impondérable de l'expérience comme une donnée capitale.

Par son unique essai consacré à l'art, John Dewey cherchait avant tout à comprendre le caractère général de l'expérience, ce qui explique que son essai ne constitue pas à proprement parler un traité d'esthétique. Il s'agissait pour lui de «restaurer

cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience.»¹⁰ De ce point de vue, son insistance sur l'interaction des données hétérogènes qui contribuent à la production d'une œuvre est précieuse puisqu'elle incite à sortir l'esthétique d'un formalisme étroit et stérile. Il parvenait ainsi à mettre à jour l'existence d'une pensée spécifique à l'artiste, «incarnée dans l'objet», se développant sur un mode essentiellement distinct des principes de la pensée scientifique à laquelle il n'y a aucune raison de chercher à l'assimiler.¹¹ Pour les besoins de sa démonstration, Dewey a eu tendance à amoindrir la valeur singulière de l'œuvre d'art, à en faire une expérience parmi d'autres, simplement mieux préparée et dirigée que celles disposées par les hasards de la vie – perspective reprise par Allan Kaprow pour «confondre l'art et la vie». Ainsi Dewey appréhendait-il les œuvres comme des choses, là où Proust pensait la rencontre d'une chose comme si toujours elle constituait un phénomène sensible et pouvait devenir ainsi l'occasion de l'art. Le philosophe pragmatiste a préféré insister sur la valeur instrumentale de l'art, conçue selon de très hautes ambitions et en dehors des hiérarchies qui séparent l'art des musées de ses variantes dites «populaires», a voulu faire valoir sa dimension prophétique plutôt que le plaisir qu'il est à même de procurer. C'est par là que se nouait sa complicité avec le collectionneur Alfred Barnes, pour lequel l'art constituait un terrain d'éducation privilégié. Comme par crainte d'un hédonisme de mauvais aloi dans l'industrielle Amérique (répondant à son utilitarisme, stigmatisée par Lewis Mumford), la philosophie vertueuse de Dewey appliquée à l'art est restée puritaine, comme si le plaisir, répondant avec une certaine inconstance à ce qui l'a causé, était un parasite susceptible d'entraver le processus cognitif et gâcher le bénéfice intellectuel escompté.

Hans Robert Jauss a marqué cette mauvaise conscience du spécialiste qui le conduit à dissocier a priori et méthodiquement jouissance de l'art et réflexion scientifique, comme si l'un excluait fatalement l'autre, ou risquait de le disqualifier, alors même que l'un procède et se nourrit de l'autre. Il propose une première thèse au seuil de sa *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, qui date de 1972 et n'a rien perdu de sa pertinence: «L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés et non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.»¹² Programme aussi généreux que difficile à appliquer: Jauss rappelle les méfaits d'une tradition qui conduisait dans les faits à une instrumentalisation de l'art dans ses aspects exemplaires, avant tout profitables à la philosophie et à la morale. Adorno en est l'une des figures les plus éminentes.

Pour lui, seul un philistin peut retirer un quelconque plaisir de la fréquentation d'une œuvre: le mépris souverain que lui inspire le jazz, par exemple, est

motivé par cette conviction que l'art est une ascèse, qu'il ne saurait être question de se laisser déborder par les gratifications sensuelles d'une musique en partie improvisée. La jouissance, écrivait-il dans sa *Théorie esthétique*, est mesquine, elle présente même quelque chose d'infantile, elle est le témoignage d'une sensibilité fruste. Absorbé par son combat idéologique, d'ailleurs justifié par les périls des programmes totalitaires d'une part, et par la menace que la culture de masse, la *Kulturindustrie*, fait peser sur l'art et sur la possibilité même du langage d'autre part, protestant contre la «commodification» et le fétichisme, pourfendant la prééminence de l'effet, Adorno admettait la dimension normative de sa grille de lecture comme une fatalité.

