

Introduction

Le terme « esthétique » et la discipline qu'il désigne apparaît au XVIII^e siècle sous la plume de Baumgarten. L'esthétique est donc une discipline « moderne », bien que son « objet » soit fort ancien. Le mot « esthétique » est, en effet, formé sur le mot grec « *aisthêsis* » = sensation. Il y va donc, dans la discipline « esthétique », de notre « présence au monde ». Pourtant, on le sait, la discipline « esthétique » va désigner très vite, et précisément au XVIII^e siècle, le plan plus limité du « beau », du « goût » et de « l'art ». Il y aura donc deux sens de « l'esthétique » : comme esthétique du sensible et comme esthétique du beau et de l'art. C'est donc à tort qu'aujourd'hui le terme « esthétique » est employé rétroactivement, bien en-deçà de l'époque de son apparition, bien en-deçà du XVIII^e siècle — c'est à tort qu'on parle d'une « esthétique » platonicienne ou aristotélicienne ou cartésienne ; chez les philosophes antérieurs au XVIII^e siècle, on doit parler d'une « théorie » qui, d'ailleurs ne présente pas un « objet » unifié : par exemple d'une théorie du sensible qui reste sans relation avec une théorie du beau (c'est le cas chez Platon), ou bien aussi d'une théorie de l'art sans relation avec la théorie du beau (c'est aussi le cas chez Platon). C'est seulement au XVIII^e siècle que ces trois régions du domaine théorique vont se rejoindre et constituer ensemble ce que nous appelons désormais « l'esthétique », c'est seulement au XVIII^e siècle que l'on commence à entendre par ce terme une discipline assez unifiée où l'on entend à la fois

l'esthétique du sensible, l'esthétique du sentiment du « beau » et l'espace d'apparition de l'œuvre d'art et de la réflexion sur l'art. C'est pourquoi notre présente étude ne commencera qu'avec le XVIII^e siècle.

Il n'est pas étonnant que le terrain sur lequel « l'esthétique » trouve les conditions favorables à son éclosion soit le terrain empiriste — et, plus particulièrement, l'empirisme anglais de la première moitié du XVIII^e siècle, inauguré par Locke. Ce que l'on pourrait appeler la « préhistoire de l'esthétique » se constitue sur ce terrain. Pourquoi ? Parce que dans « l'esthétique », il y va de la sensation et du sentir, c'est-à-dire du champ constitué par l'expérience — champ privilégié par l'empirisme, en tant que pour celui-ci, en général, l'expérience est le lieu originnaire de toutes connaissances et de toutes actions, renversant ainsi le privilège grec de la « *noêsis* » et le privilège cartésien des « idées innées ». Mais qu'est-ce que l'expérience, qu'est-ce que « l'empirie » ? Plusieurs déterminations doivent en être soulignées. L'expérience est d'abord le rapport direct de l'homme au monde extérieur : c'est pourquoi les sens (les cinq sens) sont les premiers fournisseurs d'expérience et les idées de l'entendement proviennent nécessairement, selon les empiristes, de l'expérience sensible — « rien n'est dans l'entendement qui n'ait d'abord été dans les sens » dit Locke, déterminant ainsi toute « idée » comme « acquise ». Mais qu'entendre par le « monde extérieur » ? C'est le monde que délimite et définit les deux structures de l'espace et du temps : toute chose du « monde » est spatio-temporelle et l'expérience sensible met l'homme en rapport avec un monde toujours déjà spatio-temporel : le sentir est le moment où s'imposent les caractères du « juxtaposé » et du « successif ». Quelle est cette primitivité spatio-temporelle à

laquelle tout un chacun est confronté dans son « être au monde » ? Cette primitivité est la « perception ». Dès lors, « l'esthétique », telle que l'analyse terminologique l'explicite, est d'emblée et purement et simplement *une théorie de la perception*. On comprend sans peine pourquoi les philosophies empiristes sont non seulement le terrain, mais aussi le terreau privilégié de « l'esthétique ». Et on comprend aussi pourquoi « l'esthétique » pourra, à partir d'un certain moment, se réserver le domaine des arts : c'est parce que les œuvres d'art — contrairement aux œuvres de pensée — se donnent nécessairement à la perception. Elles sont visibles, audibles, etc. et, non seulement elles se situent, pour le créateur comme pour le spectateur, dans l'espace et le temps, mais aussi elles font leurs ouvrages avec du matériau « spatio-temporel » : en utilisant un matériau toujours déjà spatio-temporel.

