



Introduction
LA QUESTION DU BEAU

« Le beau, seul, a reçu en partage d'être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat et de force ravissante ».

Platon

NUL NE SAIT CE QU'EST L'ART ; nous n'avons jamais à faire qu'à la diversité extrême des œuvres et rien ne nous autorise à parler de « l'art » comme si ce terme avait un sens univoque. Et pourtant il faut bien que nous ayons une certaine idée de l'art pour identifier comme « œuvres d'art » un certain nombre d'objets.

Mais cette idée est incroyablement floue et élastique ; est-il possible de la préciser ?

Parmi les trois types d'activité distingués par Aristote (*Theôria*, *Praxis*, *Poiësis*), ce qu'aujourd'hui on appelle « art » relève manifestement de la *poiësis*, de la poésie au sens étymologique¹, c'est-à-dire de la production ou de la création puisqu'il s'agit de donner naissance à un produit indépendant de l'acte de production lui-même. Mais parmi tout ce que l'homme produit et qui est l'objet de savoir-faire ou de ce que les Grecs appelaient *téchnè*, l'œuvre d'art se distingue des autres productions « techniques » ou artisanales par le fait qu'elle ne vise pas d'autre fin que la beauté ou qu'elle n'a pour contenu que sa propre forme.

Ce concept de l'art qui est aujourd'hui le nôtre est de formation récente ; il est né, sans doute, le jour où l'Occident a perdu sa foi chrétienne, et où a pu apparaître alors ce qui avait été secrètement soustrait au religieux comme tel : la possibilité que nous avons aujourd'hui, de contempler d'un même regard un Christ roman et un masque nègre, n'implique-t-elle pas cette fondamentale mutation ? Ce concept d'art est contemporain de l'apparition de celui d'esthétique² qui, lui aussi, comme tout ce qui touche au sens de l'art et à son identification, fait question.

Le concept d'esthétique qui n'apparaît qu'en 1750, vient du grec *aisthêsis* qui signifie la sensation, l'appréhension sensible au sens large. Cette appellation ne va pas de soi et nous rappelle au moins deux choses :

1°- Que le beau est relatif à l'effet qu'il produit, à la sensation de plaisir qu'il peut procurer à un sujet autour duquel gravitera toute réflexion sur l'art.

1. La « poésie », en quelque sens qu'on l'entende, n'est-elle pas la puissance immanente à tous les arts ? « La peinture, disait Vinci, c'est la poésie qu'on voit », dans une nouvelle glose sur la formule de Simonide (« poésie muette ») et d'Horace (*Ut pictura poësis*).

2. L'esthétique est la réflexion philosophique sur la beauté qu'elle soit naturelle ou artistique ; on peut, écrivait Valéry, au plus près du grec, la diviser en *esthétique* et en *poétique* ; le sujet, en effet, autour duquel gravite la beauté, peut être soit réceptif (problème du plaisir et du jugement esthétique) soit actif ou créateur (problème du génie).



2°- Que la sensation a été frappée de discrédit par la philosophie platonicienne : la faculté inférieure de connaissance est vouée aux illusions des phénomènes (*phainomèna*) et s'oppose à l'entendement, seul capable de nous faire accéder aux *noèta*, à la connaissance mathématique de la vérité. Avec « l'esthétique » la beauté et l'art deviennent l'objet d'une science indépendante, à côté de la logique et de la morale. L'esthétique consomme donc l'exil de l'art dans le monde séparé de la fiction ou même dans le royaume du mensonge et de l'illusion ; l'art a cessé de donner originellement un sens à toutes les manifestations de la vie pour devenir l'objet particulier de l'activité du sujet, l'objet d'une expérience vécue autonome indépendante de la science, de la morale et de la religion.

