

## Attitude esthétique et unité de l'expérience

Quentin Gailhac  
Sorbonne Université EA 3552

### Abstract Aesthetic Attitude and Unity of Experience

Generally understood as a particular dimension of the aesthetic experience, the aesthetic attitude is linked to a division of the experience to which this article dedicates a critical examination. Distinct from the ordinary and practical experience, the aesthetic experience would find in the attitude of the same name the guarantee of an insularity that recent researches in cognitive psychology have made definitively inadmissible. But the recognition of a continuity between the ordinary experience and the aesthetic experience was not always accompanied by a re-examination of the traditional concepts of the aesthetic. In this perspective, it seems necessary to clear the conditions of possibility of a reintroduction of praxis in the aesthetic experience itself, by reconsidering its objects from their perceptive environment.

**Keywords:** aesthetics experience, contemplation, disinterestedness, action, perceptual background, judgment

### 1. Le problème de l'attitude esthétique

Que la possibilité d'une expérience esthétique ait été historiquement conditionnée par un processus d'inhibition, c'est ce que la simple expression d'attitude esthétique suffirait seule à faire valoir. Loin de se réduire à la détermination d'un genre particulier de réceptivité ou de se confondre avec la sollicitation d'une action spécifique, l'attitude esthétique est, dans son concept même et jusque dans ses applications empiriques les plus courantes, le nom d'une injonction, d'un ordre, en tout cas d'une décision. Les définitions les plus élémentaires de l'expression reconnaissent, en effet, sans difficulté cette situation paradoxale où un objet est non seulement constitué comme tel par l'intention qui le vise, mais encore baptisé du nom de

l'attitude qui le considère. Nous « adoptons » une attitude que l'on appelle esthétique et nous produisons, nous créons par une singulière orientation de notre regard une identité entre un objet et une expérience<sup>1</sup>. Par l'attitude esthétique, nous faisons passer un objet de simple objet du monde parmi les autres à un objet *esthétique*.

Quelles qu'aient été les tautologies qu'ont pu parfois produire les définitions de cette attitude, aucune n'est parvenue à dissimuler pourtant ce que nous avons nommé, au fondement de l'expérience esthétique, une inhibition, tout au moins une retenue<sup>2</sup>. Le silence religieux des salles de concerts, l'obscurité dans laquelle nous nous sommes habitués à voir des films, le calme solennel des musées, la solitude ordinaire de la lecture, témoignent, bien au-delà de la constitution progressive de ces dispositifs dans l'histoire, de la formulation tacite d'une interdiction, de l'établissement d'un seuil que ces pratiques mêmes nous dispensent de franchir. Cette inhibition, cette réserve, est avant tout celle qui, devant un objet esthétique, nous empêche d'agir, cette bienséance, garantie par une constellation d'exigences sociales inaperçues, qui nous somment de demeurer à distance de l'objet et de le contempler seulement. Plus encore, ces dispositifs nous rendent impossible, sinon aberrante, l'invention d'une autre relation à l'objet esthétique que celle prescrite par les nomenclatures de cette expérience, que l'on a quelquefois pu concevoir comme l'adoption d'un certain point de vue sur un objet (Beardsley 1988 [1982], 163). Ce qui servirait d'ailleurs le mieux à nous convaincre de notre inhibition est le malaise que nous procure aujourd'hui l'idée d'une solidarité entre l'appréciation des œuvres d'art et la théorie de l'action.

Difficile à dater et malaisément imputable à une décision isolée, l'inhibition qui est devenue pour nous le terreau de nos expériences esthétiques a reçu sa forme philosophique la plus conséquente dans la définition kantienne du jugement de goût. Peut-être le contresens de l'esthétique a-t-il été, après Kant, de confondre, dans le concept de désintéressement, deux exigences contraires, celle du jugement et celle de l'expérience. Par un glissement insensible, l'absence d'intérêt délimitant sans ambiguïté le profil d'un jugement (Kant 1968, § 2, 204), est

devenue le nom d'une expérience. Il est vrai que le passage de l'un à l'autre s'opère quelquefois insensiblement dans le texte kantien lui-même, comme à l'occasion de l'examen du sublime mathématique, lorsque certaines formulations de Kant semblent donner une priorité à l'expérience : « ceci peut aussi suffire pour rendre compte de la stupeur (*die Bestürzung*) ou de cette sorte d'embarras (*Art von Verlegenheit*) qui, comme on le rapporte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église de Saint-Pierre à Rome (*den Zuschauer in der St. Peterskirche in Rom beim ersten Eintritt anwandelt*) » (Kant 1993, § 26, 130/1968, 252). Mais il appartient cependant à ses continuateurs d'avoir systématisé ce passage, sans le formuler comme tel, au point d'appliquer à une expérience spécifique ce qui valait, en toute rigueur, pour les conditions d'une appréciation. De ce point de vue, c'est certainement la réception de Kant qui a le mieux contribué à entériner l'inhibition de l'expérience esthétique. Remarquable est, chez Victor Basch par exemple, l'absence de tout examen du jugement esthétique dans un article intitulé, en 1921, « Le maître-problème de l'esthétique ». Le désintéressement y devient le caractère de l'attitude esthétique qui confère au sentiment un rôle constitutif (Basch 1921, 5). Si « avant tout, l'attitude esthétique réside dans la *contemplation* » (Basch 1921, 9), l'inflexion textuelle opérée par Basch, pourtant lecteur de Kant, aura sur *La Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne la plus grande influence. Acceptant sans reste sa distinction des cinq attitudes possibles de l'homme (pratique-sensible, intellectuelle, morale, religieuse et esthétique), Dufrenne reconduit dans le même mouvement la confusion entre le désintéressement du jugement et celui de l'expérience, pour opposer ainsi strictement « la contemplation à la praxie » (Dufrenne 1953, 527).

