

# L'esthétique

4 NOVEMBRE 2020

Dans la langue commune et ordinaire, il s'agit peu ou prou de la *philosophie* de l'art, de la *théorie* du beau, car ces expressions sont presque synonymes. Cette préoccupation, conçue comme essentielle à l'être humain, n'a pourtant pas toujours existé, contrairement à ce que l'opinion courante pourrait laisser entendre. Mais l'esthétique comme discipline n'a émergé que récemment et cette « naissance » est indissolublement liée à la révolution du regard jeté sur la beauté comme « phénomène ». La première « Esthétique », ouvrage portant explicitement ce titre, n'est paru qu'en 1750 : c'est l'*Aesthetica* de Baumgarten. Cette apparition n'a rien d'un événement gratuit et hasardeux : elle est le fruit de deux bouleversements majeurs dans l'histoire culturelle européenne.

D'abord, c'est du côté de « l'auteur » que le bouleversement opère. Autrefois, les œuvres d'art étaient attachées à une fonction sacrée. Dans l'Antiquité, même si cette tradition est plus proche de nous, les œuvres d'art avaient pour mission de refléter un ordre cosmique extérieur aux hommes. En d'autres termes, l'étymologie décrit chaque œuvre comme un « microcosme », un petit monde pour représenter, à échelle réduite, les propriétés harmonieuses de l'univers, du *cosmos*. Cette ambition explique leur grandeur impressionnante, car ces œuvres doivent s'imposer effectivement aux individus qui recevaient ces œuvres comme « données » de l'extérieur. C'est pourquoi l'architecture est le domaine suprême des œuvres antiques. Ces œuvres ont une « objectivité » : elles sont moins l'expression du génie de l'architecte ou du sculpteur, que l'ordre divin ou cosmique que l'artiste saisit en modeste conduit. Aujourd'hui d'ailleurs, il nous est indifférent de connaître l'identité de l'auteur d'une statue ou d'un bas-relief ancien. Qui irait chercher le nom d'un artiste derrière tel chat égyptien, derrière les Pyramides ? L'essentiel est ailleurs : ces chats ont été ainsi représentés parce qu'ils sont des animaux sacrés ; ils ont été transfigurés dans le champ des œuvres d'art.

Notre regard a bien changé et notre perception des œuvres s'est même inversée : nous connaissons plus facilement les créateurs, certains éléments biographiques, sans parfois rien connaître de leur production. C'est particulièrement vrai dans les domaines de l'art soustrait au marché, comme l'essentiel de la musique savante contemporaine. Nietzsche a eu cette prédiction visionnaire : dans les sociétés démocratiques, la vérité de l'œuvre d'art est à chercher et trouver dans l'artiste. L'œuvre n'est plus le reflet du monde, elle est l'expression achevée de la *personnalité* de l'artiste. Les Anciens se contentaient de l'imitation. Les Modernes, et les contemporains, même lorsqu'ils s'éloignent de l'art abstrait et cherchent l'expression d'une réalité qui n'est pas celle du moi intérieur, ont l'exigence de l'originalité. Certains iront jusqu'à considérer que toute œuvre d'art est une sorte de carte de visite améliorée, élaborée, sophistiquée. Les grands musées de New York, Paris et Londres abritent les produits de l'avant-garde comme autant de traces d'artistes laissées comme les témoignages de « fulgurances géniales » : l'humour de Duchamp, l'imaginaire de Stella et la violence de Hartung se font face, se répondent et se complètent. Ces musées exposent des traits de caractère bien plus qu'ils ne donnent à voir la figuration d'un monde commun. Cette révolution de la place accordée à la figure de l'auteur porte en elle les semences d'un culte particulier qui sera celui de la nouveauté et de l'originalité – l'art contemporain en est profondément marqué. Il existait déjà des auteurs, dans les civilisations antiques et médiévales, prédémocratiques, mais ils ne sont pas perçus comme des « créateurs » *ex nihilo*, des « génies », capables de trouver en eux-mêmes toutes les

sources de leur inspiration. L'artiste ancien est bien plus un relais entre les hommes et les dieux, entre les individus et le *cosmos*, il n'est pas lui-même *démiurge*.

A *contrario*, l'exigence d'innovation et d'originalité radicale, attachée à la conception moderne de « l'auteur », est liée étroitement à l'idéologie de la table rase, exprimée très nettement dans la notion d'avant-garde. Le beau ne doit plus être découvert, car il n'existe pas déjà dans le monde objectif, il doit être inventé : chaque *novation* participe de l'histoire de l'art dont le musée ne donne qu'une incarnation institutionnelle et contextuelle. La crise contemporaine des avant-gardes n'est compréhensible qu'à l'aune de cette histoire de la *subjectivité*. Pour l'essentiel, elle tient à la contradiction interne qui affecte à la racine l'idée d'innovation absolue. Comme Octavio Paz l'a démontré, ce geste de « rupture » avec la tradition, qui est synonyme de « création nouvelle », est devenu une tradition après un siècle d'épuisement : plus aucun des signes de la subversion attachée à l'histoire de l'avant-garde ne surprend les amateurs, car ils se sont banalisés, démocratisés, popularisés – les œuvres ont même leur place, dans les musées, aux côtés des œuvres classiques.

Ensuite, cette mutation de la figure de l'auteur s'accompagne de l'émergence d'une notion appelée à un bel avenir, celle de « goût ». Le terme apparaît pour la première fois sous la plume de Gracián, en son sens figuré, pour expliciter l'aptitude subjective de certains hommes à distinguer le beau du laid. Contrairement à l'opinion des Anciens, le beau n'est plus cette qualité, cet ensemble de propriétés possédées intrinsèquement par certains objets. Les premiers traités d'esthétique affirment que le beau est subjectif, qu'il n'existe que dans ce qui plaît à notre goût, à notre sensibilité, à notre *aisthêsis*. Le problème central de l'esthétique moderne sera d'arrêter les critères du goût : si le beau est subjectif, s'il est une question de goût et de sensibilité, comment expliquer ou justifier le consensus autour des « grandes œuvres » ? Comment d'ailleurs comprendre que certains artistes deviennent des « classiques » et traversent la postérité sans blêmir ? Le goût, en émergeant, donne naissance à une théorie de la sensibilité, qu'on appellera esthétique, et balaie l'antique philosophie de l'art. C'est là une révolution qui suscite trois questions décisives pour la modernité : quelle autonomie du sensible par rapport à l'intelligible ? car seule l'autonomie du sensible assurerait à l'esthétique d'être indépendante de la logique et de la métaphysique ; quelle place pour la tradition quand la modernité fait la part belle à la critique, qui se nourrit de l'histoire de l'art ? la remise en cause de la tradition se nourrira aussi de la conception nouvelle de l'originalité de l'auteur ; quels liens entre les critères du beau et la communication ? le *sensus communis* deviendra un enjeu important d'une modernité individualiste qui cherche à comprendre la médiation entre les hommes.

## L'esthétique comme discipline autonome

Au livre X de la *République*, Platon fait cette critique de l'art : le travail de l'artiste est doublement inintéressant parce qu'il s'écarte de deux degrés de la vérité ; l'œuvre doit être considérée comme une simple « copie de copie », car à la différence de l'artisan, comme le menuisier qui fabrique des lits, le peintre n'imité pas seulement les idées, il imite des imitations d'idées, puisqu'il se contente de reproduire des images des êtres sensibles qui, déjà, ont une dignité ontologique moindre par rapport aux originaux dont ils ne sont que des exemplaires. Pareille perspective place l'art dans une position secondaire, par rapport à celle de la philosophie : comment la saisie du vrai sous une forme sensible pourrait-elle être préférable à une connaissance distincte, claire de la vérité en soi et pour soi ? Le monde *intelligible* est toujours supérieur au monde *sensible*, dans le platonisme, dans de nombreuses tendances de la théologie chrétienne et dans le classicisme d'inspiration cartésienne. C'est que le point de vue de Dieu, dépourvu de toute trace de sensibilité, ne saurait s'identifier au point de vue de l'homme, car l'homme, dans sa finitude, est fait de cette sensibilité. Consacrer une discipline, une science autonome à l'étude de la sensibilité est un geste de rupture avec le point de vue classique, avec le point de vue de la théologie, avec la philosophie d'inspiration platonicienne. C'est un renversement : l'objet de l'esthétique est le monde sensible, il n'existe que pour l'homme : en un sens très rigoureux, il est le *propre* de l'homme. L'esthétique implique, comme discipline à part entière, un point de vue, un parti pris sur l'autonomie de son *objet* : elle est un bel exemple du bouleversement que connurent tous les domaines de la philosophie au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'esthétique mobilise pour le point de vue de l'homme, le développement de la connaissance des sciences finies : l'enjeu est alors la légitimité.

