

## Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

01/03/2006

### Modernité esthétique et modernité de l'esthétique

Fabienne Brugère

Professeur de philosophie à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III

Qu'est-ce que la modernité esthétique ? C'est le moment où, dans l'histoire de la pensée, l'esthétique conquiert une actualité par le fait qu'elle devient un mode de réflexion spécifique, un domaine théorique autonome.

Qu'est-ce que la modernité de l'esthétique ? C'est reconnaître qu'aujourd'hui l'esthétique a encore une actualité et une pertinence théorique, ce qui ne va pas de soi tant partisans de l'esthétique et annonceurs de sa fin se déchirent, en particulier en France (d'un côté, *Petit manuel d'inesthétique* d'Alain Badiou, 1998 et *Adieu à l'esthétique* de Jean-Marie Schaeffer, 2000 ; de l'autre, *Malaise dans l'esthétique* de Jacques Rancière, 2004 ; signalons aussi *Figures de l'art 10*, 2006, dont l'édito « les retrouvailles de l'esthétique » tente de sauver l'esthétique en élaborant une esthétique pluraliste à l'image du pluralisme de l'art).

La modernité esthétique et la modernité de l'esthétique ont ceci de commun qu'elles conduisent à une réflexion plus que jamais nécessaire sur une discipline née au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'*Aesthetica* de Baumgarten<sup>1</sup>. L'esthétique est inventée au titre de la formation d'une science à même de relier l'art, le beau et la sensibilité humaine dans un projet de connaissance nécessairement difficile tant la philosophie se confronte alors à ce qui, naturellement obscur, risque d'échapper à la rationalité<sup>2</sup>. Dès lors, la naissance de l'esthétique ne peut être dissociée d'un malaise théorique qui tient à une gageure : penser ce qui résiste à la pensée. À cette difficulté s'ajoute un certain désordre et une absence de reconnaissance de la discipline hors de son ère culturelle de naissance, l'Allemagne. On connaît ce passage très commenté de la *Critique de la raison pure*, passage qui a le mérite de poser, en matière de réflexion sur le beau et les arts, des différences entre l'Allemagne, d'un côté, la France et l'Angleterre, de l'autre :

« Les Allemands sont les seuls à se servir du mot *esthétique* pour désigner ce que d'autres appellent la critique du goût. Cette dénomination se fonde sur une espérance déçue, que conçut l'excellent analyste Baumgarten, celle de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Mais cet effort est vain. En effet, ces règles ou critères sont purement empiriques en leurs principales sources, et par conséquent ne sauraient jamais servir de lois *a priori* et déterminées propres à diriger le goût dans ses jugements »<sup>3</sup>.

Quand la philosophie allemande use du terme d'"esthétique", les "autres", les Français et les Anglais, utilisent l'expression "critique de goût"<sup>4</sup>. Dans cette note de l'"Esthétique transcendantale", alors que le projet de la *Critique de la faculté de juger* n'est pas encore abouti et que le caractère transcendantal du jugement critique sur le beau n'est pas encore établi, la discipline naissante qu'est l'esthétique constitue une "espérance déçue" parce que Baumgarten, son inventeur, a confondu deux législations : celle de la connaissance du sensible qui tient à une science des principes *a priori* de la sensibilité et celle de l'appréciation critique du goût (que les Anglais appellent *criticism*) ; or, la critique du goût ne saurait être

soumise, écrit Kant, à des principes rationnels qui élèvent ses règles à la dignité d'une science. Ce passage de la *Critique de la raison pure* permet de formuler le problème suivant : la critique du goût détermine-t-elle autre chose qu'une science du beau -une esthétique-, et, ceci, parce que, conformément à ce que Kant écrit, ses règles sont purement empiriques? Il semblerait qu'une théorie rationaliste qui tend à penser la perfection de la connaissance sensible dans le beau ne rendrait pas compte de l'importance du fait (de l'accidentel, du contingent) dans l'analyse de la faculté d'appréciation du beau que dessine au contraire le projet d'une critique du goût. Bref, l'esthétique est en quelque sorte condamnée dès sa naissance dans la mesure où elle s'est montrée trop normative à l'égard de sa matière, l'appréciation esthétique, qui ne saurait faire l'objet d'une science tant elle comprend en elle d'indétermination. Finalement, dans cette note, Kant médite les avantages théoriques de philosophies, française et anglaise, qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont abandonné le regard surplombant du discours philosophique pour mieux décrire les aspérités du sentir. Plus encore, dans le domaine du goût et du beau, il est nécessaire d'oublier toute référence à l'absolu ou à l'intelligible qui viendrait brouiller la réalité de ce qui est senti et réfléchi. L'esthétique n'est-elle pas cette discipline issue de la philosophie rationaliste qui a permis à la philosophie d'assigner une place à ce qui la faisait sortir de ses limites et de ses certitudes : le beau ou le sublime, le *je ne sais quoi*, le sentiment esthétique, etc., expériences dangereuses car porteuses d'un sentir non circonscrit par la vérité, mais poussé par un rapport libre et imaginaire au monde? Si le beau fait l'objet d'une connaissance (certes inférieure) ou exprime un rapport formel au monde, si le sentiment devient un jugement (de goût), alors la philosophie a réussi à domestiquer des expériences sensibles trop indéterminées, trop singulières qui la mettaient en danger comme entreprise rationnelle au service de la vérité. La modernité esthétique ne peut donc être pensée en dehors de cette entreprise philosophique de mise au pas d'un sensible indiscipliné, ce que Kant pressent lorsqu'il repère les errements rationalistes de Baumgarten pour célébrer les justes trouvailles des philosophes empiristes et sensualistes.