Traversant les traditions philosophiques (Dickie 1964, 56-65), ce déplacement du concept de désintéressement de la sphère du jugement à celle de l'expérience a eu pour conséquence la prise au sérieux d'une distinction entre deux sortes d'expérience, qui retrouvait en partie l'antique division entre la *vita activa* et la *vita contemplativa*. D'une part, l'expérience ordinaire, commune, parfois qualifiée sans grande rigueur de quotidienne,

qui désignerait tout à la fois, et peut-être paradoxalement, une expérience indifférente, inattentive à la réalité extérieure, et une autre, qui serait engagée dans un rapport pratique, utile, pragmatique au monde. Contre cette expérience ordinaire, l'expérience esthétique viendrait, d'autre part, introduire une toute autre relation à la réalité dont le propre est de se porter sur des objets d'un autre ordre et en opposition à ce premier type d'expérience, indifférent ou pratique. Si des voix s'élèvent aujourd'hui pour réviser cette opposition d'un point de vue cognitif (Schaeffer 2015, 12), ou politique (Rancière 2004, 52), la force toujours vive de cette distinction dans le champ de l'esthétique en rend toujours difficile le dépassement.

Distinction commode et propre à entretenir la sacralité des choses de l'art, puisque l'expérience esthétique y est pensée en un rapport d'incommensurabilité avec l'expérience ordinaire, ce partage de l'expérience conduit à la formulation d'au moins deux méprises.

La première d'entre elles a été de se donner une notion trop lâche de l'expérience ordinaire. Rarement définie comme telle<sup>3</sup>, elle sert de miroir déformant à une expérience qui s'en détache sans que les conditions et la nature de ce décrochage ne soient explicitement formulées. Que l'art soit un « agrandissement de la vie » (Henry 1988 [2005], 70), et par là le dévoilement de son essence, ou que l'expérience esthétique se pense comme « don de soi » (Dufrenne 1953, 532), c'est encore fonder naïvement la distinction sur une expérience ordinaire dont on sait peu et qui ne présente pas d'autre fonction que celle d'être une utile inconnue.

Une seconde méprise pourrait être identifiée, du côté de l'expérience esthétique elle-même, dans la fortune phénoménologique du terme de communion. Ce n'est pas seulement que le mot contienne en lui-même une confusion conceptuelle irréductible et peu susceptible d'une résolution rationnelle, mais c'est qu'il a servi indistinctement, dans le champ de la phénoménologie, à décrire le processus de l'expérience esthétique autant que celui de l'expérience dite ordinaire. On se souvient de l'usage qu'en faisait Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. La communion était ce qui, par-delà les « préjugés de la pensée objective », nous

assurait, dans la perception du monde naturel, d'une union entre notre corps et les choses (Merleau-Ponty 1945 [2005], 376). Servant ici à caractériser ce que la phénoménologie esthétique nommerait l'expérience ordinaire, la communion est aussi bien ce qui semble définir, à l'inverse, la spécificité de l'expérience esthétique. De Dufrenne (1953, 530) à Ingarden (1969, 46), la communion atteste d'une séparation radicale entre les miracles toujours reconduits de l'expérience esthétique et les impuissances de l'autre, ordinaire et demeurant à la marge de ses objets.

Le problème que nous voudrions poser consiste donc à penser les conditions d'une unité de l'expérience qui n'ait pas pour conséquence l'annulation du concept d'attitude esthétique ou, si l'on veut encore, à saisir la possibilité d'une attitude esthétique qui ne se paie pas au prix d'un déchirement maladroit et difficile à recoudre entre deux règnes introuvables de l'expérience. Au lieu de penser l'avènement, toujours un peu magique, de l'expérience esthétique à partir d'une expérience supposément ordinaire, il s'agit de comprendre ce qui dans l'attitude esthétique elle-même, et par conséquent dans l'objet qu'elle vise, conditionne une expérience unifiée malgré la valeur différenciée des objets qui la composent.

## **2. L'obstacle esthétique : contemplation, enclave pragmatique, désintéressement**

Trois concepts fondamentaux de l'esthétique ont sensiblement contribué à scinder l'expérience. Celui de désintéressement, tout d'abord, a fait l'objet en philosophie analytique de nombreuses discussions. La synthèse qu'en a proposée Gérard Genette s'efforce de ne retenir, en suivant littéralement le choix de George Dickie, que quelques doctrines (Genette 1996). Tout se passe comme si le désintéressement kantien s'était constitué, presque sans questionnement, comme un concept fondamental de l'esthétique dont la remise en cause entrainerait avec elle la disparition du domaine. Cette crispation, que l'on évalue sans peine à l'omniprésence du concept dans toute la littérature esthétique (Schiller 1964, 295), s'est pourtant accommodée d'une interprétation partielle du texte kantien en faisant de la définition du jugement de goût selon la seule qualité

le tout de l'*attitude* esthétique, terme dont la grande extension permet de laisser dans l'ombre les facultés proprement esthétiques que l'on accepte de reconnaître à titre essentiel.

Cette réduction au désintéressement, de l'*attitude* esthétique, n'est pas sans manifester une certaine ironie de l'histoire. Il est étonnant en effet de constater qu'un concept axiologique issu de l'empirisme anglais se soit imposé comme le fondement indiscutable d'une attitude dont le propre est d'inhiber l'action. Jerome Stolnitz attribue à Shaftesbury l'application du vocabulaire du désintéressement au problème de la perception, là où il relevait encore chez Hobbes du domaine de l'éthique et de la religion (Stolnitz 1961, 132). Dans ce contexte, les premiers développements de l'« Analytique du Beau » de Kant dressent explicitement la satisfaction sans intérêt contre la faculté de désirer qui, au lieu de s'appliquer à la seule représentation de l'objet, se lie, par l'intérêt, à la représentation de son existence (Kant, 1968, 204). Ce qui est donc affirmé dès le deuxième paragraphe de la *Critique de la faculté de juger*, rétablit ce que le premier avait pu sembler omettre, à savoir la distinction entre un jugement de goût et la possibilité d'une action. Distinct de la faculté de connaître dans le premier paragraphe, le jugement esthétique l'est de la faculté de désirer dans le deuxième, grâce à l'introduction d'une négation, ou plutôt d'une absence : « *ohne alles Interesse* ».