L'autonomie du sensible – invention d'un monde où le divin se retire au profit de l'humain – se constitue en trois étapes. L'*Aesthetica* de Baumgarten<sup>1</sup> et la *Phénoménologie* de Johann Heinrich Lambert, en 1766, se proposent d'examiner la logique « propre » aux phénomènes sensibles. Le beau est présenté comme spécifiquement humain, tandis que la sensibilité, décrite comme une structure essentielle : le point de vue de Dieu ne la *relativise* pas. Baumgarten s'appuie sur la notion d'*analogon rationis* pour l'expliquer ; rappelons avec Leibniz que « l'objectivité scientifique » se définit par la bonne régulation des liens entre les représentations ; le songe et la réalité se différencient parce que les représentations réelles sont liées entre elles par des règles rationnelles, que la sensibilité peine à expliquer, sinon par des images confuses – peu importe que ces représentations renvoient ou non à quelque être extérieur. Baumgarten souhaite montrer qu'existe, parmi les phénomènes, des liaisons non point rationnelles, mais sensibles. L'objet « beau » est donc l'exemple parfait de ces liaisons : analogues à celles opérées par la raison dans l'ordre scientifique, les liaisons du monde sensibles sont régies par une « logique », celle de la sensibilité. L'exemple de la musique est une illustration parfaite du propos de Baumgarten : la musique obéit à une logique, celle d'une histoire « bien liée », puisqu'elle s'ouvre par un début, se poursuit par un développement, se termine par une conclusion : ces enchaînements perçus par la sensibilité ne sont pas des discours qui exprimeraient des concepts, des idées. L'objectivité du beau est d'un autre ordre que l'objectivité de la science : purement sensible, cette objectivité échappe au regard divin et ne s'entend qu'en la sphère du « propre de l'homme ».

C'est avec la *Critique de la raison pure*<sup>2</sup> que l'autonomie radicale du sensible par rapport à l'intelligible sera fondée systématiquement. Suivra la *Critique de la faculté de juger*<sup>3</sup> : l'esthétique transcendantale se posera comme une authentique révolution par rapport au platonisme et au cartésianisme. Dans ces deux systèmes, le point de vue de Dieu, tout intelligible, est présenté comme l'absolu, la finitude humaine, essentiellement marquée par la sensibilité, n'étant que relative à cet absolu. L'omniscience divine oblige à considérer le point de vue de l'homme comme lacunaire : il est un manque et un défaut, par nature. Kant affirme au contraire que le point de vue de l'homme est valide, tout comme la connaissance finie : les objets nous sont donnés par la sensibilité, ce qui limite notre entendement ; en prenant appui sur cette finitude sensible radicale, le point de vue de Dieu doit être relativisé en tant que simple idée de la raison humaine. Le monde intelligible est donc un idéal, régulateur de l'entendement humain, tandis que le monde sensible n'est plus dévalorisé, méprisé par rapport au premier. L'esthétique devient alors possible comme discipline autonome de la logique, de la métaphysique : le monde sensible devait être rendu indépendant, sinon indifférent au monde intelligible, pour qu'opère cette révolution.

Avec Nietzsche, c'est le monde intelligible lui-même qui disparaît. Chez Kant, ce monde est une nécessité, comme Idée de la raison ; Nietzsche élimine toute référence à Dieu : il n'est même plus nécessaire, comme simple concept, puisque le monde sensible, proprement humain, est consacré comme seul et unique monde, quoiqu'il soit éclaté en une infinité de perspectives. Nietzsche a liquidé le « monde vrai », l'intelligible platonicien, pour anéantir les prétentions de la métaphysique à réduire le monde sensible à la seule apparence. Devenue une fable, la vérité s'efface et le philosophe cède la place à l'artiste : *incipit aesthetica* !

Ces étapes n'ont rien des jalons d'une progression linéaire. Ces glissements progressifs de la subjectivité présentent même des résistances, des tensions rebelles à quelque description en termes de déclin fatal, ou de progrès inévitable. La toile de fond commune à tous ces moments de gain en autonomie de son objet pour l'esthétique, est le retrait du divin, du monde intelligible. Ce retrait a entraîné l'instauration de l'homme comme centre de l'univers, comme sujet – c'est pourquoi Heidegger voyait en la naissance de l'esthétique comme discipline autonome des sciences ou de la philosophie le point de départ des Temps modernes. Bäumlér a montré, dans son ouvrage consacré au *Problème de l'irrationalité dans la logique et l'esthétique du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, la philosophie rationaliste ne doit plus défausser ce qui est « hors de la raison ». La pensée allemande en fera son problème central, de Leibniz à Hegel et même jusqu'à Freud, et la question initiera les développements de la

---

<sup>1</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*, G. Olms, 1970.

<sup>2</sup> Kant, Immanuel. *Critique de la raison pure*, Flammarion, 2006.

<sup>3</sup> Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, 2015.

« dialectique » : comment rendre compte raisonnablement de ce qui, en apparence, semble extérieur à la raison ? L'irrationnel peut-il se raisonner ? La rationalité objective du beau introduit une nouvelle disposition du sujet : ce n'est guère par la raison qu'il peut appréhender la manifestation du beau, et les règles qui le définissent, mais au moyen d'une faculté d'un autre ordre : le goût, entendu ici comme le corrélat subjectif de l'irrationalité de l'objet beau en tant qu'objet sensible. Un pas est franchi : la subjectivité n'est plus réduite aux facultés intelligibles et l'humanité cesse de se séparer de l'animalité par les seules vertus de la raison ; l'esthétique rencontrera là un deuxième problème.

## Retrait du divin et défaite de la tradition

Contrairement à une opinion répandue, les conditions de possibilité de la critique et de l'histoire de l'art émergent bien avant Diderot et Winckelmann, dès la querelle des Anciens et des Modernes. Boileau a pris la défense des Anciens en mobilisant subrepticement le principe de la Modernité : à ses yeux, la supériorité des Anciens n'est plus le fait qu'ils soient anciens et qu'ils incarnent une tradition digne d'admiration en soi et pour soi – ce qui justifiait le goût des esprits de la Renaissance pour les Anciens ; Boileau juge les œuvres anciennes à l'aune d'un modèle et selon leur capacité à s'y conformer : ce modèle est une norme extérieure aux œuvres qui puise dans la subjectivité des hommes, non dans la tradition du passé. Pour les classiques français, cette norme n'est autre que la raison, cette « loi naturelle » qui est aussi une faculté du sujet. Le monde de la tradition est déjà très ébranlé et la possibilité de la critique et de l'histoire – plus exactement, de l'examen historique – devient une réalité : la critique apparaît parce qu'il existe une autre norme que celles de la tradition, un autre critère pour juger les œuvres ; l'histoire apparaît quand émerge l'idée d'une évolution, d'un progrès ou d'une régression dans la présentation des normes idéales, ou en tout cas quand cette idée n'apparaît plus comme inconcevable. L'originalité cesse alors d'être une non-valeur et commence à apparaître comme l'une des qualités que le sujet est en droit d'exiger de l'artiste qui se veut digne de ce beau nom. Boileau lui-même, considéré ironiquement comme « le plus Ancien des Modernes », « le plus rationaliste des classiques », n'échappe pas à l'idée d'originalité, comme en témoigne ce discret autoportrait :