Pourtant, témoignage de sa remarquable capacité d'autocritique (qui d'ailleurs laisse en suspens nombre de contradictions passionnantes), il laissa échapper un aveu significatif que ne manque pas de noter Jauss: «Mais si la jouissance était éliminée jusqu'au dernier vestige, on ne saurait plus que répondre à la question de savoir à quoi cela sert qu'il y ait des œuvres d'art.»¹³ C'est presque faire droit à l'idée que la jouissance, comprise comme le révélateur d'un accès (réussi) au sensible, est bel et bien dotée d'une portée critique. Et comme le notait Proust, renoncer à la jouissance, c'est aussi renoncer à l'espoir.¹⁴ Reconnaisant dans la réminiscence proustienne le modèle d'un rapport créatif au sensible («la recherche du temps perdu [...] rappelle à la vie dans sa totalité un monde aboli»¹⁵), Jauss poursuit en soulignant que la tâche de l'esthétique à l'époque moderne consiste à «opposer à l'expérience étioyée et au langage asservi d'une société de consommateurs la perception esthétique comme instance de critique du langage et de création; compenser la pluralité des rôles que l'homme joue dans la société et des visages que la science donne au monde, en maintenant présente l'image d'un monde unique, commun à tous, d'une totalité que l'art est encore le meilleur moyen de faire apparaître comme possible ou devant être réalisé.»¹⁶

De ce point de vue, rien ne peut se substituer à l'expérience personnelle, intime, que chacun peut faire des œuvres, en s'appropriant, comme Bergotte, à y retrouver la dimension organique du monde, à reconstituer, par son propre langage et par sa propre imagination, un milieu dont il peut devenir l'habitant, sans se mettre en quête d'un privilège éventuellement procuré par une telle forme d'appropriation. L'expérience réussie n'est pas celle des *effets* produits par tel ou tel petit pan de mur jaune: tout au contraire, elle passe par la reconnaissance empathique de telle forme ou de telle couleur, de tel rythme, disposés de sorte que le monde y trouve sa figure, sa consistance et sa résonance. Au lieu de diviser ses sensations pour les expliquer, il faut pouvoir les rassembler pour les comprendre. Le lieu de cette compréhension n'est évidemment pas unidimensionnel, exclusivement intellectuel. C'est le plus cérébral et le plus hermétique des poètes qui a su exprimer, dans sa correspondance avec Eugène Lefébure en 1867, avec la clarté qui caractérise une reconnaissance de dette, une idée ancienne mais demeurée presque tabou. «Je crois, écrit Stéphane Mallarmé, que pour être bien l'homme, la nature

se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l’unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux.»¹⁷

Penser de tout son corps, se mettre entièrement à la disposition du monde, en accueillant toutes les contraintes mais aussi la plasticité, la mobilité, la sensualité. Le corps prend des libertés que l’esprit d’analyse voudrait souvent lui faire perdre, pour le maintenir dans une position fixe, identifiable, archivable. Il y a, insistait Bergson, «une logique du corps, prolongement du désir, qui s’exerce bien avant que l’intelligence lui ait trouvé une forme conceptuelle.»¹⁸ Si l’émotion (ce qui met le corps et la pensée en mouvement) prend le pas sur la réflexion, elle est loin de l’interdire. C’est depuis son jardin que Claude Monet peignit les *Nymphéas*: les tableaux n’en étaient ni la transcription ni l’équivalent, mais le prolongement, sous une forme condensée de ce qu’il avait non seulement vu, mais surtout de ce qu’il avait pu sentir dans la succession des jours, corps et œil, corps et âme. Le phénomène qui apparaît sur ses tableaux n’est pas le produit du seul organe de la vision mais de l’ensemble des cinq sens qui se cristallisent dans une suite de moments individués. Aussi sa peinture éclaire-t-elle les malentendus de ce que l’on nomme «abstraction», laquelle est reconnue comme un processus intellectuel de réduction qui vaudrait pour tous les artistes, tandis que, dans la pratique de Monet comme dans celles de František Kupka ou Vassily Kandinsky, il est plus opportun de l’envisager comme un processus de condensation: les sensations du corps, les intuitions et connaissances acquises par une longue pratique, toutes sortes d’hypothèses et leurs matérialisations possibles – par une inspiration souvent musicale qui n’a plus rien d’hasardeux. La suppression de la ligne d’horizon est pour Monet une audacieuse opération de cadrage, elle porte témoignage du mouvement de son corps et de son regard, soudain rapprochés d’une sensation où le monde entier se concentre en un détail. La condensation est un défi pour l’artiste, une sollicitation pour le spectateur: il reconnaît la clôture du champ de vision, mais c’est par le hors-champ qu’il y accède, c’est-à-dire par sa propre connaissance expérimentale du monde. Le plaisir de son attention consiste à redonner, émotionnellement et spirituellement, une figure inédite à ce que le peintre a objectivé par sa pensée en acte. L’expérience sensible de l’art est la transmutation d’une transmutation, le redéploiement subjectif d’une réalité ayant déjà fait l’objet d’une substantialisation. Expiration et inspiration se succèdent et se confondent, se répètent et se déploient. L’installation, depuis celles d’Allan Kaprow jusqu’à celles d’Olafur Eliasson, sans oublier celles de Donald Judd (à la fois plus physiques et plus spirituelles qu’il ne voulait bien le dire), traduit l’ambition de réintégrer le corps et ses sensations immédiates dans l’expérience esthétique. Jusqu’à un certain point libéré des contraintes rigoureuses de l’histoire, l’art contemporain prend le sensible à *bras le corps*. Ce qui devient d’autant plus nécessaire au moment où les algorithmes prédisent les désirs et procurent, sans que la volonté ait eu la chance de s’exercer, des satisfactions presque immédiates. Aussi l’attitude de l’artiste face au monde est moins déterminée par