Pour prendre la mesure de ce qu'enveloppe le concept d'esthétique, il n'est que de comparer la détermination esthétique de la beauté — est beau ce qui plaît — à ce que dit Platon dans cette affirmation que nous avons placée en exergue dans ce chapitre. L'essentiel, en effet, est dit dans cette parole (*Phèdre*, 250 d) qui, d'un coup, nous situe infiniment au-delà de tout ce que la philosophie a pu dire sur l'art et le beau. Pas question encore ici d'assujettir le beau à l'*aisthèsis*, à la sensation destinée à la jouissance, pas question non plus de l'assujettir à la forme, comme le fera toute la tradition ; il s'agit ici plutôt, plus primitivement, de l'insigne ou de l'exorbitant privilège du beau que Platon justifie pour deux raisons :

1°- Dans le beau c'est de la vérité entendue comme dévoilement qu'il est question. La beauté c'est l'éclat du paraître, le comble de la manifestation (*ekphanestaton*) ou, traduira Heidegger, la mise en œuvre de l'être dans l'étant. C'est en effet le « il y a » lui-même, le présent de la présence, ce que la parole philosophique échoue toujours à dire, qui paraît, qui brille mais aussi qui se retire et disparaît dans l'étant devenu proprement radieux. D'où le choc défamiliarisant que provoque le surgissement de la beauté et son rapport avec la manifestation de la vérité.

2°- Le beau c'est aussi l'extrême du désirable, la fulgurance qui séduit, ravit et ravage, l'éclair proprement érotique : *erasmiôtaton*. Le beau, d'une certaine façon, c'est bien « une belle vierge » pour reprendre le premier des exemples de l'*Hippias majeur* ; toute l'histoire de la peinture occidentale qui est comme une mise en scène du désir, pourrait le confirmer : la beauté est femme et la femme est beauté mais elle n'est désirable que parce que, comme la Béatrice de Dante, elle est l'objet perdu qui ne peut être actuellement désiré : l'ostentation du corps féminin sera toujours, comme dans l'érotisme, indissociable de son occultation, du mouvement par lequel il se met à distance et se dérobe³.

3. Pas de donation sans retrait : il faut « penser comme une fille enlève sa robe » (Bataille), geste de Baubo qui provoque le rire apotropaique de Déméter (cf. p. 42 le texte de Nietzsche) ; notons que la logique de la vérité et celle du désir sont ici strictement parallèles ; comme le fait remarquer Ph. Lacoue-

Par opposition à ce jeu de l'ostentation et de l'occultation qui est celui de la vérité elle-même, la beauté sera réduite, avec les modernes, à une valeur strictement humaine, elle deviendra relative au plaisir qu'elle nous donne. Bien loin de désirer le désirable, le désirable est ce que nous désirons et les choses sont belles parce que nous les jugeons belles et non l'inverse. Cette migration esthétique de la beauté — l'apparition de l'*homo aestheticus* — est solidaire de toute la série de mutations qui fondent et inaugurent le monde moderne : mutation de l'homme en sujet⁴, de l'étant en objet, de la vérité en certitude⁵ et, finalement, mutation de l'œuvre en produit : « nous n'avons plus d'œuvre, écrira Balzac dans *Béatrix*, nous n'avons que des produits. »

Que l'enjeu de l'art et de la beauté excède les cadres d'une « esthétique », c'est ce qu'il faudra, à chaque fois, tenter de montrer. Cela ne veut pas dire que l'esthétique n'ait rien à nous dire sur la beauté. Le mot grec *aisthêsis* nous rappelle en effet quelque chose d'essentiel : la beauté est l'affaire de la sensibilité, l'objet d'un plaisir ou plutôt d'une émotion qui nous met hors de nous-mêmes et à laquelle aucun discours ne pourra jamais s'égaliser : avertissement à tous les discoureurs qui prétendraient percer son secret. L'homme de goût doit en effet, disait Kant, éprouver *immédiatement* du plaisir à la représentation de l'objet ; or ce plaisir ne peut lui être donné par aucun bavardage, ni à l'aide d'arguments. La beauté demande, en effet, à être non connue ou comprise mais savourée et goûtée⁶. Le propre du goût c'est de porter sur la forme de l'objet et de faire abstraction de sa fonction qui est, de toute façon, impuissante à rendre compte de la forme⁷, c'est ce renversement de perspective qui caractérise l'artiste. « On n'est artiste, écrivait Nietzsche, qu'à ce prix : à savoir que ce que les non-artistes nomment "forme" on l'éprouve en tant que contenu, en tant que la chose même ; de ce fait, sans doute, on appartient à un monde à l'envers. Car désormais tout contenu apparaît comme purement formel, y compris notre vie » ; et comme pour stigmatiser de façon prémonitoire ce terrorisme théoricien qui s'est emparé de nous et qui nous aveugle à la présence de la chose, il écrit plus loin : « Ils n'aiment pas une forme pour ce qu'elle est en soi mais pour

Labarthe, c'est un des thèmes récurrents des *Écrits sur l'art* de J. M. Pontévia (Bordeaux, W. Blake et co., 1993).