On peut aller plus loin dans l'analyse de cette modernité esthétique qui se fait jour au XVIII<sup>e</sup> siècle. Après tout, toute tentative de mise au pas, de quadrillage ou de rationalisation forcée a cet inconvénient qu'elle crée des restes, des creux qui ne sont pas pour autant des vides. Si la philosophie assigne alors une place à tous les types de sentir, même les plus obscurs et les plus décentrés pour un sujet, elle laisse échapper un objet de réflexion pourtant essentiel, celui des pratiques artistiques, qu'elle prend de plus en plus l'habitude de réduire au beau, au goût, au sublime ou encore au génie, au talent, à la sociabilité. Dès lors, l'esthétique n'est-elle pas cette discipline par laquelle la philosophie a cru assigner une place à l'art alors même que les pratiques artistiques étaient en train de lui échapper tant l'art devenait de plus en plus le lieu d'une pensée expérimentale en perpétuel devenir, que la lenteur de la réflexion philosophique ne pouvait pas suivre? S'il y a bien une modernité esthétique qui est aussi l'histoire tragique de la manière dont la philosophie s'est crispée sur le sentir jusqu'à réduire souvent l'art au problème d'un certain rapport au sentir, ne risque-t-on pas en effet de projeter un regard sceptique sur la modernité de l'esthétique qui serait cette branche issue de la philosophie qui assigne une place à l'art en laissant en dehors de sa réflexion tout regard sur les pratiques artistiques et leur histoire? C'est dans cette perspective qu'Arthur Danto préfère la philosophie de l'art à l'esthétique dans la mesure où, selon lui, l'esthétique philosophique s'est perdue dans une position de surplomb à l'égard de l'art, position de surplomb qui n'est pas une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle s'insère dans une longue histoire que la philosophie a toujours entretenu avec l'art depuis Platon, position qui avait relégué l'art, conçu comme art mimétique, au rang le plus bas de la réalité. Le régime esthétique serait alors le retour ultime du platonisme qui relègue l'art à une théorie du sentir inférieur, qui résiste à toute rationalisation. Les analyses d'Arthur Danto sur le pop art (dans

*La transfiguration du banal* ou *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*), analyses qui tendent à désigner dans les mutations des pratiques artistiques d'aujourd'hui un moment où l'art contemporain a mis au point une vérité sur la vie ordinaire qu'aucun discours théorique n'avait su prédire, ont le mérite de produire un décentrement du discours philosophique en montrant que l'art peut contenir des vérités que la philosophie n'a pas encore conquises. Il oblige alors celle-ci à une mise en doute de son savoir sur l'art et de toute assignation de l'art. Comment la philosophie aujourd'hui peut-elle penser son rapport à l'art ? Doit-elle être à l'écoute des pratiques artistiques, prendre note de l'« espérance déçue » qu'a constitué l'esthétique dès sa naissance et proclamer que l'esthétique est trop enfermée dans le carcans d'une philosophie rationaliste pour pouvoir nous dire quelque chose sur l'art (et sa pensée) par l'intermédiaire d'une théorie du sentir ? Nous procéderons en trois moments pour répondre à cette question qui engage l'avenir de l'esthétique et, pourrait-on dire, la « conduite » des philosophes dans leur rapport à l'art :

- I. Comment la modernité esthétique a-t-elle assigné une place à l'art ?
- II. L'art et la modernité : de nouvelles formes d'expérience de l'art
- III. L'impossible modernité esthétique ? L'art et l'expérience

## **I. Comment la modernité esthétique a-t-elle assigné une place à l'art ?**

### *L'esthétique comme science*

La modernité esthétique peut être caractérisée comme ce moment de l'histoire de la pensée où l'esthétique conquiert une actualité puisqu'elle surgit comme pensée nouvelle dans le champ de la philosophie, science du sensible selon Baumgarten son inventeur. Cette naissance officielle associée à un substantif nouveau dans le langage philosophique – l'esthétique- réunit dans le même projet de connaissance des domaines assez différents : la science de la connaissance sensible, la science du beau et la science de l'art. Disons que, du point de vue de Baumgarten, le sensible par excellence ou le sensible le plus clair, c'est le beau, et l'esthétique, science par excellence du beau, est en même temps une théorie de l'art. Le domaine de l'esthétique apparaît alors comme particulièrement vaste. Dans cette perspective, pour mieux appréhender l'objet de Baumgarten, il est important de rappeler que son but est de fonder la science du mode de connaissance et d'exposition sensible, gnoséologie inférieure, art du beau penser ou art de l'analogon de la raison, de manière à atteindre la perfection de la connaissance sensible, la beauté. Plus encore, il s'agit de préconiser le développement des facultés dites inférieures pour faire surgir de la clarté et de la forme dans un domaine où règne une certaine confusion ou indétermination. À l'intérieur de cette entreprise de clarification du sensible, Baumgarten peut alors proposer une distinction entre deux régimes de vérité : une vérité logique au sens large, la « vérité esthétique », subjective et spirituelle, et une vérité logique au sens restreint, la « vérité métaphysique », matérielle et objective<sup>5</sup>. Comme l'écrit Baldine Saint-Girons : « Que les deux types de vérité puissent nouer des liens étroits et qu'elles puissent même éventuellement coïncider n'empêche pas, en effet, qu'elles correspondent à des préoccupations différentes »<sup>6</sup>. Ces prétentions au titre de science, qui passent par un rapport essentiel entre esthétique et vérité logique, n'empêchent pas la constitution d'une spécificité de la connaissance selon l'esthétique. Pour preuve, la connaissance des choses sensibles est assortie chez Baumgarten d'une liste des facultés ou arts à cultiver en vue d'améliorer cette connaissance : attention, abstraction, art de sentir, art d'imaginer, art de penser avec esprit ou discernement, art d'inventer, art de juger, art de prévoir et de pressentir<sup>7</sup>. D'une certaine manière, Baumgarten déploie un véritable programme éducatif qui doit conduire ce qui n'a jamais été qu'affaire de culture et d'art à la dignité d'une science, l'esthétique dont la fin est la perfection de la connaissance sensible, la beauté. En déterminant une logique qui puisse s'étendre au-delà des bornes étroites qui sont celles de la faculté supérieure de connaître et des vérités distinctes