*Au joug de la raison asservissant la rime  
Et même en imitant toujours original  
J'ai su dans mes écrits, docte, enjoué, sublime,  
Rassembler en moi Perse, Horace et Juvénal.*

L'artiste n'est alors plus le rapsode antique chargé de traduire en mots, en sons ou en images les vertus ancestrales de la communauté : il devient un auteur, un individu doué d'une capacité de création inédite ; dès le début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les virtualités de la critique et de l'examen historique émergeront dans l'effervescence d'un moment civilisationnel très fort. Les premiers « sensualistes<sup>4</sup> » forgeront l'idée que le goût est chose « historique », plus précisément qu'il y a une historicité du goût. Dubos et Montesquieu caractériseront d'ailleurs le nécessaire « nationalisme » du goût, ce que Voltaire résumera dans l'exemple du crapaud<sup>5</sup> : sa crapauderie est l'incarnation de la beauté, mais s'il est italien, français ou allemand, c'est en tant qu'italienne, française ou allemande que la crapauderie réalise l'essence du Beau dans l'œil du crapaud. L'originalité elle-même changera de signification : le concept comprend en lui celui de subjectivité, car l'originalité d'une œuvre est rapportée à celle de l'artiste comme auteur individuel, mais à cette détermination originelle s'ajoute celle d'historicité, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'être original dans un salon donné, mais d'être également original dans le temps, au regard de l'histoire ; l'originalité se mesure à l'aune d'une tradition, d'une histoire de l'art : pour obtenir droit de cité, l'artiste doit innover. Certes, cette condition ne sera tout à fait admise qu'en fin de parcours des avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle, pour le meilleur et pour le pire, mais elle est déjà en germe au XVIII<sup>ème</sup>, où les musées vont s'organiser *institutionnellement* d'après les règles de la chronologie – les salles

<sup>4</sup> Le sensualisme, en tant que théorie générale de la connaissance, est un dérivé des théories empiriques. John Locke en est le précurseur.

<sup>5</sup> Voltaire. *Dictionnaire Philosophique*, « Beau – beauté ». Gallimard, 1994.



seront peu à peu « séparées » d'après les périodes concernées, le temps chronologique devenant peu à peu le critère de répartition spatiale des œuvres. Les troubles révolutionnaires achèveront d'entériner le culte du nouveau, de la rupture avec la tradition : ce sera le terreau des velléités subversives du modernisme et jusque dans l'art contemporain où toute nouveauté apparaîtra comme admirable en tant que transfiguration de la subjectivité.

## L'interminable quête des critères du Beau et du goût

*De gustibus et coloribus non disputandum est*<sup>6</sup>. Nombreux sont pourtant ceux qui diront aimer les beaux paysages, les belles œuvres, les beaux textes de Shakespeare, les peintres italiens et la musique de Jean-Sébastien Bach. Tel paradoxe n'est guère simple, puisque la discussion sur les goûts et les couleurs commence avec Platon et s'étend jusqu'à nos jours. Il n'a rien de trivial, malgré la thèse nietzschéenne selon laquelle il n'existe aucune vérité scientifique, selon laquelle la vérité scientifique est le comble de l'illusion ; cette thèse est intéressante, puisqu'elle heurte de front les certitudes les mieux établies qui sont toujours insuffisantes à terminer la discussion sur le goût ; mais considérer que « le goût est subjectif » fleure bon le lieu commun et manque d'attrait autant que de force à conclure cette discussion sur le goût. Il paraît pourtant intenable de considérer qu'il est possible d'argumenter en matière de goût, voire de trouver des critères du beau. Hume a cette heureuse formule<sup>7</sup> : « la grande variété de goûts aussi bien que d'opinions qui prévaut dans le monde est trop évidente pour n'être pas tombée sous l'observation de tous. » L'enquête sur les critères du beau et du goût caractérisera toute l'esthétique moderne et n'en apparaît que plus essentielle : à son niveau se pose la question centrale de la pensée moderne, comment fonder l'objectivité sur la subjectivité, la transcendance sur l'immanence ? Comment penser le lien – social mais pas seulement – dans une société qui prétend partir des individus pour reconstruire le collectif ? Dans le domaine de l'esthétique, cette question se trouve à l'état chimiquement pur, parce qu'elle porte en elle la tension entre l'individuel et le collectif, entre le subjectif et l'objectif. Le beau est tout à la fois ce qui nous réunit le plus aisément et le plus mystérieusement. Contrairement à ce que la diversité des regards laissait attendre, le consensus se fait autour des grandes œuvres d'art, aussi largement que dans d'autres domaines. Hume expose ainsi : « on n'a rien expérimenté de plus exposé aux révolutions du hasard et de la mode que ces prétendues découvertes de la science. Le cas est tout différent en ce qui concerne les beautés de l'éloquence et de la poésie. » Il y a moins de désaccord sur la grandeur de Bach ou de Shakespeare que sur la validité de la physique d'Einstein, de Newton, et pourtant, avec le musicien et le dramaturge, nous sommes au cœur de la subjectivité dans toute son épreuve et son intensité.

Le goût désigne la faculté subjective, innée ou perfectible, de juger les qualités objectives d'une œuvre d'art et, d'autre part, les tendances et les préférences d'une époque, d'un groupe ou d'une personne en matière d'art. Depuis la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, il est employé au sens esthétique en France, en Espagne et en Italie. Le concept est d'essence moderne, car l'Antiquité et le Moyen Âge ne font pas de l'art une affaire de goût, mais une affaire de jugement éthique et technique. Ni Platon ni Aristote ne juge en termes de goût les œuvres de Homère ou de Sophocle ! On ne critique pas davantage une œuvre d'art selon le bon ou le mauvais goût de son auteur, puisque de tels critères supposent que l'art s'adresse non seulement au plaisir des sens, mais aussi à un public qui le savoure selon des critères esthétiques rigoureusement codifiés, proscrivant ce qui s'écarte des convenances, des normes linguistiques, picturales, musicales, etc. Shakespeare était intolérable aux cours européennes du XVIII<sup>ème</sup> siècle – lieu de l'origine du concept de goût dans sa plus haute expression – parce qu'il mélangeait le tragique et le comique, parce qu'il utilisait des expressions grossières et parce qu'il ne respectait point les trois unités de la dramaturgie. Au-delà de ce siècle, cependant, les aspirations révolutionnaires ont balayé les vieilles traditions et le concept de goût, ne trouvant plus aucun socle fiable où

---

<sup>6</sup> Des goûts et des couleurs, on ne dispute pas.

<sup>7</sup> Hume, David. *Essais sur l'art et le goût*, J. Vrin, 2010.

s'installer, devait à son tour disparaître, pour n'être plus qu'un souvenir dans la tête de quelques critiques d'art tombés en désuétude.

C'est que le goût assurait le lien entre ces traditions, l'esthétique et le public de l'art, puisque l'objet de l'esthétique était de former le goût du public : « le goût se forme insensiblement dans une nation qui n'en avait parce qu'on y prend peu à peu l'esprit des bons artistes »<sup>8</sup> ; le goût est d'abord le privilège d'une minorité avant de devenir la culture acquise et transmise par tout un peuple. Le terme porte en lui sa connotation pédagogique : il concerne la création, pour laquelle des règles s'établissent, et la réception, pour laquelle il sera principalement employé. Le « goût collectif » est sujet à des modes, des transformations continues, imprévisibles dans le détail, liées à l'évolution de la production artistique et aux événements historiques. Le premier « goût » est dit classique, et depuis les conflits se sont succédé, car le « goût » a changé, dès l'époque du *Sturm und Drang*, par opposition au classicisme qui rejetait Shakespeare, l'art gothique, le populaire et le primitif. Le bon goût s'ordonnait d'abord à la raison, avant de devenir un « sens du naturel ». Notons que l'esthétique du XVIII<sup>ème</sup> siècle, réduisant le jugement esthétique au « jugement de goût », s'est partagée en deux courants.