Ce refus de la poursuite d'un intérêt dans la satisfaction déterminant le jugement de goût a donné aux esthétiques de l'*attitude* une dimension inévitablement normative. Les définitions du désintéressement illustrent explicitement cette hybridité. Jerome Stolnitz caractérise l'*attitude* esthétique comme « l'attention et la contemplation désintéressées et sympathiques de tout objet de conscience, quel qu'il soit, pour son seul intérêt »<sup>4</sup>. Si le désintéressement signifie ici le fait pour le sujet contemplant de ne se proposer aucun autre but que de contempler, le profil de ce désintéressement suppose tout ensemble qu'il y ait, d'une part, la possibilité – réprimée – de la poursuite d'un autre but et, d'autre part, que le refus de cette possibilité soit en quelque sorte exigé par l'*attitude* esthétique elle-même en son expérience. L'*attitude* esthétique est bien ici l'expérience que l'on choisit d'avoir, celle que l'on décide de

provoquer avec l'illusion, maintenue par la fiction d'un sens proprement esthétique, de ne se conformer jamais qu'aux injonctions de l'objet.

En réalité, il n'est pas exclu que la forme descriptive que revêtent les définitions de l'attitude esthétique (« l'attitude esthétique *est* l'attention désintéressée... ») soit motivée par l'influence qu'a sur nous les dispositifs esthétiques, c'est-à-dire l'ensemble des lieux, des actions institutionnelles et des comportements historiquement conquis dans l'appréhension des objets esthétiques. L'évidence avec laquelle nous faisons silence au concert et l'idée d'une écoute attentive portée exclusivement sur l'objet musical nous dissimulent une exigence laborieusement quoiqu'imparfaitement satisfaite au cours des trois derniers siècles. Si l'on considère le désintéressement du point de vue où il s'oppose à l'action (et cela n'est qu'un de ses revers ; Kant 1968, § 5, 210), il est certain que ce sont davantage les dispositifs esthétiques que notre décision individuelle – ou même la nature de l'objet – qui nous y conduisent. Que l'écoute musicale interdise, par l'aménagement particulier des salles de concert, le mouvement du corps, ou que l'espace des musées se prête assez mal au déploiement d'une relation autre qu'immobile et dévouée avec les œuvres, cela nous fournit de bonnes raisons de croire que l'injonction esthétique, exemplairement manifestée dans l'attitude du même nom, adoucit la contrainte qu'elle porte avec elle en se fondant dans le jeu des pratiques instituées<sup>5</sup>. Si l'hypothèse d'une inhibition au fondement de l'attitude esthétique a pu séparer, dans la pratique courante, des arts aussi proches que la musique et la danse (Barbaras 1998, 38), cela signifie que l'inhibition dont il s'agit n'est pas autre chose que l'effet sur notre comportement de dispositifs clairement hostiles à la reconnaissance d'une relation entre l'appréciation esthétique et l'action.

On voit ainsi, sous l'horizon de ces dispositifs, ce qui solidarise le désintéressement et la contemplation. Autre concept fondamental caractérisant le jugement esthétique, la contemplation est introduite par Kant au paragraphe 5 de l'« Analytique du Beau » à l'occasion d'une comparaison entre les trois satisfactions que présentent l'agréable, le bon et le beau. La formulation kantienne établit non seulement la contemplation

comme un caractère de la satisfaction que l'on prend au beau dans la perspective d'un jugement de goût, mais elle l'introduit également comme la marque d'une restriction, presque d'une économie. Kant écrit : « le jugement de goût est *seulement* contemplatif (« *bloß kontemplativ* » ; Kant 1968, § 5, 209). En lui se trouvent moins de déterminations que dans une satisfaction relevant de l'agrément ou du bon. En effet, le désintéressement, coextensif à la contemplation, se distingue par le retranchement qu'il exige de la part du sujet, par le dépouillement d'un certain nombre de représentations que les autres satisfactions déploient. Devenu, par la médiation des lectures successives de Kant, le propre de l'attitude esthétique, le concept de contemplation radicalise encore davantage que celui de désintéressement l'écart entre l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire, en donnant à cette dernière la forme toute tracée par la tradition d'une *vita activa*.

La contemplation ne bornait pas seulement l'expérience esthétique à une dimension unique et discriminante de l'existence, elle contribuait surtout à rendre impossible toute espèce de communication, de passage entre l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire, alors soumise aux exigences de la pratique. Il est vrai qu'Aristote nous avait habitués, dans un tout autre contexte, à penser la distinction entre les deux genres de vie sous la forme d'une alternative exclusive (Aristote 1993, 454), et la contemplation esthétique a été travaillée de l'intérieur par le souvenir de cette ancienne division. L'attitude esthétique relevait ainsi d'une expérience qui exagérait sa différence contemplative en se mesurant à une expérience plus pauvre dont elle devait s'exclure par principe. Le partage consenti entre deux genres d'expérience était régi par une loi d'exclusion réciproque qui attribuait aux objets esthétiques une valeur particulièrement prestigieuse. L'opposition des expériences impliquait une hiérarchie conséquente des objets qui leur étaient propres. Aussi, l'expérience ordinaire n'était-elle pas mieux définie que ses objets et avait pour tâche de représenter, dans le vague d'une négation, ce que l'expérience esthétique n'était pas.

Beaucoup d'esthéticiens s'accordent encore aujourd'hui sur un caractère négatif de l'attitude esthétique. Aidée par ces



déterminations historiques du concept de contemplation – qui le poussent à se penser par opposition directe à l'action – l'expérience esthétique semble souvent ne pas pouvoir franchir le seuil de la pratique sans risquer de se perdre elle-même. On pourrait ainsi se demander dans quelle mesure les requalifications récentes de l'expérience esthétique, comme expérience intégrée à la vie commune et à ses différentes fonctions psychologiques, ne permettraient pas aussi de penser la possibilité de réponses esthétiques actives. L'affirmation essentielle de Jean-Marie Schaeffer selon laquelle « l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde », en cela « qu'elle exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles » (Schaeffer 2015, 12), ne doit peut-être pas nécessairement conduire à la position d'une « une enclave pragmatique » de l'expérience esthétique.