auxquelles seule elle parvient, Baumgarten accorde une place considérable au jeu de la beauté et de la perfection sensible, ce qui n'est pas si extraordinaire dans le discours philosophique depuis Platon. S'il s'agit conformément au §1 de l'*Esthétique* de faire de l'esthétique « une théorie des arts libéraux », l'éclairage par les différents arts libéraux reste absent à moins de limiter cette théorie à la poésie définie comme *oratio sensitiva perfecta*. Finalement, la référence à des faits ou à des pratiques artistiques est absente dans la mesure où Baumgarten veut établir l'autonomie de l'esthétique et conférer au beau un statut propre ; les faits et les pratiques artistiques sont absents car il s'agit surtout d'assigner l'art à une place, celle que lui confère l'esthétique et qui réside dans une défense de la perfection ou de la vérité sensible selon le beau. Du coup, l'art est assigné à résidence par la philosophie ; pour preuve, le beau reste tributaire du modèle et de l'idéal de la connaissance distincte, modèle qui le dépasse et lui rappelle le rang qu'il doit tenir dans la grande échelle des valeurs philosophiques. Le sensible, le beau et l'art sont assignés à une connaissance qui fait avec le confus, l'indéterminé ou l'indistinct pour le mener à sa perfection. Voici ce que la philosophie, par l'intermédiaire de la modernité esthétique, prescrit. La naissance de l'esthétique aboutit nécessairement à une espérance déçue : comment croire au projet scientifique d'une discipline aussi floue ? Selon M. Jimenez dans l'article « esthétique » du *Vocabulaire européen des philosophies* : « Cette caractérisation de l'esthétique, que Baumgarten veut globale et capable de subsumer sous un même concept aussi bien la beauté et le goût que les beaux-arts et l'expérience sensible, masque difficilement une pluralité de définitions dont la cohérence est, certainement, loin d'être assurée »<sup>8</sup>. De la même manière, de la *Métaphysique* à l'*Esthétique*, l'esthétique a un sens de plus en plus large ; tout d'abord associée au projet d'une poétique universelle, elle est ensuite comprise dans une formulation qui atteste sa totale autonomie sans pour autant renforcer la définition initiale d'une science du mode de connaissance et d'exposition sensible. Alors, comment l'esthétique a-t-elle conquis ses lettres de noblesse après une naissance si imprécise, certes audacieuse, courageuse ?

### *L'esthétique comme regard non ordinaire*

Dans l'histoire de l'esthétique philosophique, Kant est sûrement celui qui consolide une discipline encore fragile par une réflexion sur la faculté de juger esthétique et la définition du beau à partir de la satisfaction désintéressée. Pourtant, plusieurs éléments auraient pu écarter la *Critique de la faculté de juger* d'un tel destin dans la consolidation de l'esthétique. D'une part, le nom donné à une discipline devient simplement un qualificatif accolé à un jugement, qualificatif qui désigne un jugement subjectif<sup>9</sup> ; d'autre part, ce qui fait que l'on déclare vraiment un objet beau, le désintéret, s'applique beaucoup plus aisément au domaine de la nature qu'à celui des beaux-arts. Il semble donc que Kant fasse quelques pas en arrière par rapport à Baumgarten : sur l'esthétique comme discipline, sur la connaissance du beau comme ce qui permet une théorie des beaux-arts. Pourtant, la *Critique de la faculté de juger* a toujours été lue, malgré la lettre du texte, comme servant à réfléchir sur l'art, particulièrement à partir de l'Analytique du beau. C'est le cas de certaines lectures kantienne en France comme celles de Loius Guillermit ou d'Olivier Chédin qui n'hésitent pas à faire de Kant ce philosophe qui, par-delà son époque, permettrait de penser Cézanne ou l'art abstrait tant sa définition du beau nous libère des contraintes d'un art représentatif, soumis à la théorie de l'imitation<sup>10</sup>. C'est encore certains théoriciens et critiques d'art modernistes, partisans de l'abstraction expressionniste américaine comme Clement Greenberg, qui ont fait de Kant un modèle de défense de l'art pur alors même que, pour Kant, le paradigme du beau n'est pas le beau artistique : Greenberg a cru trouver, chez Kant, un caractère absolu du jugement esthétique révélé dans des démarches artistiques qui, correspondant à la logique moderniste de concentration progressive de chaque art sur les moyens formels qui font sa définition propre, produisent la concentration et le recueillement du spectateur<sup>11</sup>. Kant a donné les moyens à