4. Avec Descartes commence le règne d'un homme qui est devenu l'unique *sujet*, la mesure de toutes choses, le pivot d'un monde réduit à l'état de représentations. C'est à partir de la représentation qu'est déterminée comme *objet* la présence de tout étant.
5. Pour Descartes le vrai n'est que ce qui est *certain*. Au risque de l'exposition à l'ouvert que suppose l'*aléthéia* s'oppose la sécurité que donne la clôture de la *veritas* (de *veru* qui a donné verrou).
6. Priorité aux cuisiniers sur les critiques. Cf. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, §34 (ce livre, *le seul* qu'on ne peut éviter, sera désormais indiqué par le sigle : *CFJ*).
7. Le beau ne fleurit que sur l'utile (Alain) mais à fonction égale, disait Valéry, il y a des édifices qui chantent, d'autres qui parlent, d'autres enfin qui sont muets.



ce qu'elle exprime. Ce sont les fils d'une génération savante tourmentée et réfléchie à mille lieues des vieux maîtres qui ne se souciaient pas de lire et ne songeaient qu'à repaître leurs yeux ». Vouloir lire, vouloir interpréter c'est transgresser la forme, sacrifier ou ruiner l'apparence ; les artistes, habitants de la surface, épris de l'apparence fugitive, sont au contraire, comme les Grecs, « superficiels par profondeur⁸ ».

Si « dans tous les beaux-arts l'essentiel consiste dans la forme » (CFJ §52) alors on sera amené à privilégier ce que Kant appelle la *beauté libre* sur la *beauté adhérente* : la beauté dans sa pureté se manifeste dans les formes qui ne visent à rien, qui ignorent le sens, l'utilité ou la perfection de l'objet. Ce qu'au début de ce siècle on appellera l'abstraction, offrira un exemple de cette beauté libre : voici un art qui, en faisant abstraction de l'idée, est libéré du sujet et du sens et qui nous rappelle la priorité du signifiant sur le signifié. Dans toutes les activités « prosaïques » de la vie nous ne sommes attentifs qu'au sens des choses, ce qui est une manière de les faire disparaître dans leurs réalités sensibles ; le propre du « poétique », au contraire, est de renverser notre point de vue puisque, cette fois-ci, c'est la forme, la réalité physique de la chose qui importe et qui prime. Le propre d'une œuvre d'art est d'être une chose *faite* qui, en tant que telle, contient plus que son programme. L'artiste, disait Valéry, est celui qui n'a pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et c'est son intention de faire qui a voulu ce qu'il a dit. Telle est en effet le propre de la beauté : le sens n'y existe pas indépendamment du sensible de telle sorte qu'elle échappe toujours, par certains côtés, à la parole. Dans la beauté, disait Hegel, tous les sens du mot sens (le sensible et la signification) ne font qu'un, ainsi que le manifeste la statuaire grecque où, dans la figure de l'homme, idéal de beauté, la chair et l'esprit se trouvent mystérieusement accordés.

Cette détermination esthétique de la beauté demandera bien sûr à être interrogée : peut-on, d'abord, ainsi isoler l'esthétique de l'éthique et de la logique ? N'entretiennent-elles pas, malgré tout, des rapports ? Par ailleurs, depuis l'*Hippias majeur* de Platon, une des définitions du beau consiste à l'identifier à la « convenance » c'est-à-dire à la subordination des parties à l'unité du tout ; le beau ne s'adresse-t-il pas d'abord à la vue et à l'intelligence et *formosa*, un des mots latin pour dire la beauté, n'a-t-il pas la même racine que *forma*, la forme ? C'est cet assujettissement de la beauté à la forme et au dessin, à l'*eidōs*, qui deviendra pourtant intolérable pour toute la modernité.

8. Cf. p. 42 et aussi : « les choses n'ont pas de signification elles ont une existence/Les choses sont l'unique sens occulte des choses », Pessoa, *Le Gardeur des troupeaux*, Le Muey, 1986, p. 91.