Plutôt que de concevoir l'action comme une restriction de la richesse attentionnelle propre à l'attitude esthétique – qui se caractérise par une réduction du critère de sélectivité (Schaeffer 2015, 51-76) – ne faut-il pas penser, par-delà les limitations théoriques que nous imposent les dispositifs esthétiques, une expérience esthétique qui inscrirait dans son horizon propre la possibilité d'une action ? Bien que focalisée sur certains aspects de l'objet, l'action n'en est pas moins déterminée par un environnement d'objets qui oriente inévitablement sa nature et sa signification. C'est pourquoi, la division de l'expérience a certainement été encouragée par la sous-estimation de l'environnement des objets esthétiques. La question devient alors celle de savoir ce qui nous permettrait d'avancer la possibilité d'une action au sein même de l'expérience esthétique, pour rendre compte jusqu'au bout d'une unité de l'expérience.

### **3. Conditions de l'unité de l'expérience et fonction esthétique de l'arrière-plan**

L'omission la plus récurrente des théories de l'attitude esthétique consiste à se donner – en préservant ainsi la division de l'expérience – un objet sans voisinage. La contemplation, solidaire d'une communion avec l'objet, s'isole de tout ce qui risquerait de perturber son exercice, elle réalise ce prodige phénoménologiquement intenable d'une attention sans arrière-

plan. En nous détachant des objets qui entourent celui de notre contemplation, nous réduisons à sa plus simple expression les motifs possibles de l'action. Le monde se dépeuple autour de nous pour laisser à un objet mis en valeur par des dispositifs esthétiques le privilège de la solitude.

On sait ce que la philosophie d'Ingarden a pu faire en ce sens. L'émotion originale (*die Ursprungsemotion* ; Ingarden 1937, 73) ne marque pas seulement le changement d'attitude qui nous fait passer de la perception d'un objet réel à celle d'un objet esthétique, elle est cet arrêt qui « s'accompagne d'un étouffement partiel ou même d'un écartement complet des vécus actuels concernant les choses et les affaires du monde réel environnant » (Ingarden 1937, 75). Cette mise à l'index de l'entourage de l'objet esthétique se fonde sur au moins deux présupposés. Le premier, que nous ne traiterons pas spécifiquement ici, réside dans la reconnaissance d'une différence de nature entre l'objet réel et l'objet esthétique. Le second présupposé nous concerne davantage. Il est celui qui postule, du point de vue subjectif, la possibilité d'une indépendance parfaite et sans reste de l'attention à un objet à l'égard de tous les autres et, du point de vue objectif, le refus de donner à l'arrière-plan de l'objet esthétique une fonction esthétique et structurelle.

Parce que vivant dans un monde autre, l'objet esthétique entretiendrait avec les éléments circonstanciels et souvent provisoires qui l'entourent un rapport – à peine une relation – d'indifférence ontologique. Le mur qui supporte un tableau, la salle ou le jardin qui accueillent une sculpture, les bruits et les conditions acoustiques qui perturbent et permettent tout à la fois l'écoute d'une musique, toutes ces réalités périphériques n'auraient aucune place à occuper dans l'expérience spécifiquement esthétique. Sans statut propre ni fonction bien établie, l'entourage des objets esthétiques participe seulement de ce que l'on a appelé des dispositifs, sans que ces dispositifs n'aient été véritablement considérés pour eux-mêmes et dans le rôle qu'ils jouent dans la constitution de l'objet esthétique (Schaeffer 2015, 73-74). On voit, dans ce partage des objets, par quel arbitraire de la volonté esthétique nous nous proposons de discriminer au sein de notre champ perceptif, et cela contre les données de l'expérience elle-même. Nous fermons les yeux sur

des objets qui sont tout aussi présents que les autres mais qui doivent avoir pour nous une présence moindre, une présence réduite à l'accompagnement, tout au plus à la mise à la valeur.

Cette division volontaire de l'expérience se méprend toutefois sur la nature des conditions auxquelles doit satisfaire un objet esthétique. Un objet esthétique est, comme tout objet de l'expérience, intégré à un environnement d'objets dont il recueille sa fonction et son sens. L'isolement d'un objet dans l'expérience est inconcevable et c'est ce que Husserl reconnaissait dans l'examen de la modification d'inactualité dont l'opération était conditionnée par le fait que « toute perception de chose a ainsi un halo d'intuitions d'arrière-plan » (Husserl, 2018, 102). L'inflexion d'Ingarden a donc été d'exagérer, dans le cas de l'attitude esthétique, la possibilité d'une suppression de l'arrière-plan portée jusqu'au point d'un « quasi-oubli (*Quasi-Vergessenheit* ; Ingarden 1937, 75) ». La précaution avec laquelle il se garde d'affirmer cependant une annihilation totale de cet arrière-plan pour le vécu actuel devrait nous inciter à repenser la fonction de l'arrière-plan dans l'attitude esthétique et, par là même, nous donner les moyens d'une unification de l'expérience.

Le peu d'attention dont a fait l'objet l'arrière-plan dans l'examen de l'attitude esthétique témoigne en réalité d'une confusion entre l'objet esthétique et l'œuvre d'art. Considérée pour elle-même, l'œuvre d'art est sans arrière-plan, elle ne s'inscrit dans aucun monde d'objets, en un sens elle n'est pas une donnée de l'expérience et, pour cette raison, échappe à la perception. Nous ne percevons jamais des œuvres d'art mais des objets esthétiques qui manifestent dans notre expérience cet objet que l'on nomme œuvre d'art et qui, dans son isolement essentiel, se soustrait à l'expérience. Ce que l'on perçoit au concert, ce n'est pas la *Suite lyrique* de Berg ou, au musée, *La Tristesse du roi* de Matisse, ce sont ces œuvres transformées en objets esthétiques par les dispositifs qui les soutiennent et qui nous en fournissent l'occasion d'une expérience. En devenant un objet esthétique, l'œuvre d'art n'altère pas son « essence » mais observe simplement une loi qui n'appartient pas à sa nature, loi selon laquelle tout objet doit se donner sous l'horizon d'un arrière-plan. C'est l'expérience que nous faisons des œuvres – et cette affirmation n'a pas de sens à proprement

parler – qui transforme les œuvres en objets esthétiques. L'objet esthétique c'est, pour ainsi dire, l'œuvre d'art qui accède à la perception et qui se plie aux conditions irréductibles de l'expérience. Plus précisément, c'est l'œuvre qui se plie aux exigences des dispositifs esthétiques. Aussi, pour être perçue et faire l'objet d'une expérience, l'œuvre d'art doit-elle se mêler à d'autres objets et devenir un objet esthétique. Pour elle, la présence d'un arrière-plan est ce qui détermine sa transformation en objet esthétique.