l'esthétique philosophique de se consolider dans la mesure où il a su conférer au regard que l'on projette sur l'art (je pense ici particulièrement aux arts visuels) des caractéristiques précises qui ont défini de façon magistrale, et encore dominante en philosophie, des valeurs esthétiques à partir du beau. Avec Kant, la beauté se caractérise par la forme. Elle sera d'autant plus pure qu'elle sera indépendante de tout contenu représentatif ; ainsi en va-t-il au § 16 de « L'analytique du beau » de la différence entre beauté libre et beauté adhérente, la première n'étant pas soumise à une norme de la représentation, la seconde ne produisant la perfection qu'à condition que sa diversité s'accorde selon le concept qui donne la règle de la liaison du divers en elle. La première sorte de beauté est nécessairement particulière, ayant en elle-même sa propre raison d'être perçue. La deuxième sorte de beauté témoigne d'une adéquation de l'objet évalué avec un devoir être de la perfection de la chose, disponible pour la regarder. Selon Kant, c'est seulement dans le premier registre de la perfection que le jugement de goût est pur, produisant l'unité d'une diversité qui se fait spontanément dans l'appréhension de l'imagination qui vient en quelque sorte au devant de cette capacité généralement propre de l'entendement d'unifier. Si la *Critique de la faculté de juger* est un texte important de la modernité esthétique qui se constitue en Allemagne au XVIIIe siècle, c'est parce qu'il essaie de penser le régime des valeurs esthétiques : pureté, désintéret et regard sur les formes désinvesti des règles de la perception ordinaire soumise à la législation de l'entendement. Plus encore, comme le souligne très bien Guillermit, le pur c'est le formel<sup>12</sup>, c'est-à-dire l'unification d'une diversité en une unité sans que soit déterminé ce que celle-ci doit être<sup>13</sup>. La manière dont Kant analyse la valeur esthétique de la couleur est à cet égard particulièrement intéressante. Une couleur est belle à condition qu'elle soit pure et non simplement parce qu'elle relève de ce qui nous plaît, nous affecte par l'attrait<sup>14</sup>. Ainsi, selon Kant, il existe deux sortes de sensations :

-Soit, « la couleur verte des prêtres est de l'ordre de la sensation objective, comme perception d'un objet des sens ». La sensation est alors représentation objective des sens.

-Soit, « son caractère agréable appartient à la sensation subjective, par laquelle aucun objet n'est représenté, c'est-à-dire qu'elle est de l'ordre du sentiment, par lequel l'objet est considéré comme objet de satisfaction (laquelle n'est pas une connaissance de ce dernier) ». La sensation est alors de l'ordre du sentiment esthétique qui se constitue comme libre unité de la diversité, libre jeu de l'imagination et de l'entendement.

Si nous posons la question suivante : à quelle condition une couleur peut-elle être qualifiée de belle, nous abandonnons le terrain de la sensation *stricto sensu*. Qualifier une couleur de belle revient à l'appréhender dans sa pureté ou dans sa forme. Il ne s'agit ni de percevoir par le sens l'effet des vibrations lumineuses dans la stimulation de l'organe sensoriel, ni d'en rester à la simple satisfaction subjective liée à un intérêt (l'agrément des sens qui entraîne le gracieux, le charmant, le plaisant ou le réjouissant). Une couleur pure est une couleur dans laquelle l'esprit sent par la réflexion un jeu régulier des impressions qui est l'appréhension d'une forme dans la liaison des représentations diverses. Ainsi, appréhender la beauté de la couleur, c'est expérimenter un état d'esprit sur le mode de l'harmonie, de la liaison du divers dans l'unité. Cet état d'esprit est maintenu et animé par le libre jeu de l'imagination et de l'entendement, l'imagination gagnant là une force de production qu'elle ne possède pas dans d'autres états de l'esprit. L'esthétique acquiert, grâce à Kant, la possibilité de sentir le monde sur un certain mode investi par des valeurs comme celle du beau à condition d'associer beauté et forme sans pour autant associer beauté et figuration, cette dernière renouant avec des représentations qui risquent de ramener à des intérêts théorique ou pratique. C'est sans doute là que la réflexion de Kant est précieuse et apporte autre chose que la thématization de la beauté chez Baumgarten comme perfection de la connaissance sensible. Elle permet d'envisager un sens nouveau de la forme, un sens esthétique et subjectif tellement révolutionnaire du point de vue de nombreux commentateurs de Kant que Louis Guillermit

n'hésite pas à écrire qu'il pense avant l'heure le regard que l'on a sur l'art abstrait : « On voit ainsi que les œuvres d'art « abstraites » (au même titre que ces objets que cite Kant [les flammes d'un feu, les ridelles d'un ruisseau murmurant]) ne méritent d'être appelées « informelles » qu'au sens où aucune forme ne finit par les fixer et les définir ; mais elles sont, en fait, un pur jeu de formes, c'est-à-dire provocation inépuisable à la signification et à la rêverie méditative »<sup>15</sup>. L'art comme jeu de formes qui maintient le regard à l'intérieur de ces formes et uniquement en elles aurait donc quelque chose à voir avec la beauté selon Kant. On comprend bien alors comment Clement Greenberg a pu retrouver Kant dans son élaboration d'un formalisme plutôt froid, dans sa défense de l'entreprise d'« autopurification » de la peinture qui est comme un retour sans complaisance à la peinture et à ses conventions, retour qui doit supprimer toutes les conventions non essentielles à la viabilité de ce médium<sup>16</sup>. Des peintres américains comme Pollock, Rothko ou Clyfford Still ont permis de penser plus que jamais la peinture comme une suite d'actes picturaux progressant vers l'essence de la peinture qui est aussi sa vérité. Par une réflexion sur les moyens de la peinture, les peintres abstraits américains ont créés des objets jamais imaginés avant eux (des jeux de formes nouvelles, un travail inédit sur les couleurs, des formats immenses). Ils ont aussi autorisé des manières de regarder l'art dans toute sa pureté, pureté qui pourrait ressembler selon Greenberg à la pureté du regard esthétique kantien. Alors, la modernité esthétique s'est-elle constituée dans ce kantisme qui continue de nous poursuivre aujourd'hui (Greenberg mais aussi, quoique de manière critique Bourdieu dans la *Distinction*) ? Le rapport à l'« Analytique du beau » aujourd'hui témoigne en tout cas de la puissance de la philosophie kantienne en matière d'assignation de l'art à une place produite par et dans le discours philosophique. Bien plus que Baumgarten, Kant, donnant ses lettres de noblesse à l'esthétique par une spécification plus grande du beau, pose une modernité esthétique qui commence avec un regard, celui du désintérêt qui est aussi une détermination du regard par la forme. Si la *Critique de la faculté de juger* a eu une telle postérité du côté de l'art alors qu'elle préfère associer la contemplation du beau à la nature, c'est parce qu'elle a déployé une philosophie de la forme par delà toute approche matérielle de l'art, philosophie de la forme dans laquelle de nombreux formalismes artistiques ont cru pouvoir trouver un fondement. Cette philosophie de la forme tient dans un état de l'esprit qui peut accomplir librement la liaison du divers dans l'unité.