Avec Kant, le goût est une « faculté de juger » esthétique, elle-même, celle qui permet à l'homme de déterminer si une chose, une œuvre, est belle. Cette faculté est subjective et prétend énoncer des jugements de valeur universelle : celui qui juge subjectivement qu'une chose est belle sollicite l'adhésion de tous à son jugement, qui est ainsi supposé objectivement valable ; un tel paradoxe détermine la structure de l'esthétique kantienne : puisque la qualité d'une œuvre d'art ne peut être définie en termes de logique pure, l'universalité du jugement esthétique ne peut être que subjective, car au niveau des sens, le goût de chacun est différent et il ne peut exister de maxime objective du goût qui déterminerait par des concepts ce qui est beau ou ce qui ne l'est pas. Et pourtant le goût est un moyen de communication universelle « sans intervention d'un concept » : le jugement de goût n'est pas arbitraire, il est *sensus communis* ; notons que Kant relativise déjà le goût en lui donnant un statut formel, méthodologique, pour faciliter la compréhension de ses variations historiques. La démarche est aristotélicienne, puisque Kant est le premier à assigner au goût des limites rigoureuses : le jugement selon un idéal de beauté, forme esthétique de valeurs éthiques représentées par la figure humaine, n'est plus simplement un jugement de goût ; par ailleurs le *sublime* échappe totalement à la catégorie du goût, puisque la beauté sensible y est anéantie par la grandeur.

En rupture avec cette approche, Hegel rejette le critère du goût qu'il considère comme une approche superficielle de l'art : « le goût recule et disparaît devant le génie. » Le goût a bien sûr le mérite de contribuer à la formation du public, d'affiner sa perception et sa sensibilité, mais il reste à la surface et menace toujours de se rigidifier sans jamais prendre l'art au sérieux, sans voir dans les œuvres le contenu substantiel qui, loin de tout agrément, demande l'attention de l'esprit et de l'intelligence. Il s'agit bien sûr du *génie* et le goût, loin d'être une faculté subjective de portée générale, n'est qu'un pis-aller qui doit céder la place au connaisseur, à l'expert en matière d'art. Le goût n'implique aucune connaissance technique de la création artistique, tandis que le connaisseur est familier des ateliers, initié aux techniques, aux matériaux, insensible à la spontanéité de la réception – pourtant une nécessité pour l'exercice du jugement, du goût. Cette distinction du goût et du génie paraît aujourd'hui très artificielle, et dès le XIX<sup>ème</sup> siècle apparaîtront des hommes de goût, artistes et connaisseurs qui seront tout à la fois des critiques d'art et des esthètes – appelons ainsi ces hommes doués de la faculté de juger et qui l'exercent habilement pour saisir l'essence de ce qui, chaque fois, correspond au moment historique. La parenté avec la mode est évidente : l'homme de goût vient saisir le génie des œuvres de l'instant, pour mieux les situer dans leur historicité, mais il doit se garder toutefois de céder aux sirènes de cette « modernité » sans cesse réactualisée. Baudelaire, Mallarmé et Valéry sont tout à la fois critiques d'art et hommes de goût, soucieux de ne pas suivre la mode, mais de charger le goût d'une fonction éthique nécessaire dans une société où les valeurs communes posent un problème, puisque les individus se démultiplient, puisque la communion se disperse.

Le goût a par ailleurs été la grande victime du triomphe de l'individualisme et du relativisme, puisqu'on le découvrit compatible avec le dégoût, puisqu'il devint pour lui nécessaire d'aller à contre-courant de la beauté

---

<sup>8</sup> Voltaire. *Dictionnaire Philosophique*, « Goût ». Gallimard, 1994.

« officielle » : l'idéal de Baudelaire et de nombreux autres après lui fut le « beau bizarre », fruit du travail et de l'imagination d'une « sensibilité nerveuse » ; d'autres allèrent plus loin encore, quand ils abattirent les grandes oppositions conceptuelles entre le beau et le laid, l'harmonie et la dissonance. La tendance s'accroîtra au XX<sup>ème</sup> siècle au point de rendre le goût méconnaissable, entre autres chez Picasso, Stravinsky et Brecht. Si le goût est encore utile à l'examen des œuvres de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, est-il encore utile pour les œuvres de Kafka, de Céline, pour *Guernica* ? Ces œuvres ne concernent plus la catégorie du goût, puisque l'art s'y est détourné de la beauté pour s'affronter au « sublime »<sup>9</sup>, ou en tout cas y prétendre, car tandis que le beau manifeste la perfection réalisée d'un être, le sublime manifeste l'énigme d'une plus haute perfection, qui est sa métamorphose ; on notera d'ailleurs que toute l'école française, jusqu'à l'hyperréalisme du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, s'est toujours montrée soigneuse des formes et soucieuse d'accorder sa place au goût. La survivance du goût, aujourd'hui, n'est pas l'objet de ces développements, mais il faut se rendre à l'évidence : l'esthétique est aujourd'hui le théâtre d'une opposition entre deux sens du terme de goût, la finesse du jugement et les préférences individuelles. Mikel Dufrenne, dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, explique comment l'art devrait former le goût et dégager ainsi des goûts : « par le goût, le témoin se hausse à ce qu'il y a d'universel dans l'humain : le pouvoir, sinon de constituer l'objet esthétique, du moins de lui rendre justice ».

Nous ne pourrions entrer dans le détail des solutions proposées à cette question redoutable. Les cartésiens chercheront à définir le beau comme l'illustration des vérités universelles de la raison. Les matérialistes chercheront dans les organes sensoriels la cause du consensus autour des œuvres. Elle n'en est pas moins une question essentielle de la Modernité et inédite auparavant, car il fallait bien que le beau soit pensé en termes esthétiques – en tant que ce qui plaît à la sensibilité et au goût individuel de chacun – pour que se pose la question du « sens commun ». C'est pourquoi toute l'histoire de l'esthétique accompagne l'histoire de la subjectivité moderne.

## Au croisement de la subjectivité moderne et de l'esthétique moderne

L'histoire des représentations modernes de la subjectivité est encore à écrire. Certaines thèses de Heidegger suggèrent que cette histoire serait linéaire et cumulative, mais rien ne fait moins sens, car la subjectivité métaphysique introduite par Descartes et achevée par Nietzsche, n'est pas la même d'un siècle à l'autre : à chaque étape du processus historique de la réflexion philosophique, le concept s'est transformé. Cartésiens, empiristes, transcendantaux, spéculatifs, généalogistes : autant d'écoles pour l'esthétique et la subjectivité, autant de tensions et d'oppositions si profondes qu'il serait vain de les résoudre à une lecture chronologique, linéaire et progressive. Descartes prépare Kant, Kant prépare Hegel, Hegel prépare Nietzsche, mais Nietzsche n'est pas l'héritier direct et immédiat de Descartes à travers Kant et Hegel. Toute la pensée moderne gagnerait à être restitué dans son œuvre de recherche du statut du sujet, malgré la « mort de l'homme » et après les trop nombreuses déconstructions de la subjectivité métaphysique. L'histoire de l'esthétique offre alors un fil conducteur privilégié et cinq grands moments interviennent.

Dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle, une opposition tranchée émerge entre ce classicisme qui conçoit l'art par analogie avec la science et lui assigne pour finalité de « peindre d'après nature », de représenter la vérité, et cet esthétisme de la délicatesse et du sentiment qui cherche dans la « belle œuvre » l'expression des élans de la passion dans leur indicible conceptualité. Ces deux conceptions de la beauté découlent de deux visions de la subjectivité : l'une est issue du cartésianisme, l'autre du sensualisme, à la suite de Pascal ; mais ces deux visions prennent corps sur un terrain commun, celui de l'individualisme, car le sujet est pensé comme une monade qui n'entre en communication avec les autres monades que par l'intermédiaire d'un troisième terme. La théorie du *sensus communis* vient répondre au problème des critères du beau par l'idée d'un Dieu, « monade des monades », qui

---

<sup>9</sup> Pour Kant, si le sublime peut être produit par des objets de la nature, il n'est pas un caractère de ces objets et ne doit pas être cherché dans la nature. Le beau convient à nos facultés d'imagination et d'entendement, c'est pourquoi il plaît, mais pas le sublime, qui met en jeu l'infini (mathématique) et la puissance (dynamique). Le beau manifeste une harmonie, le sublime une lutte entre l'entendement et l'imagination.

garantit l'accord des particuliers et permet l'intersubjectivité du beau – le fait qu'il produise entre les sujets un consensus. Baumgarten, dans son *Aesthetica*, se positionne contre cette disposition satellitaire et comme nous l'avons dit, l'avènement de l'esthétique suppose un retrait du divin au profit de l'homme : ce geste était nécessaire pour fonder l'autonomie de la sensibilité, de la « sphère » au sein de laquelle la beauté trouve son expression propre et devient accessible.