La question du goût :
LE JUGEMENT ESTHÉTIQUE

1°- *Le goût*. Pourquoi avoir désigné du nom du « goût », du nom d'un des cinq sens la capacité de juger du beau ? La désignation métaphorique et métonymique du jugement esthétique comme jugement de « goût⁹ » semble enfermer chacun dans la prison de sa subjectivité : le goût est le sens le plus ancré dans le cœur du sujet, le sens le plus sensuel, le plus délicat, le sens aussi le plus viscéral : il n'y a pas de goût sans dégoût et... sans vomissement : l'affirmation de notre goût ne va pas sans une intolérance viscérale pour le goût des autres comme si seul le nôtre était fondé en nature. Mais c'est de jugement qu'il s'agit ici, c'est-à-dire d'une forme de réception plus intellectualisée que le seul plaisir « intéressé » ou même la seule émotion que peut nous donner une œuvre d'art ; cela suppose qu'on s'intéresse à ce qu'on dit de l'œuvre, qu'on donne soi-même ses raisons, quitte, le cas échéant, comme le jeune poète dont parle Kant au §32 de la *CFJ*, à changer d'avis ; qui n'en a jamais fait l'expérience ?

2°- *Les antinomies* du jugement esthétique sont le point de départ de la pensée kantienne. La thèse empiriste (le jugement de goût ne repose pas sur des concepts ; sinon on pourrait en « disputer » c'est-à-dire résoudre le conflit d'opinion par la preuve) conduit la raison humaine au désespoir : chaque homme vit et meurt seul ; si elle affirme la particularité de l'homme concret elle perd l'ouverture à l'universel : la communication des sentiments n'est pas possible. L'antithèse rationaliste au contraire affirme l'universalité d'une communication par concept (pas de « discussion » sans une solution) mais perd la particularité de l'homme concret que constitue le sujet esthétique. Ce conflit tragique qui conduit à chaque fois l'homme à la barbarie est résolu par la présupposition du sens commun qu'implique la notion même de goût : pour pouvoir discuter il faut avoir au moins l'espoir d'un accord potentiel avec autrui, même si cette prétention est indéterminable, même s'il n'est pas possible de la fonder sur un concept déterminé.

3°- *Culture*. C'est parce que le « goût » se cultive que le jeune poète, lorsque son jugement est « aiguisé par l'exercice », finit par reconnaître, avec « le public », que son poème n'est pas beau, comme il le pensait initialement. La sensibilité au beau qui touche au plus profond de notre être, épreuve qui se passe de preuve, est pourtant aussi ce qu'Aristote appelait un *habitus*, un « avoir » (vient de *habeo*) prédéterminé par la socialisation, qui s'est transformé en « être ». Difficile pourtant de faire, dans le jugement de goût, la part de l'inné et celle de l'acquis, (celle des *habitus*), mais ce qui

9. Métonymie puisque le goût, sens de la « délectation » est mis pour les autres sens, même pour ceux, plus objectifs, de la « perception » ; métaphore puisqu'il y a « trans-port » (*méta-phoros*) du sensuel à l'esthétique. Toute l'esthétique, d'ailleurs, ne chante-t-elle pas ces « transports des sens » résultat du « travail de toute l'histoire du monde » (Marx) ?



est sûr c'est que, si une œuvre n'a de sens que pour moi, alors elle n'en a aucun, contrairement à ce qu'on a tendance à penser aujourd'hui.

4°- *Sens et sensible*. Le jugement de goût n'est pas un jugement logique bien qu'il engage aussi bien notre faculté intellectuelle (entendement) que sensible (imagination). « L'impression de beauté si follement cherchée, si vainement poursuivie est peut-être le sentiment d'une impossibilité de variation, de changement virtuel, un état limite tel que toute variation le rend trop sensitif d'une part, trop intellectuel de l'autre », écrit Valéry. Le plaisir esthétique n'est pas seulement, en effet, un plaisir des sens c'est, dit Kant, un plaisir de la réflexion dans lequel imagination et entendement vibrent à l'unisson selon un jeu dont la liberté est toujours menacée de deux côtés : soit par un excès sensuel, soit par un excès spéculatif (Cézanne, entre « impressionnisme » et « cubisme », en a fait l'expérience, plus qu'aucun autre). La beauté c'est bien l'affleurement du sens dans le sensible, le mariage du ciel et de la terre ; la beauté nous parle ou nous dit quelque chose, mais nous ne savons pas ce qu'elle dit et la suspension de son sens est essentielle à sa perfection.