L'importance prise par la définition formelle du beau chez Kant dans l'histoire de la pensée mais aussi dans l'histoire des arts témoigne de la puissance de la philosophie kantienne en matière d'assignation de l'art à une place produite par et dans le discours philosophique. Kant donne ses lettres de noblesse à l'esthétique philosophique et rend possible une autonomisation du discours sur l'art par le recours à la valeur esthétique qu'est le beau, valeur qui commence avec une conduite, une sorte de perception qui n'est pas la perception ordinaire : celle du désintérêt qui est aussi celle du formel contre le matériel (le charnel, le séduisant, ce qui suscite la jouissance sensorielle). Cette philosophie de la forme qui tient dans la thématization d'une attitude esthétique, d'un certain état de l'esprit provoqué par la nature ou par l'art, permet de penser l'accomplissement libre de la liaison du divers dans l'unité. L'art abstrait se prête, il est vrai, particulièrement, à cette conception esthétique du sentir puisqu'il produit lui-même des formes libres, qui ne sont pas prédéterminables dans des figures. Kant met au point une idée de la beauté qui, comme d'ailleurs l'expression « beaux-arts » l'indique, renvoie à une conception de la beauté qui est assortie à la possibilité d'une définition des œuvres dans ce que nous pourrions nommer un régime esthétique. Le régime esthétique se déploie alors à partir d'une inscription précaire ou malaisée du régime artistique dans le régime esthétique. Cette inscription est liée à une prétention à l'autonomie du discours esthétique par laquelle l'esthétique se coupe d'un rapport ordinaire au monde. La

formalisation de la beauté chez Kant assure alors le jeu de renvoi du régime artistique vers le régime esthétique et inversement.

En même temps, après la naissance de l'esthétique, ne doit-on pas envisager une exténuation de la catégorie de la beauté qui disparaît des références artistiques et, parfois, de la réflexion sur l'art ? Ne faudrait-il pas penser une mutation progressive des rapports entre régime artistique et régime esthétique qui empêche désormais toute assignation de l'art à une place par le discours esthétique ?

## **II. L'art et la modernité : de nouvelles formes d'expérience de l'art**

Ainsi, pourrait-on dire, l'esthétique est née au moins deux fois, comme discipline régie par la perfection sensible (celle du beau) et comme possibilité d'un regard non fonctionnel sur l'art, contemplateur, inactif et désintéressé, regard qui soumet l'expérience de la beauté à un idéal, celui de la forme, sans nécessairement se rapporter aux objets d'art.

Si la démarche kantienne dans la *Critique de la faculté de juger* consolide un domaine encore mal établi par Baumgarten, elle n'en comporte pas moins, malgré sa postérité, un défaut théorique : une assignation puissante de l'art par la philosophie au désintéret qui désigne un mode d'évaluation esthétique appliqué après Kant sans ambages aux productions artistiques. Créant un regard esthétique, la philosophie crée aussi une manière d'envisager son rapport à l'art. Comment alors renouer une relation plus directe avec les objets artistiques alors même que le voile contraignant de l'évaluation esthétique s'impose comme norme philosophique du discours sur l'art ? Dans cette perspective, il me semble essentiel, dès le XVIIIe siècle, de sortir du discours philosophique pour analyser d'autres formes de réflexion sur l'art, plus en prise avec une expérience de l'art (plutôt qu'avec une expérience esthétique, produit théorique des assignations philosophiques en train de se constituer). À ce titre, deux moments me semblent essentiels quant à ce qu'ils élaborent du point de vue de la relation de l'art à la modernité, ce qui permet d'envisager la question d'un autre regard sur l'art que celui de la pensée de tradition philosophique :

-la critique de la peinture telle qu'elle est envisagée par Diderot dans les *Salons* (élaboration d'une pensée critique).

-la réflexion instaurée par Baudelaire sur l'art et son époque (élaboration d'une pensée artistique).