Le rationalisme leibnizien posait un cadre trop étroit pour l'*Aesthetica*, mais nous n'assistons pas encore à l'autonomie du sensible face à l'intelligible, en dépit du potentiel novateur des premières esthétiques fondées à la suite de Baumgarten. Tout demeure encore pétri d'idées platoniciennes : la beauté ne gagne jamais la place éminente attribuée au vrai et au bien ; il faudra attendre l'esthétique transcendantale de Kant pour affirmer l'autonomie radicale du sensible face à l'intelligible ; il y a là un événement important pour la théorisation de la subjectivité puisque ce renversement sans précédent modifie le statut du divin et bouleverse la figure de l'humain. L'émancipation de la sensibilité est contemporaine de l'émancipation de l'homme : dans l'esthétique de Kant, deux figures de la subjectivité finie parviennent à maturité : la réflexion et le génie. Le spectateur cesse d'être un individu-miroir qui ne communique avec les autres spectateurs qu'au moyen d'un intermédiaire, il devient ce spectateur qui communique directement, sans la médiation d'un concept, avec autrui dans la vision du beau. L'artiste n'est plus celui qui se borne à découvrir et à exprimer de plaisante façon les vérités créées par Dieu, il devient inventeur grâce à la reine des facultés qu'est l'imagination et peut créer des œuvres jusque-là inédites.

La réinterprétation hégélienne de la théorie du génie s'attachera à combattre cette brèche ouverte dans le rationalisme. L'esthétique de Hegel, grandiose, vient concilier les intuitions de Kant et l'histoire concrète de l'art. L'interprétation d'Antigone ou la mise et la mise à jour des significations les plus profondes de la poésie romantique sont des modèles pour la critique philosophique de l'art. Tout le système hégélien se propose de réintégrer le point de vue de l'homme comme un simple « moment » dans le déploiement historique du divin : la réflexion, essence de la subjectivité finie, doit être dépassée dans ce que Hegel appelle la « proposition spéculative » ; la sensibilité perd ici l'autonomie acquise avec Kant, et l'esthétique redevient classiquement une idée dans le champ de la sensibilité, prenant la forme d'une histoire de l'art ; l'art reste aux yeux de Hegel une manifestation de la vérité toujours inférieure aux propositions de la philosophie ; il ne faut donc pas s'étonner de lire sous la plume de Hegel tout à la fois un excellent travail de critique d'art et une exhortation à la « mort » de l'art et de l'esthétique, car ceux-ci doivent céder la place à la pure philosophie de l'intelligible.

Par une curieuse ironie de l'histoire, c'est en la personne de Nietzsche que la pensée occidentale viendra renouer avec le projet kantien d'accorder au sensible une autonomie par rapport à l'intelligible. Pour des raisons analogues, l'autonomisation du sensible conduit Nietzsche, dans une perspective rigoureusement anti-hégélienne, à réaffirmer la légitimité du point de vue de l'homme contre le point de vue du divin. La « mort de Dieu » entraîne la mort du sujet absolu, car le sujet est désormais brisé, incapable de se refermer sur lui-même et toujours ouvert à la radicalité de l'inconscient – ce qui échappe au sujet conscient. « Il n'y a pas de faits, seulement des interprétations », tel est l'aphorisme qui amorce ce nouvel âge de l'individualisme. Comment comprendre cette proposition ? S'agit-il d'un subjectivisme total, d'un relativisme absolu ? Il n'y aurait plus de vérité unique, seulement des vérités, des points de vue singuliers, et même la vérité en tant que rapport d'identité et d'adéquation paraît avoir disparu. S'agit-il plutôt d'un rejet radical des philosophies du sujet héritées du cartésianisme et de l'empirisme ? d'un refus de la monade close sur elle-même et nécessitant Dieu, la monade des monades et point d'ancrage de l'intersubjectivité du beau ? Nietzsche conçoit le réel comme multiplicité, brisure, différence que seul l'art peut saisir adéquatement, au contraire de la philosophie dont l'objet supporte mal ces caractères.

Ce double mouvement de l'esthétique nietzschéenne, d'un côté l'hyperindividualisme, de l'autre l'hyperréalisme d'un art chargé de rendre compte de la vérité brisée, profonde, secrète, loin des clartés illusives de la métaphysique et de la science platonicienne, conduira les mouvements philosophiques qui sous-tendent l'art contemporain et ses explorations avant-gardistes. Nietzsche n'est pas, comme le croyait Heidegger, le « philosophe du monde de la technique », mais il est celui de l'avant-garde esthétique, indissolublement lié à la



figure du sujet brisé par les incertitudes de son être et de son devenir. Cette avant-garde artistique rencontrera, sur ce versant hyperrindividualiste, l'idéologie révolutionnaire la plus extrême, la plus « subjective », puisque les valeurs glorifiées seront alors celles de l'innovation, de l'originalité, de la rupture avec la tradition, bref les valeurs très modernes de la *tabula rasa*, ces mêmes valeurs que Nietzsche prétend détruire avec le marteau, alors qu'il les pousse à leur comble. Sur le versant hyperréaliste, l'avant-gardisme est un hyperclassicisme : du cubisme au surréalisme, de l'orphisme au suprématisme, c'est la réalité « réelle » qu'il s'agit de rendre, de donner à voir, d'où la fascination de tous ces artistes pour les nouvelles géométries et leurs espaces plastiques inexplorés et plus « vrais » que ceux de la perspective euclidienne.

Hegel s'interrogeait, très jeune, sur les conditions dans lesquelles une religion pourrait s'accorder avec les exigences d'un peuple libre. Le premier réquisit qu'il assignait à une réforme de la religion était de la purger de sa « positivité », de tout ce qui pourrait contribuer à en faire une forme étrangère à la communauté, une forme extérieure à un peuple composé d'individus libres. Cette question doit être la nôtre. Remplaçons le mot religion par le mot culture et constatons la pertinence et l'actualité de cette question : en quoi peut consister la culture commune d'un peuple démocratique ? C'est le problème central des sociétés transformées par la subjectivisation du monde et par l'effondrement progressif des traditions sommées de s'accorder à la liberté des hommes – c'est-à-dire sommer de céder la place au vertige de l'autonomie, de l'autodétermination. La culture contemporaine, aujourd'hui soumise à tous les impératifs de l'individualisme, a rejeté hors d'elle-même l'extériorité et la transcendance. Toute référence à un ordre du monde s'est retirée des principales productions de cette culture : le sujet, peut-être brisée, surtout isolé, ne peut plus jouir des intermédiaires autrefois nécessaires à son inscription dans la communauté, dans l'harmonie quasi musicale de l'altérité heureuse.

## Les objections posées contre toute esthétique contemporaine

L'esthétique est née quand s'est mise en place une configuration conceptuelle inédite : l'institution d'un lien puissant entre art, sensible et beau. Trois notions déjà connues des philosophes et chacun avait fait l'objet d'enquêtes philosophiques, indépendamment les unes des autres – le Beau platonicien dans l'*Hippias majeur* et le Sensible aristotélicien dans le *De anima* ne s'intéressent pas à l'Art, sinon très indirectement. Longtemps la question du Beau ne sera d'ailleurs qu'une sous-partie de la question des qualités de l'Être. L'esthétique, comme discipline indépendante, dotée d'un objet autonome, apparaît au XVIII<sup>ème</sup> siècle, quand seront réunies un certain nombre de conditions épistémiques pour que Sensible, Art et Beau constituent ensemble une trinité autonome. L'art du XX<sup>ème</sup> siècle a parfois défait le lien qui unissait l'art au beau et l'art au sensible. Que reste-t-il alors de l'esthétique, après la destruction de sa configuration originelle ?