5°- *L'universalité*. Le jugement de goût prétend à l'universalité. Dans la *CFJ*, Kant cerne au plus près la spécificité du jugement esthétique dans la formule célèbre : « est beau ce qui plaît universellement sans concept ». La beauté, sans doute, est mesurée au plaisir du sujet, mais ce plaisir étant un plaisir pur ou désintéressé peut prétendre à l'universalité, demander à être partagé ou exiger l'assentiment d'autrui : il est « ridicule » d'affirmer que tel objet est « beau pour moi » (*CFJ*, §7), ce qui vaut pour un seul ne vaut rien ; cette prétention distingue le jugement esthétique pur (« la musique de Mozart est belle ») du jugement d'agrément (« j'aime le vin des Canaries »). Cette universalité, pourtant, est « sans concept ». Le concept est ce qui permet d'identifier une chose et ce qui donne une règle pratique pour la construire. Mais, en matière esthétique, il n'y a de règle ni pour produire de la beauté ni pour en juger ; ce n'est pas, par exemple, parce que cette cathédrale répond au concept de « cathédrale » qu'elle est belle¹⁰.

6°- *La critique sociologique*. C'est cette prétention à l'universalité que Bourdieu met en question. L'art, en effet, au lieu d'unifier la société humaine grâce à son pouvoir de communication, la divise : il y a d'un côté les amateurs privilégiés du « grand art » et de l'autre les masses aveugles qui s'abrutissent de divertissement kitsch¹¹. Toute l'idéologie de l'inno-

10. C'est le propre de l'académisme que de confondre jugement réfléchissant (qui part du sensible tel qu'il est donné à l'imagination) et jugement déterminant (qui part du concept bien formé de l'entendement sous lequel on met les cas qui doivent être retenus) puisque la connaissance du modèle (celui de la cathédrale, par exemple) et des soi-disant critères *a priori* du beau détermine d'un coup et une fois pour toutes les œuvres acceptables.

11. Braderie (*verkitschen*) ou abâtardissement de l'art consécutif au développement de la reproduction

vation qui fait partie de la tradition de l'art a précisément pour fonction de le rendre inaccessible au peuple. Le « goût » dont parle Kant, n'a rien de naturel, il correspond au goût partagé par une société culturellement privilégiée. L'art divise parce que, historiquement, son concept s'est séparé des métiers, des divertissements et des arts populaires. Le goût pour les « beaux-arts » est le meilleur révélateur de l'appartenance de classe d'un individu et c'est toujours avec violence que la classe dominante impose son style de vie comme seul légitime et rejette celui des autres. Mais la réflexion de Kant, contemporaine de la révolution française, reconnaissant dans le goût l'universalité du sens commun est-elle ainsi réductible à la seule expression du point de vue « bourgeois » ?

La question du génie : LA CRÉATION ARTISTIQUE

Tous les discours que l'on tient aujourd'hui sur la « créativité » sont pour le moins confus et racoleurs : qu'entend-on par « création » et dans quel domaine peut-elle s'exercer ? N'importe qui peut-il vraiment « faire de l'art » ? Car enfin c'est à ce domaine que la tradition réserve ce concept : Dieu a créé le monde *ex nihilo*, disait le Moyen Âge et en ce sens, écrivait saint Augustin dans le *De Trinitate*, « la créature ne peut pas créer » ; mais la Renaissance italienne a opéré le transfert de l'action réservée à Dieu à une créature humaine de telle sorte que le mortel doué d'un tel pouvoir fut, en vérité, considéré comme *divino*. L'homme, en effet, n'est vraiment « image de Dieu » que dans le domaine de l'art, que lorsqu'il innove, en produisant ce qui n'avait jamais existé auparavant. Même lorsqu'il est réaliste, l'artiste demeure un demiurge, il doit faire preuve d'imagination créatrice. Le concept de génie qui se développe à la Renaissance, notamment dans la philosophie néo-platonicienne de Marsile Ficin¹² ne fait en vérité que réactiver des thèmes de l'antiquité comme celui de la *fureur divine* dont parle le *Phèdre* et de la chaîne d'inspiration divine de l'*Ion* ou comme celui de la mélancolie de l'homme supérieur soumis à l'influence de Saturne et prédestiné à la folie des traités d'Aristote. C'est cette tradition dans toute sa richesse et dans son ambiguïté qui refont surface avec le romantisme et d'abord dans les analyses de la *CFJ* qui en donne le coup d'envoi.