### *La critique d'art. L'actualité de la peinture des Salons*

L'intérêt de Diderot pour les Salons, qui sont des expositions officielles de la peinture contemporaine au XVIIIe siècle, est suscité par une demande de son ami Grimm, demande pour écrire sur la peinture pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire*. Diderot lui répond alors : « avant que de sortir de la ville, j'irai voir le Salon ; s'il m'inspire quelque chose qui puisse vous servir, vous l'aurez »<sup>17</sup>. L'écriture sur les arts plastiques, la sculpture et surtout la peinture, est placée sous le signe de l'inspiration c'est-à-dire de ce qui peut enflammer Diderot, susciter des mots intenses et permettre des jugements d'appréciation portés par les sentiments de Diderot. La pensée critique naît avec l'enthousiasme, un enthousiasme qui puisse servir ou se communiquer. Une telle pensée est alors indissociable d'une vision caractéristique du XVIIIe siècle : la publicité de l'art. Comme le rappelle Jacqueline Lichtenstein, les conditions de l'élaboration du discours critique chez Diderot sont les suivantes : « Diderot décrit les tableaux de mémoire, après les avoir vus au Salon, pour des lecteurs qui ne les voient pas. Il lui faut donc recréer un objet absent par des mots, inventer un langage qui fasse voir, c'est-à-dire qui permette au lecteur de son texte de voir à son tour, en imagination, le tableau dont il lit la description »<sup>18</sup>. Ainsi, les descriptions des tableaux écrites par Diderot doivent permettre au lecteur d'imaginer les tableaux dans l'espace avec tous les objets et les personnages qui les composent. Mais, une critique se fait toujours aussi au nom

de critères. Diderot sait bien que la mise en critique contient toujours ce au nom de quoi elle est entreprise, le critère. À la fin du Salon de 1765, il annonce à ses lecteurs son intention de leur offrir un traité de peinture (*Essais sur la peinture*, traité publié en 1795). Il expose les principes sur lesquels il se fonde pour juger les œuvres de ses contemporains : « Après avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres ; nous devons cette satisfaction aux artistes que nous avons maltraités, nous le devons aux personnes à qui ces feuilles sont destinées ; c'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugements. Pour cet effet nous oserons donner un petit Traité de peinture, et parler à notre manière et selon la mesure de nos connaissances du dessin, de la couleur, de la manière, du clair-obscur, de l'expression et de la composition ». D'une certaine manière, toute description est déjà marquée du sceau du discours critique ; elle est traversée par les critères de jugement sur la peinture de celui qui la produit. Diderot rappelle combien la manière dont il appréhende l'art de son époque tient à sa conception de l'art, à son goût qui laisse percer des critères qu'il applique à la peinture.

Ce souci de rendre compte minutieusement et honnêtement de l'entreprise qu'est la critique d'art tient au fait que Diderot a le projet de parler à l'homme du commun, c'est-à-dire à l'homme cultivé du XVIII<sup>e</sup> siècle, ni savant, ni philosophe. Il s'agit même de confirmer cette approche par le commun avec la peinture. En effet, contrairement à la sculpture, difficile d'accès sans savoir ou pratique spécifique, la peinture est un art du commun qui, naturellement, exerce la vue : « la peinture me rappelle par cent côtés ce que je vois, ce que j'ai vu. Il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement. S'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste »<sup>19</sup>. Du coup, on comprend l'enthousiasme de Diderot pour les natures mortes de Chardin qui sont autant de scènes de genre qui disent quelque chose à l'homme du commun : un bocal d'olives, une raie, etc. L'art n'est-il pas moderne quand il figure la vie de tous les jours, ce que les hommes peuvent voir dans leur quotidien plutôt que lorsqu'il est corseté par un souci intellectuel du noble et du grand qui passe par la représentation de belles actions, comme chez Poussin<sup>20</sup> ? Dans le premier cas, l'attention du spectateur est attirée par une mise en image de la quotidienneté, ou plus encore de la vie. La peinture est alors, par excellence, l'art qui, à travers les Salons, chez des peintres aussi divers que Chardin, Vernet ou Greuze, fait surgir la vie ou la nature dans l'art. Disons que rendant le réel jusqu'à l'illusion parfaite<sup>21</sup>, elle exprime son immersion dans la réalité vivante.

Mais, comment ces peintres font-ils surgir la vie ? À la simplicité apparente de ce qui est montré sur la toile répond la complexité du faire pictural. Si les peintres que Diderot loue dans ses textes sur les Salons s'avèrent des faiseurs de réalité, c'est parce qu'ils déploient une puissance expressive qui est transfiguration de la réalité ; plus exactement, ils savent faire sortir une image de la toile, image qui est comme une explosion de la réalité. En ce sens, le peintre est un créateur puisqu'il fait une toile par l'invention d'un monde sur une surface blanche, initialement vide et inexpressive ; ainsi, au sujet de Vernet : « On dirait de celui-ci qu'il commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve dont il peuple sa toile comme on peuple une colonie ; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plaît »<sup>22</sup>. Création *ex nihilo* en quelque sorte. Ce que Diderot apprécie dans la peinture qui lui est contemporaine, c'est le pouvoir de création du peintre qui est aussi un pouvoir de faire et d'animer. Les grands peintres sont en quelque sorte animés par un souffle divin dont la couleur est, en dernier ressort, la garantie : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime »<sup>23</sup>. La couleur transmet la vie car elle est plus à même que le dessin de faire surgir la beauté du chaos, de susciter intensément le regard de l'homme commun.



