

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 « goût¹ » 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

1. 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) ?

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 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 belle¹.
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 kitsch². Toute

1. 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 prétendus critères *a priori* du beau détermine d'un coup et une fois pour toutes les œuvres acceptables.

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

l'idéologie de l'innovation 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» ?

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.

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 démiurge, 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 Ficin¹ 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.

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

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 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-arts¹; ces œuvres sont bien le résultat d'une activité volontaire et intentionnelle et il est pourtant impossible de définir par concept la fin

1. Notons que, de son côté, Nelson Goodman oppose aux *œuvres de l'art* qui peuvent devoir leur qualité esthétique à l'appropriation dont elles ont été l'objet par la culture occidentale des *œuvres d'art* produites intentionnellement dans un contexte où interviennent critiques, biennales, galeries, acheteurs...

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 Allois 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, 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 la négation mais l'assiette et la condition de sa liberté. C'est parce qu'il y a lutte et travail qu'il y a du sérieux dans l'art ; c'est ce qui le distingue en ce sens de toutes les formes de jeu ; « L'art, écrira de son côté André Gide, naît d'une contrainte, vit d'une lutte et meurt de liberté ».
3. L'art enfin se distingue du métier, comme le jeu qui a une finalité interne — on joue pour jouer — du travail qui a une finalité externe. Reprise encore d'une grande idée kantienne : l'art est libre jeu, l'homme n'est homme que lorsqu'il joue, l'art a pour fin l'art lui-même qui réconcilie en nous imagination et entendement. Kant retrouve ici l'opposition médiévale héritée des Grecs entre les arts libéraux compatibles avec la noblesse d'un homme libre et les arts mécaniques qu'on abandonnait aux esclaves parce qu'ils impliquent des opérations manuelles. Mais les arts libéraux que l'on divisait

entre le *trivium* (nombre céleste) et le *quadrivium* (nombre terrestre) n'a plus grand-chose à voir avec nos beaux-arts et nous avons perdu le principe, d'origine pythagoricienne, qui permettait d'articuler de façon cohérente ces sept arts qui relèvent de la *mousikè* et donc du *logos*. Le *logos* du langage et celui de la logique, le *logos* est la racine commune qui fonde l'unité aujourd'hui perdue des lettres et des sciences, du *trivium* et du *quadrivium*.

Kant, quelques paragraphes plus loin (§46), définit le génie par ce singulier oxymore (rapprochement de deux idées contradictoires) art-naturel : la création est devenue une passion de l'esprit, le génie est un « favori de la nature » ou encore, dans le génie, c'est la nature qui donne des règles à l'art. L'opposition précédente, la distinction critique par excellence (celle du sujet et de l'objet) s'efface et c'est cette différence qui va nous faire saisir la spécificité de *l'œuvre d'art* par opposition aux *œuvres de l'art¹ en général*.

Quatre traits caractérisent le génie :

1. *L'originalité*. Le génie produit hors la loi, hors les règles, ses productions sont sans modèle, sauvages et déréglées, elles ne ressemblent à rien et le « goût » devra le discipliner, lui « rogner les ailes » et le civiliser. Excentrique, marginal, le génie doit néanmoins se distinguer de la singularité absurde du fou par l'exemplarité de son œuvre.
2. *Exemplarité*. L'œuvre géniale n'est pas l'exemplaire d'une règle, elle est exemplaire d'un pouvoir de créer qui, même si on peut l'analyser après coup, est indéfinissable et ne peut qu'éveiller les aptitudes créatrices des autres génies. Le génie produit spontanément, selon des règles et des procédés qu'il se donne lui-même. Sa « manière » peut être, après coup, analysée et imitée et les grands créateurs sont effectivement à l'origine d'une école et d'une tradition.

1. Sur cette distinction, cf. Valéry, *Notion générale de l'art*, Gallimard, Pléiade, 1957, I, 1405.