Le XX<sup>ème</sup> siècle s'est achevé sur de nombreuses remises en question de l'esthétique. Gianni Vattimo publie en 1983 *La Pensée faible* qui en propose une synthèse admirable. Observons quelques-unes des accusations portées contre l'esthétique.

D'abord, on reprochera à l'esthétique de méconnaître l'objet dont elle parle, d'ignorer l'essence de l'art et ses devenirs : l'esthéticien évoque l'art pour ne pas parler des arts ; déjà en 1937, Valéry exhortait les esthéticiens à ne pas demeurer « métaphysiciens », à ne pas rester indifférents aux œuvres, lors du deuxième congrès international d'esthétique.

Ensuite, on fera à l'esthétique le reproche de son ignorance des circonstances de l'art : l'esthétique ne prend pas en compte les conditions historiques, sociales, politiques, économiques et institutionnelles d'existence de l'art. En considérant l'art comme un absolu détaché de tous les déterminismes, y compris psychologiques et psychanalytiques, l'esthétique fait preuve d'une naïveté profonde ; Bourdieu accusera même l'esthétique d'être le lieu de la dénégation du social, car elle prétend ignorer que le « goût » est plus déterminé que ne le pensait Kant ; l'autonomie et l'autotélie de l'art est une croyance et celle-ci est le fruit de l'Histoire.

Bientôt, on a reproché à l'esthétique de n'être qu'un discours métaphysique pratique sur l'objet « art », une réflexion détachée de cet objet et des œuvres d'art, mais attachée à une certaine idée de ce que l'art doit être. Ce

reproche, étroitement lié aux deux précédents, ajoute à l'accusation portée contre l'esthétique : discours hétéronome, qui ne sert point l'art mais se sert de l'art pour affirmer ou confirmer des thèses philosophiques. Schaeffer décrit l'esthétique comme un discours spéculatif et inutile, dans son œuvre *L'Adieu à l'esthétique* (2000).

Enfin, la multiplication des approches de l'art par les sciences humaines a conduit certains à envisager la dissolution de l'esthétique dans les sciences sociales : les processus de création sont l'affaire de la psychologie, de la psychanalyse, des sciences cognitives ; les mécanismes du marché de l'art sont l'affaire des économistes ; la réception de l'art et le goût sont l'affaire de la sociologie ; etc. Les feux croisés de toutes ces disciplines ont achevé d'éliminer les ombres métaphysiques de l'esthétique : il ne reste aucune place pour une « philosophie » de l'art, du sensible et du beau. Certains ont même affirmé que l'art contemporain, loin d'enjoindre la sociologie à n'être plus qu'un adjuvant de la compréhension de l'art, aurait fait de cette discipline l'unique et exclusive approche valable. L'œuvre est « ailleurs » et n'est plus dans l'œuvre, mais dans ses circonstances – étymologiquement : ce qu'il y a autour – comme l'illustre l'œuvre de Duchamp et ses *ready-made* : l'œuvre n'est plus fabriquée par l'artiste, l'artéfactéité et la qualité esthétique sont supprimées, l'art porte en lui cette invitation à l'enquête du côté des conditions de l'art. Comme l'explique Heinich, l'art a poussé la philosophie de l'art dans les bras de la sociologie (*Le Triple Jeu de l'art contemporain*, 1998), achevant d'éliminer de la considération esthétique tout ce qui échappait encore aux prétentions scientifiques.

Désormais, le discours philosophique est volontiers considéré comme inapte à rendre compte de l'art, royaume où règne l'irrationnel. L'esthétique ne saurait être alors une science rigoureuse, car ses objets – le beau, l'art, le goût – ont un caractère subjectif : tout discours philosophique sur l'art est illégitime ; certains penseurs ont rejoint cette conclusion, mais en partant d'autres prémices, notamment en prenant appui sur l'affirmation du caractère transcendant et ineffable de l'art. Dans *L'inhumain* (1988), Lyotard oppose les pesanteurs du discours conceptuel à la légèreté de l'œuvre ; Badiou intitulera un recueil de ses textes *Petit manuel d'inesthétique* (1998). Pour ces ennemis de l'esthétique comme philosophie de l'art, tout discours sur l'art est vain : l'esthétique doit donc se taire, et laisser place au discours *de* l'art. L'art devient lui-même une « procédure de vérité » et la philosophie de l'art, jusque-là, a empêché le discours de l'art de se rendre intelligible à son public. Dans *La Notion d'a priori* (1959), Dufrenne écrit que tout se passe « comme si la philosophie, lorsqu'elle prétend être une pensée de l'impensable, ayant peine à se suffire à elle-même, éprouvait le besoin d'être relayée ou relancée par un savoir qui n'est plus philosophique, par un discours qui se situe peut-être au-delà du savoir ».

## Les enjeux nécessaires d'une esthétique contemporaine

Toutes ces critiques ont entraîné des réactions de la part de ceux qui considèrent que la philosophie a encore son mot à dire des choses de l'art et du goût. L'esthétique a longtemps ignoré les œuvres et les circonstances de l'art ; toutefois cette insuffisance peut être comblée par la fréquentation effective des œuvres du passé comme du présent, par la collaboration avec d'autres disciplines et sciences humaines : le goût s'éduque par l'accès aux œuvres et la quête de leur compréhension ; l'art, en tant que « fait social total », oblige l'esthétique à l'ouverture, à la curiosité pour les sciences humaines : la sociologie, la psychologie, la psychanalyse, l'économie, l'histoire, toutes ont des regards sur l'art qui doivent enrichir l'expérience esthétique autant que tout discours *sur* l'art. Dans son œuvre *L'Ordre caché* (1967), par exemple, le psychanalyste Anton Ehrensweig a levé bien des mystères de l'acte de création. L'histoire Heinrich Wölfflin a identifié les schèmes et les catégories à travers lesquels les différentes époques saisissent leurs impressions de la nature, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915). Dans *La Distinction* (1979), Bourdieu a analysé les catégories sociales de la perception qui agissent à l'insu des sujets. Cette pluralité d'approches nourrit le discours sur l'art et participe d'une éducation du goût.

Par ailleurs, l'histoire de l'esthétique suffit à rappeler qu'elle n'a pas été qu'un discours vain au service de ses propres fins. La critique portée contre elle doit condamner l'une des formes qu'elle a pu prendre, et mettre en exergue les causes qui ont abouti à l'émergence de ces discours métaphysiques incertains et inutiles.

Schaeffer lui-même en appelle à un retour au projet inaccompli de Kant, fondateur de la discipline, pour un « renouveau de l'esthétique ». L'objection doit conduire à la régénérescence de la discipline, bien plus qu'à sa destruction ; deux siècles de dérives n'ont pas vocation à dénaturer l'essence d'une discipline ô combien nécessaire à toute philosophie de l'art.

Nombre des objections faites à l'esthétique posent la question du rapport de la philosophie aux sciences humaines. L'esthétique ne considère pas l'art d'un seul point de vue : les déterminismes historiques et sociaux, les secrets de l'âme où toute œuvre naît et prospère en ses effets, les langages de l'art à l'intérieur d'un système global de sens, toutes ces dimensions, déclinées en disciplines particulières, sont englobées dans l'esthétique qui prend en compte leurs résultats décisifs ; leur objet est nécessairement réduit mais l'esthétique entreprend avec eux une synthèse réflexive. Cela interdit de conclure que la sociologie devrait, seule, occuper le champ des recherches sur l'art. L'art n'ayant pas toujours été « procédural », comme avec Duchamp, c'est-à-dire qu'il ne s'est pas toujours défini comme « procédure d'établissement en tant qu'art », et il ne l'est déjà plus, car les arts technologiques n'obéissent guère à ces logiques. La sociologie est bien le discours exclusif qui convient à *un certain état de l'art* et *une certaine étape de l'histoire de l'art*, car cet art est déjà une sociologie, mais pas à tous. L'esthétique, en tant que discipline philosophique, peut mieux que la sociologie interroger les formes d'art les plus récentes, comme les arts de la réalité virtuelle ou de la biotechnologie : nouveau statut de l'image, nature du virtuel, rapports inédits de l'art et de la technique, de l'art et de la science, nouvelles expériences sensorielles et intellectuelles, extraterritorialité de l'art en matière de droit et de morale, etc.