Mais ce n'est sans doute pas tout. Avons-nous, avec la mise au jour de cette primitivité de l'expérience sensible, de la perception et de la spatio-temporalité dans la constitution de « l'esthétique » — avons-nous épuisé son entier domaine ? À y regarder de plus près, nous reconnaissons que toute sensation, tout « sentir » est accompagné, outre la « qualité » sensible dont il fait l'expérience (tel visible, tel audible, etc.), d'une autre sorte d'expérience, plus nuancée, plus diverse encore, plus propre, semble-t-il, au sujet qui l'expérimente, qui la perçoit : une sorte de sentir-de-soi du sujet, bref un sentiment — ce que, à l'occasion de cette perception, de ce « sentir », le sujet éprouve à « l'intérieur », ce qu'il éprouve de « lui-même » dans telle ou telle situation. Qu'éprouve-t-il, sinon un sentiment fondamental — soit positif, soit négatif, un sentiment « alternatif » : plaisir ou douleur au point de contact de l'organe du

sens et du monde extérieur, c'est-à-dire, à l'intérieur de lui-même, plaisir ou peine. Ainsi, si le sentiment de plaisir ou de peine accompagne fondamentalement tout « sentir », si tout « sentir » est toujours indissociablement un « sentir » du monde extérieur et un « sentir de soi » de celui qui « sent », il faut poser que « l'esthétique » se trouve toujours à la croisée de la sensation et du sentiment comme sentiment de soi. On comprend alors pourquoi « l'esthétique » inscrit aussi dans son orbe un sentiment tel que celui du « beau » : il y a un plaisir et une jouissance face à certains objets, une « satisfaction » — que l'on nomme globalement le sentiment du beau.

Avons-nous maintenant épuisé le domaine de « l'esthétique », en coordonnant la primitivité de l'expérience, de la perception, de la spatio-temporalité et du sentiment et, tout spécialement, du sentiment du beau et de son contraire le sentiment du laid ? Non, car, nous ne savons pas encore comment il est possible que tous nos sens organiques — chacun étant totalement différent des autres et fermé et claquemuré en lui-même (la vue n'entend rien, l'oreille ne voit rien, etc.) peuvent malgré tout donner « lieu » à un même sentiment, converger vers le « plaisir » ou la « peine » : le plaisir de l'œil n'est pas le plaisir de l'oreille, mais l'œil comme l'oreille éprouvent un sentiment « égal » : un sentiment de plaisir ou de peine. Ne faut-il pas alors expliciter une sorte de « sens commun » à tous les sens : précisément ce sentiment de plaisir ou de peine ?

Autre chose encore : on le sait, un sentiment est communicatif. Qu'entend-on par là ? Alors que la « qualité » sensible ne peut se communiquer directement d'homme à homme (puisque je ne peux faire « voir » à un autre le rouge que je vois de mes propres yeux : je dois, pour le communiquer, le décrire

par la parole), en revanche un sentiment que j'éprouve se manifeste et, en se manifestant, se communique à un autre. Cet autre peut évidemment ne pas le partager, mais il ne peut pas ne pas en prendre connaissance, en savoir quelque chose (même si ce savoir peut donner lieu à des interprétations erronées, mais ici nous ne sommes pas au plan de l'interprétation, mais au plan de l'expérience). Si l'on dit, par conséquent, qu'un sentiment est communicatif, ce n'est pas seulement parce qu'il s'étend de proche en proche de moi à d'autres ou d'autres à moi et qu'il est, en quelque sorte contagieux (comme le rire), mais aussi parce qu'il constitue une expérience que les autres font de moi et que moi je fais des autres : qu'il y a donc une expérience commune, un sentiment du « commun ». Il y a donc un « sens commun » en un double sens précisément : comme « unité » ou lien de nos sens entre eux (sens du plaisir ou de la peine), mais aussi comme « unité » ou lien des sujets sensibles que nous sommes : une communication sensible au sein d'une pluralité d'hommes, une expérience de la communauté du sensible.

Nous avons jusqu'ici repéré les thèmes ou notions qui nourrissent le terrain sur lequel « l'esthétique » va naître. Schématiquement : expérience, perception, sensation et sentiment de « soi », spatio-temporalité, « sens commun ». C'est là la trame conceptuelle sur la base nécessaire de laquelle « l'esthétique » doit faire l'objet de toute investigation.

Il resterait aussi à interroger les rapports que ce champ de « l'esthétique » peut entretenir avec une psychologie empirique ou bien une théorie de la *psychê* ou de l'âme. Et, en effet, Baumgarten, lorsqu'il invente « l'esthétique », l'inscrit dans une « psychologie » qu'il entend comme une théorie métaphy-