Finalement, porter des appréciations sur les peintres des Salons, c'est non seulement diffuser les peintures exposées et les donner à voir à ceux qui ne fréquenteront pas ces lieux, mais c'est aussi tenter de définir une peinture moderne contre des peintures encore imprégnées (comme celle de Poussin) par l'art classique (le parti-pris des Anciens). Cette peinture moderne s'avère non seulement profondément profane. Plus encore, elle met la peinture en conformité avec la réalité vivante, ce qui passe par le souci de faire surgir dans l'art, comme un bouquet d'artifice, le commun ou le quotidien. Exprimer, c'est alors faire surgir, créer, transfigurer. Diderot, grâce au statut encore très libre du discours naissant de la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle, peut défendre un goût en peinture (qu'il veut moderne) et se montrer très détaché des assignations philosophiques de l'art, que ce soient celles anciennes héritées de Platon ou d'Aristote, ou celles contemporaines en train de se mettre en place. Dès lors, il écrit sur une expérience de la peinture très nouvelle, qui passe même par un art de l'histoire ou du roman (au sujet de Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*). À l'assignation philosophique de l'art commencée dès Platon, bien avant la naissance de l'esthétique, Diderot répond par l'intermédiaire d'une nouvelle expérience de la pensée, produite principalement par la fréquentation de la peinture de son temps et la production d'un jugement sur cette peinture. Cette pensée est libérée dans son écriture des carcans du discours philosophique mais elle est produite par un goût et des critères que Diderot ne cache pas mais qui risquent encore d'assigner l'art à une place, non pas celle formelle et abstraite de l'esthétique mais celle d'un goût prescrit par la nature et la vie transfigurées. D'ailleurs, plus qu'assigné l'art est classé, partagé selon des critères qui renvoient à la nature et à la vie. Le mérite de Diderot n'en reste pas moins d'avoir renoué avec le fait artistique lui-même sur le mode certes prescriptif de la rencontre appréciative.

#### *L'art et la modernité : l'attitude de transfiguration*

Ainsi, avec la pensée critique issue de Diderot, l'art est-il moderne au sens où il produit des actes artistiques singuliers à rencontrer, actes que la philosophie a bien du mal à comprendre. D'où l'idée d'une importance à accorder aux artistes, à leur travail de création, à ce que Baudelaire a essayé de thématiser dans *Le peintre de la vie moderne* comme une attitude, celle du peintre de la vie moderne, de transfiguration du présent. On sait avec la lecture de Foucault que la modernité baudelairienne n'est pas seulement le transitoire, le nouveau, le fugitif (la mode, l'opinion). C'est l'attitude que l'on prend à l'égard de ce mouvement : idéalisation ou pérennisation. Ainsi, Baudelaire préconise-t-il dans la création artistique, celle du poète ou du peintre-dessinateur principalement, l'« héroïsation du moment présent », illustrée par la recommandation de l'utilisation des personnages contemporains en peinture : refus des toges antiques mais aussi refus de l'habit noir pour l'habit noir. Baudelaire se moque de ceux qui imitent les Anciens mais il ironise aussi sur ceux qui ne font que représenter le costume de l'époque, la mode. Le peintre doit traduire ce qu'il y a d'essentiel, d'éternel, d'héroïque dans le rapport actuel à l'habit noir. L'attitude du créateur n'est pas celle du flâneur. Alors que le flâneur vise le plaisir fugitif de l'instant qu'il ne sait pas retenir, le créateur cherche précisément, à travers son art, ce que l'on appelle la modernité, le sens d'une époque. Dès lors, toute œuvre doit être comprise comme une transfiguration du réel, une fixation idéalisante du réel grâce à l'imagination de l'artiste. Ainsi, l'exercice ou l'acte du poète selon Baudelaire, consiste en la puissance de l'imagination, exaltée comme puissance de transformation du présent, imagination créatrice et non reproductrice. Les artistes sont modernes quand ils déploient une activité créatrice qui interrompt le présent pour se disposer à en saisir l'actualité ou le sens ; cette activité est à comprendre comme une transformation, une fixation, une idéalisation du présent par l'imagination. L'imagination artistique est libre, transfiguratrice et faiseuse de sens ; elle est reine du vrai pour l'art<sup>24</sup>. L'imagination créatrice chez Baudelaire a une portée ontologique : l'acte artistique est producteur de sens tant

l'imagination, démiurgique, se fait alors voyante, apte à saisir la profondeur du présent, son être. En quelque sorte, l'art devient moderne lorsqu'il appréhende la modernité comme un sens qu'il déploie dans son art. L'art donne sens au présent, lui confère une épaisseur ontologique qui passe par un travail créateur de l'imagination de l'artiste, au service du sens à conférer à son époque. Si l'art a la puissance de transfigurer le présent, de lui conférer un sens en le faisant être dans l'art, comment assigner alors une place à l'art qui est toujours ailleurs, en avance, porteur d'un sens pour le présent, en un mot, moderne ? Bref, Baudelaire tente de penser une modernité de l'art à l'intérieur des pratiques artistiques, à partir du rôle transfigurateur de l'imagination créatrice. L'artiste peut être qualifié de moderne lorsqu'à travers son geste créateur il met au point une pensée artistique ; de manière fabricatrice ou expérimentale, il pense, dans sa pratique, le sens de la modernité ou l'être du présent. C'est une pensée sur le mode de la voyance.

Sans doute, après la pensée philosophique esthétique et la pensée critique, ou pensée selon le goût, peut-on dire que la compréhension de l'art comme pensée artistique risque elle aussi d'assigner une place à l'art ; mais c'est de l'intérieur de la création artistique et pour faire de l'artiste lui-même un penseur, un voyant, un être d'exception. Dès lors, tout regard surplombant sur l'art est évité de telle sorte que l'artistique chez Baudelaire incite au travail suivant : voyons ce que l'art crée et ce qu'il fait de l'époque à laquelle il appartient.

Plus généralement, ce que nous rappellent ces textes de Diderot et de Baudelaire, c'est la nécessité de se confronter à l'art en train de se faire pour oublier des assignations philosophiques trop abstraites au profit, chez Diderot, de rencontres avec les œuvres qui disent le rapport de l'art à la vie, de l'art au commun, et avec en ligne de crête chez Baudelaire, une figure emblématique de l'artiste penseur du présent qu'il héroïse en lui conférant un sens surgi de la création artistique elle-même.