Dès lors, une conséquence s'impose. L'attitude esthétique n'est pas simplement cette décision – aidée par les injonctions des dispositifs – qui transforme un objet en objet esthétique, c'est ce qui donne à une œuvre d'art les conditions de sa manifestation sous la forme d'un objet esthétique. Mais l'objet esthétique doit être considéré sans retranchement, c'est-à-dire dans cette part prise à l'entourage qui le constitue et qui le distingue fondamentalement d'une œuvre d'art, insoumise comme telle à l'arrière-plan et aux conditions de l'expérience. La conséquence, pour nous, est la nécessité de reconnaître à l'arrière-plan son inscription dans la nature même de l'objet esthétique et de fournir, par-là, les conditions d'une action dans l'ordre de l'esthétique.

Cette conséquence n'est pas sans contribuer à l'atténuation de l'écart qui pouvait exister entre l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire. C'est même, plus radicalement, sa pertinence qu'elle semble confondre. Chez Ingarden, l'arrière-plan de l'objet esthétique appartenait tout entier à la sphère des objets visés par l'expérience ordinaire. L'émotion esthétique avait cette capacité d'interrompre « le cours 'normal' des vécus et des activités concernant les objets du monde réel environnant »<sup>6</sup>. Cela revenait, en d'autres termes, à reconnaître une proximité spatiale des objets de ces deux expériences – et même une certaine contiguïté temporelle dans le passage de l'une à l'autre<sup>7</sup> – tout en maintenant une différence radicale de nature entre ces objets. Le problème, peut-être insurmontable sans artifice, qui se posait à ceux qui donnaient à la division de l'expérience un rôle constitutif dans la définition de l'attitude et de l'objet esthétiques, était celui de penser les conditions du passage d'une expérience à une autre *sous la*

*contrainte d'une coprésence de leurs objets respectifs.* On comprend ce que la sacralité de l'expérience esthétique a pu faciliter à cet égard. L'objet esthétique vivait dans le monde des objets ordinaires comme une relique dans un lieu profane et l'on résolvait par les seuls symboles un problème qui refusait de se poser en termes d'objet.

La reconnaissance d'une fonction esthétiquement constitutive de l'arrière-plan revient, autrement dit, à formuler une loi de continuité. Ce qui nous empêche d'attribuer intuitivement à l'arrière-plan des objets esthétiques ce rôle essentiel est certainement l'habitude que nous avons de réduire, dans le domaine esthétique, la question de l'arrière-plan à celle de la fonction ornementale. Le problème de l'ornement devrait peut-être nous indiquer une voie. Objet limite dont la fonction oscille, comme en témoignait la situation historique du *De Architectura* de Vitruve, entre élément structurel et artifice symboliquement décoratif, l'ornement est tout à la fois *kosmos* et *parergon*, composante essentielle d'un ordre et ajout superflu d'une structure. On sait ce qui solidarise étymologiquement les verbes *ornare* et *ordinare* ; le traité de Vitruve l'atteste. L'*ordinatio*, premier des cinq éléments de l'architecture, est « l'adaptation convenable des mesures des membres de l'ouvrage pris séparément et, pour l'ensemble, l'établissement de rapports aboutissant à la symétrie (*ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim univarseque proportionis ad symmetriam comparatio*) », (Vitruve, 1990, 14). Et on lit dans le chapitre consacré aux ornements des colonnes, dont les entablements font partie : « de cette façon chaque élément garde la place, le type et le rang qui lui sont propres » (*ita unaquaeque res et locum et genus et ordinem proprium tuetur*) » (Vitruve 2003, 10). L'ornement est, du point de vue de la structure, ce dont un objet pourrait se passer sans cesser d'être lui-même et ce qui contribue à cette structure même. Toutefois, Hans Sedlmayr rappelait la relation de dépendance qui existe entre l'ornement et ce qu'il orne, en soulignant la fonction distinctive de l'ornement : « on ne comprend plus que l'ornement distingue ce qui mérite d'être orné » (Sedlmayr 2005, p. 43). Envisagé par Jean-Marie Schaeffer dans sa fonction de préfocalisation, l'arrière-plan retrouverait, sous une autre forme, cette charge distinctive

propre à l'ornement. L'arrière-plan singularise et met en valeur l'objet esthétique mais n'appartient pas à l'objet qu'il distingue et c'est certainement de là que vient le principal malentendu quant à son statut.

Tout en partageant avec l'ornement une capacité à distinguer l'objet qu'il n'est pas, l'arrière-plan semble pâtir en même temps d'un handicap. Si l'ornement confère à l'objet orné une plus grande valeur en se dotant, par rapport à lui, d'une valeur moindre, il semble toujours intégré à l'objet et comme scellé à lui. En musique, un ornement est ce qui s'immisce entre deux notes pour accroître le sentiment de leur liaison, il est ce qui intensifie une relation entre deux ou plusieurs hauteurs au point de se fondre dans le profil mélodique même. Il n'est pas en dehors de la mélodie ou de la phrase, mais en elles. Loin de s'intégrer à l'objet, l'arrière-plan n'occupe, au contraire, que ses dehors, il paraît à la marge et tout, en lui, contribue à l'exclure de l'objet esthétique. En peinture, on sait à cet égard quelle autonomisation du tableau à l'égard de son environnement la généralisation de la peinture sur chevalet par Jacques-Louis David a pu produire, et à laquelle des Impressionnistes comme Renoir répondront en revalorisant les arts décoratifs (Kisiel 2019, 55-67).