Au §43, il s'agit bien d'adopter, sur l'art, le point de vue du producteur et non plus du contemplateur, de développer une esthétique active et

technique (le penseur de Rodin en kit pour 25\$) et à l'avènement d'une bourgeoisie qui, incapable de créer un grand style, se complait dans la restauration artificielle des signes extérieurs de la beauté à des fins hédonistes ; d'où la stéréotypie, l'outrance, le pittoresque... Disneyland comme les magasins de souvenirs, sont des temples du kitsch.

12. Cf. E. Zilsel, *Le Génie*, Minuit, 1993 ; et surtout, Panofsky, *Saturne et la Mélancolie*, Éditions Gallimard, 1989.



virile et non plus passive et féminine. Voyons d'abord comment, dans un premier temps, Kant oppose l'art à la nature avant de voir, avec le génie, l'opposition s'effacer.

► Kant commence donc par définir l'art en le distinguant :

1°- *De la nature*. Cette distinction est traditionnelle et remonte à Aristote : l'art n'a pas son sens en lui-même et ne peut se définir que relativement à la nature qui est, elle, éminemment un principe de production. Mais la nature pour Kant n'est plus que l'empire de la nécessité, le règne d'une concaténation de causes et d'effets qui ne se desserre jamais. L'art au contraire, en tant qu'il est une production intentionnelle ou finale, est une production par liberté. Or la finalité est la causalité de la représentation (je me représente dans ma tête la maison avant de la construire effectivement, le projet précède l'exécution). Cette détermination permet d'opposer les deux exemples de production devenus canoniques (on les retrouvera dans *Le Capital* de Marx) : la production instinctive des hexagones de cire par l'abeille et la production intelligente ou rationnelle de la maison, par l'homme. Je ne peux parler d'art à propos de la production inconsciente des abeilles qu'en me fondant sur l'analogie qui me permet de faire « comme si » son principe était aussi une causalité selon des fins. Remarquons que cette définition générale de l'art permet de bien poser le paradoxe de la création quand il s'agit des œuvres de ce que l'on appelle les beaux-arts ; ces œuvres sont bien le résultat d'une activité volontaire et intentionnelle et il est pourtant impossible de définir par concept la fin qu'un tel art peut se proposer : il n'y a pas de règles pour produire de la beauté pas plus que pour la juger, c'est une production finale sans finalité définissable, une finalité sans fin. C'est par sa forme et non par sa matière que se manifeste la finalité, l'objet final révèle la présence d'une représentation d'un projet dont il est la réalisation. L'œuvre d'art viendra, ici aussi, déconcerter ces critères.

2°- Cela permet à Kant dans un deuxième temps d'affiner cette définition en opposant la création artistique, produit d'une habileté non analysable — « il faut le faire » comme on dit — à ce qu'on peut appeler la production technique qui est toujours le corollaire d'un savoir rationnel et transmissible. L'art est ici installé dans son pouvoir, il est toujours la mise en œuvre d'un pouvoir sur une matière, l'effet non seulement, comme dira Alois Riegl, d'un *Kunstwollen*, d'une volonté, d'une intention, d'une proclamation mais d'un *Kunstkönnen*, d'un pouvoir effectif, d'un faire, d'un façonner qui est le lieu d'une habileté spécifique, d'une lutte avec les contraintes de la matière. C'est ce qui explique, dira Alain dans *Le Système des beaux-arts I, VII*, (« Pléiade », Éditions Gallimard, p. 237), que l'artiste n'est pas un rêveur inspiré ou un fantaisiste mais d'abord un artisan aux prises avec l'inflexible ordre de la matière, avec une nécessité qui n'est pas