Nous ajouterons, à supposer que l'art soit le domaine de l'irrationnel, ce qui est déjà une formule vague et contestable, que cela n'interdit pas l'approche philosophique de l'art. Qu'un objet ne soit pas rigoureux n'interdit pas que le discours tenu sur lui le soit : dans son *Éthique*, Spinoza examine les passions, phénomènes tenus pour irrationnel par excellence, et tient un discours précis, un authentique exposé *more geometrico*. Le sentiment peut faire l'objet d'une enquête rationnelle. Être inspiré n'est pas nécessaire pour parler d'inspiration, être transporté n'est pas nécessaire pour parler d'expérience esthétique, ni même être lyrique pour parler de lyrisme. Nous pouvons même estimer qu'il vaut mieux ne pas l'être. L'esthétique ne saurait donc se condamner au silence pour « laisser parler » l'art – Deleuze a par ailleurs montré, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) que la pensée, dans l'art, prend la forme de percepts et d'affects, non la forme de concepts.

Il faut donc considérer que les objections adressées à l'esthétique ont porté sur ses formes historiquement revêtues, sur ses défauts occasionnels, et non sur la nature de cette entreprise philosophique.

## Plaidoyer pour un retour de l'*aisthêsis* dans l'esthétique

Toutes les critiques portent sur l'esthétique en tant que théorie de l'art, mais cette discipline ne se réduit pas à cela. Pour ses fondateurs, l'esthétique n'était pas seulement une *artistique* et son étymologie l'engageait sur une autre direction ; ses formes primitives donnaient à l'esthétique une autre direction. Si Huisman peut écrire, dans *L'Esthétique* (1998), « il faut considérer l'esthétique comme la philosophie de l'art, et rien de plus », c'est que bien du chemin a été parcouru. Pour autant, l'affirmation est contestable, comme nous l'avons vu : l'esthétique qui ne serait qu'une *artistique* ne toucherait qu'une fraction du champ soumis à sa réflexion. L'art demeure le royaume immense du sensible, du sentant et du senti, de la sensorialité, de la sensibilité. Valéry proposait d'appeler esthétique « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations, mais plus particulièrement les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini. Ce sont en effet les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble est notre trésor. » Ce savoir des sensations, selon Valéry, a précisément pour objet les « sensations défonctionnalisées » : il faut les analyser et comprendre comment celles-ci, dans leur dimension affective et cognitive, touchent mystérieusement à l'intelligence, à la sensibilité et à l'action, comment elles procurent un plaisir délié du besoin, qui dépasse la sensorialité et qui mêle volupté, fécondité et énergie.

Recentrer l'esthétique sur le sensible et le sentir, aspiration partagée par Valéry et Schaeffer, c'est donc l'ouvrir à toutes les formes du sentir et du sensible, que son objet soit un événement, une expérience, une œuvre

d'art, un objet naturel ou artificiel, car la façon de sentir et de percevoir constitue l'un de ces critères qui identifient, à travers l'histoire, les époques et les ères civilisationnelles. L'esthétique ainsi élargie se propose d'étudier un type particulier de relation de l'homme au monde et les objets de cette expérience : elle prétend explorer le monde des qualités esthétiques en général ; qualités évaluatives (beau, laid, sublime, etc.), descriptives (élégant, lourd, gracieux, etc.), affectives (serein, sinistre, triste, etc.). L'esthétique doit également considérer leur nature : ces qualités sont-elles subjectives ? faut-il défendre la thèse du réalisme de ces propriétés ? faut-il se satisfaire d'un réalisme modéré, considérant que ces propriétés apparaissent à la suite de propriétés non esthétiques ? L'esthétique doit également questionner, du côté du sujet, l'attitude, l'expérience, l'émotion ou les émotions, le jugement et l'évaluation esthétiques. C'est ainsi seulement qu'elle devient une discipline susceptible de contribuer à l'élévation de l'homme.

Une telle esthétique recentrée sur le sensible, c'est-à-dire sur ce domaine où le sentant et le senti s'adosent l'un à l'autre, a tout à gagner de la collaboration avec d'autres disciplines extraphilosophiques dont elle peut attendre des croisements féconds et fertiles, sans se perdre dans l'incantation performative et vide de sens. C'est un retour aux intuitions géniales de la *Poétique* d'Aristote que nous convient les grandes orientations de l'esthétique contemporaine. De son œuvre nous sont parvenues des réflexions sur l'art : celles-ci sont d'une tout autre nature que les réflexions de Platon, puisqu'elles s'intéressent à une pratique effective de la littérature – le théâtre grec du VI<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. Aristote s'appuie sur l'art existant et les formes existantes de l'art pour ordonner cette diversité empirique, dégager ses principes, préciser ses concepts et fixer ses règles. Il applique au monde sensible – à travers l'exemple du théâtre – les méthodes employées dans ses *Politiques*. D'abord, Aristote s'emploie à situer la tragédie à l'intérieur du genre « art » et c'est l'occasion pour lui de donner une définition qui confirmera le sens du mot « art » dans l'Antiquité. L'art appartient à l'ensemble des activités humaines, mais se spécifie par le fait qu'il est accompli en fonction d'une fin extérieure : ce n'est pas une activité pratique, mais productrice. Il faut donc distinguer l'action de bien manger, par exemple, qui entretient la santé du corps, et l'art du médecin qui agit *en vue* de soigner. Aristote définit l'art dans le sens large du mot : « une disposition à produire accompagnée de règles ». La *Poétique* s'intéresse à cet art de la *mimêsis* que nos temps contemporains nommeraient littérature. Ce terme n'est pas attaché à des connotations négatives comme chez Platon, pour deux raisons : d'abord, la métaphysique aristotélicienne n'entraîne pas la même hostilité contre le monde des sens ; ensuite, cette métaphysique n'est pas hostile à tout ce qui imite ce monde. L'imitation aristotélicienne n'est pas une copie servile : elle emprunte au réel, elle imite des hommes en action, mais c'est pour donner naissance à un objet neuf, un « être de fiction ». La *mimêsis* s'intéresse au possible, non à l'existant : le vrai n'est pas l'objectif de cet art de la *mimêsis*, mais le vraisemblable ; elle est fabrication, imitation de la nature car elle *produit* comme la nature, elle répète son processus. Sur cette base, Aristote vient distinguer les différentes espèces de cet art, de la *mimêsis*. Trois de ces aspects seront examinés : le moyen – rythme, mélodie, langage ; l'objet – homme en action, plus ou moins noble ; la manière d'imitation – narration ou description. Cette distinction lui permet d'identifier les genres littéraires et de consacrer à la tragédie de beaux développements – le livre consacré à la comédie est hélas perdu. Aristote connaît sa finalité et en déduit quelques préceptes : refuser les facilités du merveilleux, les rebondissements invraisemblables, unifier et resserrer l'intrigue, s'obliger à un langage relevé, employer des métaphores, puiser dans les *topoi* et lieux communs de la culture grecque, pour les sujets. Ces préceptes donnent à la tragédie antique sa définition aristotélicienne : « la représentation d'une action noble menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements variés, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration. » Il s'agit d'une définition non point déclarative mais descriptive : Aristote ne prétend pas dire ce que la tragédie doit être, mais entend nous décrire ce qu'elle est.