De nombreuses situations perceptives et artistiques témoignent ainsi en défaveur d'une extériorité esthétique de l'arrière-plan, en premier lieu desquelles se trouvent celles qui mêlent ensemble, et en une même expérience, différents arts. L'union intime de l'architecture et de la sculpture, exemplairement attestée à partir du XIII<sup>e</sup> siècle selon Viollet-le-Duc, a pour conséquence de donner à l'édifice architectural la fonction d'un « entourage » pour la statuaire (Viollet-le-Duc 1866, 162). Ici, l'objet qui constitue l'arrière-plan est une œuvre d'art dont l'exclusion du champ esthétique conduirait à supprimer par là-même le caractère esthétique de l'objet actuellement visé. L'arrière-plan architectural conditionne la signification esthétique de la statue de la même façon qu'une longue habitude culturelle a fait, comme l'a montré Meyer Schapiro, que « la marge régulière et le cadre soient des caractères essentiels de l'image » (Schapiro 1983, 12). Dès lors, affirmer qu'une statue tient sa pleine signification esthétique de son emplacement au

sein d'une architecture, c'est reconnaître que l'arrière-plan architectural n'est pas réductible de l'expérience que l'on fait de la statue, de même que la musique est irréductible de l'expérience qu'implique la représentation d'un ballet pantomime ou d'un film. Que ces usages de la musique soient déterminés par l'exigence d'intelligibilité, comme dans la pantomime<sup>8</sup>, ou par celle de la création d'une atmosphère spécifique, comme au cinéma<sup>9</sup> (Deleuze 1985, 311-312), ils ont toujours pour but de sceller entre eux, au point de les rendre esthétiquement inséparables, deux objets dont l'un risque toujours d'être renvoyé dans les marges de l'arrière-plan.

Si certains objets esthétiques peuvent aisément constituer l'arrière-plan d'autres objets esthétiques et contribuer à leur signification, c'est qu'il existe au sein de l'objet esthétique lui-même une dépendance constitutive à l'égard des objets de l'entourage, qu'ils aient ou non une valeur esthétique initiale. Ce qui se manifeste à travers les exemples de l'architecture et de la sculpture, de la musique et du cinéma, doit valoir pour tout objet qui forme l'environnement de l'objet esthétique, des murs de la salle de musée aux conditions visuelles et acoustiques du concert, en passant par la disposition spatiale des écrans dans une installation vidéo contemporaine, où l'effet des images projetées est constitutivement attaché au dispositif global qui les accueille (Bellour 2012, 132). Ces exemples ne montrent pas seulement qu'un objet esthétique l'est en vertu d'un environnement qui lui est homogène et auquel il s'intègre comme l'élément d'un tout, mais qu'il appartient à l'expérience que nous en faisons de s'inscrire toujours par-delà les seules limites de l'objet lui-même.

Si l'on accepte donc la distinction établie plus haut entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique, c'est-à-dire entre un « objet » qui ne se soumet pas aux conditions de l'expérience et un second qui s'y plie pour manifester le premier, nous devons intégrer l'arrière-plan à l'objet esthétique. Il appartient à l'essence d'un tel objet de se donner au milieu d'autres objets et, plutôt que de penser l'arrière-plan comme le décor inessentiel et, pour tout dire, ornemental de l'objet esthétique, il est nécessaire de l'inscrire au processus de son expérience même.

La reconnaissance très tôt acquise du caractère structurel de l'ornement dans l'*ordinatio* d'un objet doit ainsi être étendue à

son arrière-plan (Hamlin 1916, 7). Il n'était pas dans l'intention de Husserl de diviser l'expérience en introduisant la modification d'inactualité par laquelle le mouvement de la perception relègue alternativement dans l'inactualité des objets faisant encore quelques instants avant l'objet d'une attention actuelle. Au contraire, c'était une façon de lier les objets entre eux en unifiant les profils différenciés de l'attention ; chaque strate de l'attention ne détermine pas une expérience spécifique et exclusive de toute autre, c'est de la liaison entre chacune d'elles que se constitue une expérience. C'est ce que font apparaître certains développements que Husserl a consacrés à ce dernier concept. L'intérêt qui guide l'attention à se porter sur un objet est toujours aussi déterminé par l'intérêt qui se porte à son arrière-plan : « non seulement l'objet vers lequel l'intérêt est tourné de façon primaire, mais l'entourage lui-même exerce un attrait sur l'intérêt » (Husserl 2009, 106). L'objet esthétique est toujours conditionné par un entourage qui n'est pas seulement un résidu d'expérience ordinaire, mais le champ sur lequel se fonde notre expérience esthétique. Si la salle d'exposition n'est pas une détermination artistique de l'œuvre d'art, elle est une détermination esthétique de l'objet esthétique. Elle ne l'accompagne pas seulement comme une condition inessentielle et contingente, elle le constitue comme objet esthétique. Et si l'entourage de l'objet est amené, par la nature fondamentalement contingente des dispositifs, à se transformer, cette contingence est encore une détermination qui appartient à l'objet esthétique, insuffisante à altérer la solidarité constitutive qui existe entre cet objet et son arrière-plan *du point de vue de notre expérience*.

Aussi, la division de l'expérience nous dissimule-t-elle les conditions mêmes de l'expérience que nous faisons des objets esthétiques. C'est pourquoi, l'expression d'expérience esthétique n'est pas sans ambiguïté. Elle nous conduit, d'une part, à concéder la division de l'expérience en esthétique et en ordinaire et elle contribue, d'autre part, à nous faire oublier la fonction esthétique de l'arrière-plan. L'expérience esthétique est, en effet, toujours ramenée au rapport exclusif et insulaire qu'elle entretient avec son objet, et rabattue sur la fiction d'une contemplation communiant. Ici, l'expérience esthétique produit une coupure au sein d'une expérience dont il a fallu reconnaître



l'unité pour préciser la définition de l'objet esthétique et afin de s'ouvrir aux conditions d'une appartenance de l'action à l'attitude esthétique.