les objets (ce fut la préoccupation majeure du XX^e siècle), par les produits iconographiques de la culture de masse, que par l'intuition d'une énigme du monde que l'histoire théorique ne lui impose plus de résoudre dans des équations rationnelles. Si l'artiste aujourd'hui est enclin à user de médias très différents, ce n'est pas qu'il soit animé par un conventionnel souci de pluridisciplinarité, mais plutôt qu'il perçoit que l'expérience du sensible aujourd'hui doit se faire par des moyens diversifiés: la réalité n'a jamais été «une», comprimée dans une raison univoque.

«Penser de tout son corps», sentir de toutes ses facultés: cela suppose que l'on ne se contente pas de voir – parce que le visible a changé de nature, parce que la science, les moyens technologiques et les extensions médiatiques, après nous avoir coupés de la nature, nous ont privé d'un rapport immédiat au monde. Les impressionnistes, les futuristes, les cubistes pouvaient produire du grand art en se concentrant sur les modalités du voir. Il est désormais question de faire droit au sensible, de laisser les choses se transformer en notre présence et se manifester dans les figures originales d'une concordance physique et spirituelle des temps. C'est ce que l'art d'aujourd'hui, quand il retrouve une puissance métonymique que sa spécialisation avait eu tendance à proscrire, réserve de plus excitant: agréger et décentrer au sein d'une même œuvre des points de vue différents, engager le spectateur, non à se satisfaire du déjà-vu dans une expérience dont les termes sont apprivoisés par avance, mais lui offrir l'occasion d'expérimenter le croisement et la conjonction des sensations et des significations.

1 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, vol. 3, 1988, p. 692-693. 2 Proust écrit au critique Jean-Louis Vodoyer, qui avait publié plusieurs articles sur Vermeer: «Depuis que j'ai vu au Musée de La Haye la Vue de Delft, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde.» *Correspondance*, t. XX, p. 226. À la recherche du temps perdu, *La prisonnière*, op. cit., p. 1740. 3 «De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.» Op. cit., p. 693. Et, comme pour appuyer le caractère allégorique de cette mort, Proust ajoute au paragraphe suivant que les journaux, «reproduisant les uns et les autres une même note», faisaient accroire qu'il était mort un jour plus tôt. 4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. Folio, [1954], 1987, p. 42. 5 «Observe le troupeau qui pâit sous tes yeux: il ne sait ce qu'est hier ni aujourd'hui, il gambade, broute, se repose, digère, gambade à nouveau, et ainsi du matin au soir et jour après jour, étroitement attaché par son plaisir et son déplaisir au piquet de l'instant, et ne connaissant pour cette raison ni mélancolie ni dégoût. [...] L'animal, en effet, vit de manière non historique: il se résout entièrement dans le présent comme un chiffre qui se divise sans laisser de reste singulier [...]» Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles, Utilité et inconvénients de l'histoire*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 501. 6 Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 527. 7 Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, Paris, Gallimard, 1995, p. 280. 8 Hans Belting a noté cette disparité entre histoire de l'art et histoire littéraire dans *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, Gallimard, 1989, p. 89. 9 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985. 10 John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010, p. 30. 11 John Dewey, op. cit., p. 49. 12 Hans Robert Jauss, *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007, p. 10. 13 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 26. 14 «Après avoir renoncé à jouir, nous ne pouvons plus nous enchanter à espérer. Espérer sans espoir, qui serait si sage, est impossible.» Marcel Proust, Jean Santeuil, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 140. 15 Hans Robert Jauss, op. cit., p. 56. 16 Hans Robert Jauss, op. cit., p. 57. 17 Et, poursuivait-il, «Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, – qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles.» Stéphane Mallarmé, *Correspondance, suivi de Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, [1959], 1995, p. 353. 18 Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, 1932, p. 175.