C'est que le philosophe s'intéresse également à la réception de l'œuvre et à la notion de plaisir. Plaisir à l'imitation elle-même d'abord, dans la production de l'œuvre comme dans sa contemplation, mais plaisir aussi plus complexe de ressentir des affects sur le mode de la feinte, et de s'en purifier : « en suscitant la pitié et la frayeur, la tragédie réalise une épuration de ce genre d'émotion. » C'est la *catharsis*. Tel doit être la prétention de la tragédie : dans le cœur des hommes, exalter les vertus et purifier tout ce qui en détourne. Dans ses *Politiques*, au sujet de la musique, Aristote écrit que « après avoir eu recours à ces chants qui mettent l'âme hors

d'elle-même, les gens en proie à ces émotions comme la peur, la pitié ou l'enthousiasme recouvrent leur calme. [...] et pour tous se produit une sorte de « purgation » et un soulagement mêlé de plaisir. » Ces deux passages consacrés à la *catharsis* peuvent sembler énigmatiques mais il est aisé d'imaginer que la *mimêsis*, l'imitation, constitutive de la tragédie, vient réaliser cette libération des affects. *Catharsis* et *mimêsis* sont les deux revers d'une même médaille, d'un même phénomène : la fiction fonde la libération, puisqu'elle établit tout à la fois la distance entre le spectateur et l'événement pathétique, et l'identification. En d'autres termes, comme expérience esthétique et sensible, elle est une procédure d'articulation de l'individuel à l'universel. L'épreuve de la passion dans la distance fictionnelle par rapport à ce qui la fait naître est une épreuve éloignée de l'ordinaire, puisqu'elle est une épreuve quintessenciée au sens alchimique du terme : le plaisir tragique naît de la transmutation de l'affect ordinaire.

Cette réflexion aristotélicienne tranche avec une certaine tradition platonicienne de l'esthétique : ces réflexions sur l'art sont indépendantes de considérations purement métaphysiques ou éthiques ; tout au plus peut-on voir dans le thème de la *catharsis* un sujet d'examen, pour Aristote, des effets psychologiques et éthiques de l'art et une matière intéressante pour affirmer, contre Platon, que la tragédie, que l'art a un effet moral et, bien au-delà, politique et positif : purifier les passions. Il s'agit aussi pour Aristote de dire la nature de l'art examiné, d'apporter des clarifications sur le réel de la pratique de cet art, non de juger de sa valeur d'après des considérations purement insensibles et intelligibles. C'est une réflexion authentiquement poétique, puisqu'elle fournit à un art donné, la tragédie, des règles et des préceptes qui ne sont pas le fruit de l'arbitraire déclaratif, mais bien le fruit déductif de l'observation, de l'examen et de la réflexion sur le donné. Cette orientation aura une influence directe et considérable sur l'art de la Renaissance, sur l'art de l'âge classique.

## Conclusion pour une esthétique proprement politique

L'esthétique de demain, qui doit être l'esthétique d'aujourd'hui, doit s'obliger à penser les sujets plus spécifiques qui surgissent. Elle doit être l'esthétique de son époque, et cette époque doit chasser les illusions d'un monde de plus en plus esthétisé – car le monde est devenu « beau » au sens où il s'est pénétré d'une idée esthétique tout à la fois singulière et universelle : il faut être *beau*. Observons plutôt : le corps des individus embellis par les cosmétiques, les centres de fitness, la chirurgie esthétique ; les villes dont les espaces font l'objet d'un aménagement attentif et d'une restauration scrupuleuse ; les ronds-points confiés aux paysagistes ; la construction de bâtiments spéciaux confiés à de grands architectes... Partout se manifeste un souci des apparences et du sensible : la valeur esthétique s'est détachée de la discipline *esthétique*, pour devenir autonome et décisive. A-t-elle pour autant « toute sa tête » ?

L'esthétisation du monde devrait s'accompagner de l'esthétisation des regards et des attitudes, car l'adjectif « esthétique » ne qualifie pas seulement des objets, mais aussi quelque chose « dans » le sujet : une attitude, une attention, un regard, un jugement caractérisés par la distance, le désintéressement, la légèreté, la gratuité, le soin de l'apparence, l'agrément et le plaisir relevé. Classiquement, c'est ainsi que la pensée caractérisait l'attitude à l'égard de l'art. Cette attitude peut aussi être adaptée face au monde. Doit-elle l'être ? Un curieux mouvement du sujet procédait ainsi : le goût s'éduque aux « beaux-arts » et les exigences des « beaux-arts » transpirent et deviennent des exigences du sujet à l'égard du monde sensible qui l'entoure. Notre attitude à l'égard du monde est donc transformée par l'art : il faut l'envisager dans sa visibilité et dans sa musicalité propres comme recelant un potentiel sensible jusque-là non invisible ou inaudible, mais non vu et non entendu. Certains ont cru d'ailleurs que l'art moderne, en détruisant l'idée d'art, achèverait l'éducation esthétique de l'homme, pour changer sa façon de voir et lui permettre de regarder *esthétiquement* partout. C'est une vision très hégélienne de la mort de l'art par son intégration dans la vie. Dewey propose une esthétique pragmatique pour rompre avec la notion élitiste d'art, pour libérer l'art des beaux-arts et pour inclure dans le champ de l'esthétique une sorte d'art de vie. Cette vision avant-gardiste, exposée dans *L'art comme expérience* (1934), invite à considérer toute éducation au « goût » comme une éducation à l'expérience esthétique non seulement face à l'œuvre d'art, mais aussi face au monde. Les artistes ont parfois eu l'intention d'œuvrer dans ce sens, l'esthétisation du monde a pu être jugée souhaitable ou non, toujours est-il que l'art a engendré ce bouleversement.



Les nouvelles technologies, intégrées ou non à un projet artistique, contribuent, en un autre sens, à ce processus d'esthétisation. Les nouvelles images et le virtuel, offerts à la manipulation, n'ont pas été sans effet sur l'appréhension du quotidien, et peut-être assistons-nous à la généralisation de l'appréhension déréalisée de celui-ci. Cet export dans la virtualité des choses et des choses dans la virtualité a accompagné un processus d'allègement du monde, qui a perdu de son poids, de sa gravité, de son sérieux. Dans son œuvre *Nus et paysages* (1978), Roger nomme « artialisation » le processus par lequel l'art informe le regard que nous portons sur la nature en lui fournissant des schèmes à la fois perceptifs – la peinture apprend à voir le paysage dans le pays, le nu dans la nudité – et évaluatifs – la littérature et la peinture du XVIII<sup>ème</sup> siècle ont doté la haute montagne et la haute mer d'une valeur esthétique qu'on ne leur reconnaissait pas jusqu'alors. L'esthétique doit servir, à notre époque, à comprendre les effets de ces nouvelles formes d'image sur notre sensibilité.

Elle doit également nous rappeler que cette sensibilité n'est jamais neutre. L'affirmation de Benjamin selon laquelle « au cours de grandes périodes historiques, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de sentir et de percevoir » se vérifie aujourd'hui plus que jamais. Que se passe-t-il quand la beauté, loin de toucher au sublime de l'être pour susciter son élévation, devient la mesure de toutes choses et la source de toute compétition ? Que se passe-t-il quand l'exception devient standard ? Que penser des formes inédites d'expériences sensorielles et affectives auxquelles les arts nouveaux nous convient ? L'esthétique doit s'en préoccuper sans perdre de vue que même le regard porté sur le monde sensible doit concourir à accomplir la nature de l'homme, en ses vertus comme en ses grandeurs. Se passer d'une éducation au goût, aujourd'hui, c'est s'offrir aux tourbillons d'un relativisme infertile et servile.

## Bibliographie

- Adorno, Theodor. *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1989.
- Aristote, *Poétique*, Le Seuil, 1980.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*, G. Olms, 1970.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1938), in *Œuvres*, Gallimard, 2000.
- Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de sublime et de beauté*, J. Vrin, 1998.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, 1953.
- Ferry, Luc. *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, 1990.
- Hume, David. *Essais sur l'art et le goût*, J. Vrin, 2010.
- Hutcheson, Francis. *Enquête sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu*, J. Vrin, 1991.
- Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1977.
- Saint Girons, Baldine. *Esthétiques du XVIII<sup>ème</sup> siècle « Le modèle français »*, P. Sers, 1990.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992.
- Schiller, Friedrich von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, 1976.
- Valéry, Paul. « Variété » dans *Oeuvres*, Gallimard, 1957.