#### 4. Conclusion

Il nous appartient encore de formuler ces dernières conditions à titre prospectif. Le domaine de la sensibilité, au sein duquel l'esthétique s'est inscrite depuis ses commencements (Baumgarten 1998, 121), constitue, plutôt qu'un obstacle, une condition à la reconnaissance de la dimension active de l'attitude esthétique. La sensibilité nous fait agir et un versant non négligeable de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle en a reconnu le fait. Seulement, un autre versant a préféré privilégier en elle, au point de l'absolutiser, la part la plus immobile et la plus étrangère aux mouvements du corps. Si la sensibilité esthétique s'est figée dans les exigences de la contemplation, c'est en se rappelant l'emprise que notre corps a sur la vie active (Aristote 2004, 531), cette vie dont l'abandon devait signer notre entrée dans le monde de l'expérience esthétique. La division de l'expérience témoigne ainsi de cette désolidarisation de la sensibilité à l'égard de l'action, comme si l'attitude sensible qui fonde notre appréhension des objets esthétiques ne pouvait pas être aussi une attitude active prolongeant, au lieu de le rompre, l'élan gagné par la sensibilité.

La sensibilité ne cesse pas lorsqu'une action naît de son mouvement, elle se continue plutôt en se réalisant. Des efforts ont été fournis en phénoménologie pour penser une dimension fondamentalement active du sentir. Erwin Strauss l'a affirmé avec force en assumant une « connexion interne » entre le sentir et le mouvement propre à la vie (Strauss 1956, 239). Et Maldiney de rappeler ce qu'une telle position engage quant aux relations d'essence entre la musique et la danse : « musique et danse sont intérieurement accordées et concordées l'une à l'autre, comme le sentir et le se mouvoir » (Maldiney 2013, 195). Après une lecture de Paul Valéry, Renaud Barbaras a noté le caractère fondamentalement manquant de l'objet esthétique en sa présence, et c'est cette lacune qui attise en nous un désir de « combler le manque de l'objet », soit par une action qui le reconduit, soit par une action qui en crée un autre (Barbaras

1998, 28). L'agir est ainsi lié à un manque dans l'ordre du sentir. C'est pourquoi l'action n'est ni ce qui s'oppose au sentir, ni ce qui se présente comme la simple possibilité d'un prolongement, mais ce qui le constitue en le comblant.

Toutefois, cette unité de la sensibilité et de l'action n'est peut-être pas rigoureusement fondée, dans l'ordre esthétique, sur un manque de l'objet, et rien ne dit que la fonction de l'attitude qui le vise soit effectivement de le combler. Bien sûr, l'objet esthétique, comme tout objet, ne se donne jamais lui-même en sa présence pleine et sans reste. Mais ce manque concerne avant tout la présence de l'objet pris en lui-même et non le degré d'intensité de la sensibilité qu'il produit. L'objet musical, littéraire ou cinématographique est un objet fuyant, insaisissable comme objet total et le tableau se joue de l'errance toujours reconduite de notre regard. Si l'objet manque à lui-même dans l'expérience que nous en faisons, l'intensité du sentir, elle, plutôt que d'être signée par un manque se caractérise par un trop plein au contraire. La sensibilité en régime esthétique se caractérise par un surplus de sensations et ce surplus, au lieu de s'opposer aux sensations de la vie active, s'en sert pour réaliser cette sensibilité. C'est ici que prend son sens l'inhibition dont témoignent les dispositifs esthétiques, qui ont eu historiquement pour fonction de nous épargner ce débordement de la sensibilité en en supprimant les conditions. Puisque la possibilité d'agir y est dès l'entrée neutralisée, la sensibilité s'adapte en conséquence et finit par écarter jusqu'à la possibilité même de son débordement.

Par là, l'attitude esthétique n'est plus seulement cette pose que l'on prend, cette conversion du regard que l'on se propose soudainement face à un objet et destinée à demeurer dans la seule sphère du sentir, c'est l'état d'une sensibilité en trop plein et sur le point de céder qui se réalise dans une action, qui se rattrape en elle. On voit ce qu'une telle définition doit au refus d'une division de l'expérience. Tant que l'expérience dite esthétique maintient son opposition radicale à l'égard de l'expérience ordinaire et active, l'attitude esthétique se fonde sur une sensibilité mutilée d'une partie d'elle-même, séparée de l'action qui, dans les cas de trop plein, la conserve. Par l'unité de l'expérience, fondée ici sur l'inscription de l'arrière-plan dans la

constitution esthétique de l'objet, l'attitude esthétique devient ce qui atteste d'une liaison essentielle entre le sentir et l'agir, déchargée de l'injonction des dispositifs qui demeurent encore, pour nous, le cadre toutefois non exclusif de notre expérience esthétique.

## NOTES

<sup>1</sup> Cometti, Morizot et Pouivet (2000, 83) : « Vous pouvez aussi *adopter* à l'égard du tableau une autre attitude, une 'attitude esthétique' » ; voir aussi Kelly (2014, 222).

<sup>2</sup> Le terme d'inhibition, aussi radical par l'expérience qu'il suggère que métaphorique par le domaine dans lequel il se trouve appliqué, a été utilisé par Renaud Barbaras au sujet des rapports qu'entretiennent la musique et la danse. Barbaras (1998, 38) : « la danse précède l'art chorégraphique : elle apparaît dans toutes les civilisations, elle accompagne spontanément chez chacun l'audition d'un rythme au point qu'on peut se demander si notre aptitude à écouter sans danser n'est l'effet d'un long travail d'inhibition ».

<sup>3</sup> Quelques travaux ont toutefois consacré à l'expérience ordinaire une étude spécifique et conceptuelle, voir Bégout (2005).

<sup>4</sup> « *Disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone* », cité par Dickie (1964, 57; nous traduisons).

<sup>5</sup> Valéry (1960 [1923], 1290) : « Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. (...) Devant moi se développe dans le silence un étrange désordre organisé. Je suis saisi d'une horreur sacrée. Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie ».