sique de l'âme. Telle est l'ambiguïté, quasi permanente, de l'esthétique qu'elle semble bien nous ramener vers les anciens Grecs : Platon avec le *Phédon*, Aristote avec le *Peri Psuchês*. Ceux-ci, d'ailleurs avaient aussi une théorie du « beau », tel Platon dans le *Phèdre* et le *Banquet*, une théorie de l'art, tel Platon dans les livres 3 et 10 de la *République*, tel Aristote dans la *Poétique*. Or, et nous l'avons déjà dit, les diverses théories — de l'âme, du beau, de l'art — que chacun des philosophes grecs mentionnés et bien d'autres encore mettent en jeu — ne se rassemblent pas en une unité. Au contraire, avec les modernes, cette unité est posée d'emblée et elle s'expose dans la notion de subjectivité. Si l'on peut dire que la « subjectivité » est la notion « moderne » de « l'âme », il n'en reste pas moins que le fossé entre la *psuchê* antique et la subjectivité moderne, née avec Descartes, est immense. C'est précisément ce fossé qui va rendre possible « l'esthétique » — laquelle va être partie prenante de la théorie moderne de la subjectivité — et, surtout, du noyau constitutif de la subjectivité des modernes : la théorie de la représentation. Car, il faut bien voir que la théorie du sensible n'aurait aucun sens pour l'esthétique des modernes si elle ne s'inscrivait pas dans une théorie de la représentation, toute entière portée par — ou même contenue dans — le cogito cartésien, la physique galiléenne, la « révolution copernicienne » kantienne. C'est donc dans ce double creuset que l'« esthétique » s'élabore : une théorie du sensible, c'est-à-dire de l'expérience sensible et une théorie de la subjectivité comme théorie de la représentation.

Mais comment « l'esthétique » et « l'artistique » vont-ils se rencontrer et se recouvrir au point de s'identifier l'un à l'autre et de ne faire qu'un ? Certes, il y va d'abord de ce qu'on pour-

rait désigner comme une « sécularisation » de la notion du « beau » ; mais cela ne constitue pas une explication suffisante, car il y a un « beau » naturel, tout autant qu'un « beau » artistique (par exemple chez Kant — qui semble même privilégier plutôt le beau naturel). Plusieurs paramètres entrent plutôt en jeu : d'abord une entente de « l'art » comme n'ayant plus son modèle dans la nature, qu'il pourrait se contenter d'« imiter » ; mais qui, bien plutôt, relève de la catégorie d'« expression », laquelle renvoie fondamentalement à la subjectivité (ce qui ne veut pas dire nécessairement au subjectivisme). On pourrait dire, en effet, quoiqu'avec beaucoup de prudence, que l'art dont l'esthétique des modernes fait son « objet » est régi par cette notion d'expression — bien que la question de « l'imitation », encore au XVIII^e siècle et pour assez longtemps, apparaisse, superficiellement, comme la préoccupation principale des auteurs de cette époque. Mais sans doute peut-on faire l'hypothèse que cette question de l'imitation est un reliquat et, d'ailleurs elle n'est généralement questionnée que pour être critiquée, et ainsi elle apparaît à la surface des problématiques sans en constituer l'élément essentiel. Dès lors nous voudrions énoncer un second paramètre, sans doute beaucoup plus subtil, parce qu'il est celui qui va permettre la rencontre de « l'esthétique » et de « l'artistique » et, presque simultanément, créer une division et une perte au sein de l'esthétique elle-même : c'est l'histoire même du concept d'art, telle qu'elle va conduire à la constitution des Beaux-Arts.

L'histoire du concept d'art est une assez vieille histoire. Si la notion d'art est, dans l'Antiquité, assez complexe, notamment chez Platon qui, en général, dissocie le « beau » (en tant que don divin) et l'« art » (en tant que pratique servile et trom-

peuse), en revanche au Moyen Âge elle s'inscrit assez simplement au sein de la notion des « arts libéraux », entendus comme modes du savoir théorique et ainsi opposés aux « arts mécaniques ». Le premier concept des arts libéraux remonte à Cicéron et la classification à Varron. On en trouve la systématisation chez Marziano Capella et chez Boèce, dans la division en « trivium » (grammaire, rhétorique et logique ou dialectique) et en « quadrivium » (arithmétique, géométrie, astronomie et musique) — que saint Thomas affina en explicitant les arts libéraux comme « arts » et non pas « sciences », car ils ne sont pas des dispositions spéculatives, mais opératives ; en revanche, ils sont, dit-il, libéraux et non pas serviles, parce qu'ils sont orientés vers la raison et non vers le corps. À la Renaissance s'entame un renouvellement important, puisqu'on substitue le terme de « Beaux-Arts » aux arts libéraux — c'est ainsi que la peinture, la sculpture et l'architecture, qui étaient jusque-là des arts serviles et/ou mécaniques, entrent dans le corps des arts libéraux devenus « Beaux-Arts » (car les peintres, notamment, avec l'ensemble des commanditaires, étaient devenus un corps de métier très central dans la civilisation de la Renaissance, et ils souhaitaient un statut autre que celui qu'ils avaient jusque-là. Il n'est pas inutile de rappeler que lorsque Léonard de Vinci fait de la peinture non seulement une « opération manuelle », mais aussi une « cosa mentale », c'est bien dans le corps des anciens arts libéraux et, donc, des Beaux-Arts naissants qu'il la situe et c'est bien dans cette lutte pour son intégration dans les « Beaux-Arts » qu'il se place). Mais cette transformation entraîne un remaniement des anciens « arts libéraux » : il faut désormais séparer les Beaux-Arts de la science, car les Beaux-Arts s'en distinguent par le fait qu'une matière physique,