<sup>6</sup> Ingarden (1937, 74). Plus loin (76), l'émotion originaire marque « l'arrêt du cours de nos activités ordinaires de notre vie quotidienne », et de façon plus explicite encore (77), « une émotion originaire occasionne – et c'est la fonction la plus importante – un *changement d'attitude* : le passage de l'attitude naturelle de la vie pratique à une attitude spécifiquement esthétique ».

<sup>7</sup> L'émotion originaire qui signe l'attitude esthétique ne vaut que « pour un instant (*nur für einen Augenblick*) » (Ingarden 1937, 74).

<sup>8</sup> Angiolini 1761, 4 : « c'étoit une espèce de Déclamation, faite pour les yeux, dont on redoit l'intelligence plus aisée aux Spectateurs par le moien de la Musique qui varioit ses sons, suivant que l'Acteur Pantomime avoit dessein d'exprimer l'amour ou la haine, la fureur ou le désespoir ».

<sup>9</sup> La musique de film a cet avantage sur la musique des pantomimes, ou même sur celle des films muets, de pouvoir introduire une situation de non correspondance entre les images et les sons, gagnant par là une autonomie qui interdit définitivement de la penser comme pur accompagnement.

## REFERENCES

- Angiolini, Gasparo. 1761. *Le Festin de Pierre. Ballet pantomime*. Vienne : Trattner.
- Aristote. 1993. *Les Politiques*. Trad. Pierre Pellegrin. Paris : Garnier-Flammarion.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Éthique à Nicomaque*. Trad. Richard Bodeüs. Paris : Garnier-Flammarion.
- Barbaras, Renaud. 1998. « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique ». *Phénoménologie et esthétique*. Éd. Liliane Escoubas. Fourgères : Encre Marine.
- Basch, Victor. 1921. « Le maître-problème de l'esthétique ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 46 (7-8) : 1-26.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1998 [1750]. *Esthétique*. Trad. Jean-Yves Pranchère. Paris : L'Herne.
- Beardsley, Monroe. (1988 [1982]). « Le point de vue esthétique ». *Philosophie analytique et esthétique*. Trad. par Danielle Lories. Paris : Klincksieck.
- Begout, Bruce. 2005. *La Découverte du quotidien*. Paris : Allia.
- Bellour, Raymond. 2012. *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*. Paris : P.O.L.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet (éd.). 2000. *Questions d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- Dewitte, Jacques. 2005. « Le sens ontologique de l'ornement ». *Paysage et ornement*. Éd. par Didier Laroque, Baldine Saint Girons. Paris : Verdier : 39-48.
- Dickie, George. 1964. « The Myth of the Aesthetic Attitude ». *American Philosophy Quarterly* 1(1) : 56-65.
- Dufrenne, Mikel. 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Genette, Gérard. 1996. *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris : Seuil.

Hamlin, Alfred D. Foster. 1916. *An History of ornament Ancient and Medieval*. New York : Cooper Square Publishers.

Henry, Michel. 1988. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris : Presses Universitaires de France.

Husserl, Edmund. 2018. *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique [Idées I]*. Trad. par J.-F. Lavigne. Paris : Gallimard.

Husserl, Edmund. 2009. *Phénoménologie de l'attention*. Trad. et intr. par Nathalie Depraz. Paris : Vrin.

Ingarden, Roman. 1937. « Vécu esthétique et objet esthétique ». *Roman Ingarden. Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*. Trad. par Patricia Limido-Heulot. Paris : Vrin : 64-95.

Ingarden, Roman. 1969. « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche ». *Roman Ingarden. Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*. Trad. par Patricia Limido-Heulot. Paris : Vrin : 39-63.

Kant, Emmanuel. 1968. *Kritik der Urteilskraft [KrdUr]*. Berlin : Gruyter and Co.

Kant, Emmanuel. 1993. *Critique de la faculté de juger [CFJ]*. Trad. par Alexis Philonenko. Vrin : Paris.

Kelly, Michael. 2014. *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. Oxford : Oxford University Press.

Kisiel, Marie. 2019. « Renoir théoricien : le tableau comme ornement et son rapport au mur », *Nouvelle revue d'esthétique*, 23 (1) : 55-67.

Maldiney, Henri. 2013. *Regard Parole Espace*. Paris : Cerf.

Merleau-Ponty, Maurice. 2005 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Schaeffer, Jean-Marie. 2015. *L'Expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

Schapiro, Meyer. 1983. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard.

Schiller, Jerome. 1964. « An Alternative to 'Aesthetic Disinterestedness' ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22 (3) : 295-302.

Sedlmayr, Hans. 1985 [1955]. *Die Revolution der modern Kunst*. Köln : Dumont Buchverlag.

Stolnitz, Jerome. 1961. « On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness' ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (2) : 131-143.

Strauss, Erwin. 1956. *Vom Sinn der Sinne*. Berlin : Springer.

Valéry, Paul. 1960 [1923]. « Le problème des musées ». *Pièces sur l'art, Œuvres II*. Paris : Gallimard.

Viollet-le-Duc, Eugène. 1866. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xi<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle*, t. viii. Paris : Morel, 1866.

Vitruve. *De l'architecture*. 1990. Trad. par Philippe Fleury, livre I. Paris : Belles-Lettres.

Vitruve, *De l'architecture*. 2003. Trad. par Pierre Gros, livre IV. Paris : Belles-Lettres.

**Quentin Gailhac** travaille à l'Université de Sorbonne. Ses domaines de compétence sont l'esthétique, la phénoménologie (Husserl) et la philosophie contemporaine. Il a publié plusieurs ouvrages dont *De la répétition. Langage musical et formes de l'invariance* (2022) et *Generative Worlds. New Phenomenological Perspectives on Space and Time* (2023, avec Luz Ascarate). Parmi les articles récents : « Reproduire l'origine. Sur deux lectures classiques du De Musica de Plutarque » (*Archives de Philosophie*, 2021) et « Intuition, mélodie, temporalité. Husserl en dialogues (Brentano, Stern, Meinong) » (*Philosophiques*, 2021).

Address:

Quentin Gailhac

Université Sorbonne EA 3552

Centre d'histoire des philosophies modernes

17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris

Email: [gailhacquentin@gmail.com](mailto:gailhacquentin@gmail.com)