Mais, alors, si l'art peut aussi facilement s'affranchir de la modernité esthétique instaurée au XVIII<sup>e</sup> siècle, et de manière aussi différente que par le biais d'une pensée critique ou d'une pensée artistique, quelle modernité pour l'esthétique qui risque toujours de renouer avec une position de surplomb de la philosophie puisqu'elle assigne une place à l'art tout en oubliant les faits artistiques eux-mêmes ?

#### **IV. L'impossible modernité de l'esthétique ? L'art et l'expérience**

Les assignations philosophiques nées au XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'esthétique ont-elles échoué à penser cet objet extérieur pour la philosophie qu'est le domaine de l'art ? En laissant dans l'ombre les faits artistiques au profit d'une théorie du beau (perfection du sentir ou forme du sentir), ont-elles rendu difficile les rencontres entre les philosophes et les artistes ? Dire qu'il existe aujourd'hui une modernité de l'esthétique, ce serait reconnaître malgré les malentendus et les ambiguïtés de l'histoire de la pensée philosophique, sa pertinence pour nous expliquer quelque chose de notre rapport à l'art.

Tout d'abord, il faut bien reconnaître qu'il est difficile de soutenir sans aucune réticence la thèse d'une modernité de l'esthétique. Aujourd'hui, la pertinence théorique de l'esthétique est entamée par le fait que nous savons qu'elle n'a compris, qu'au prix d'un malentendu, le domaine des pratiques artistiques. En effet, il est difficile de laisser de côté la résolution baudelairienne au sujet de la modernité : l'art pense ou voit par-delà les apparences. C'est alors hisser, d'une certaine manière, l'art à la hauteur de la philosophie : lui aussi pense. Ce qui caractérise la pensée artistique, c'est la puissance de transfiguration. Cette analyse de l'art comme puissance de transfiguration est reprise par un philosophe de l'art américain, Arthur Danto, pour qualifier l'art contemporain à partir du pop art d'Andy Warhol, sous la forme de la transfiguration du banal. Les thèses de Danto sont intéressantes car elles prolongent le recours à une pensée artistique qui aboutit à une recommandation de modestie à l'endroit de la philosophie dès qu'elle prétend penser l'art.

Comme je l'ai déjà évoqué en introduction, Arthur Danto établit que l'art contemporain a mis au point une vérité sur la vie ordinaire qu'aucun discours théorique n'avait su prédire<sup>25</sup>. Plus encore, il a déjoué toutes les assignations philosophiques en relançant lui-même le débat entre l'art et la réalité, la question n'étant plus, avec les lits réels exposés dans des galeries par Rauschenberg ou Oldenburg : qu'est-ce qui fait du lit peint un lit ? Mais, qu'est-ce qui fait d'un lit ordinaire de l'art ? L'art, de lui-même, de l'intérieur de ses pratiques, a déporté la réflexion sur son statut vers le monde du commun, investi par la culture marchande. Selon Danto, on peut considérer que c'est un artiste, Warhol, qui formalisa le problème en exposant des objets (boîtes Brillo, soupes Campbell) qui, soit, reproduisaient parfaitement des objets vendus dans le commerce, soit, étaient, empilés, ces objets eux-mêmes. Si les objets d'art ressemblent en tous points à des objets de la vie ordinaire, à des objets industriels ou manufacturés, comment concevoir désormais ce que Kant avait magnifiquement élaboré, la différence entre l'art et la réalité ou plutôt entre la perception esthétique et la perception ordinaire ?

L'intrusion du monde commun ou marchand dans l'art (par les artistes eux-mêmes qui, à leur manière, dans l'art contemporain, transfigurent leur présent) tient au fait que l'art contemporain, de lui-même, montre quelle est « la véritable question philosophique à propos de lui-même ». D'une certaine manière, l'art contemporain avec le pop art met en crise définitivement le discours de l'esthétique philosophique et l'oblige à repenser ses limites dans son rapport à l'art.

Ainsi, la philosophie ne peut plus « enseigner la signification de la notion « art » avec des exemples » car l'art est sorti définitivement de son statut d'illustration de la pensée philosophique ; il produit désormais sa propre vérité ; il a conquis son autonomie de pensée, ce qui empêche tout regard surplombant de la philosophie.

Désormais, la tradition philosophique du discours sur l'art, comprenant la naissance de l'esthétique comme théorie du sentir dans sa perfection ou dans sa forme est mise en crise par une différence que l'art n'arrête pas de brouiller entre la réalité et lui-même. Le rapport de la philosophie à l'art ne relève ni du beau, ni du voir. Il relève d'une modestie du philosophe qui doit apprendre à composer avec les inventions de la pensée artistique. Que faire alors de la modernité esthétique que nous avons décrite, déjà bousculée par Diderot et Baudelaire ? Sans doute, peut-elle penser après coup ce que nous pourrions nommer des pensées artistiques avec le retard qui est souvent celui de la philosophie dès qu'il s'agit de matière étrangère.

---

<sup>1</sup> Le terme d' « *Aesthetica* » est d'ailleurs prononcé dès les *Meditationes* en 1735.

<sup>2</sup> A. G. Baumgarten, *Esthétique*, trad. JY Pranchère, L'Herne, 1988, §1, p. 121 : « L'ESTHÉTIQUE (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'*analogon* de la raison) est la science de la connaissance sensible » ; §14, p. 127 : « La fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté. Elle doit éviter l'imperfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la laideur ».

<sup>3</sup> *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1980, trad. J. Barni, t. I, p. 783.

<sup>4</sup> Cette différence quant au nom pour désigner l'appréciation par le beau est rappelée par Hegel ; ainsi, le Français Batteux et l'Écossais Home écrivent des textes pour guider le jugement porté sur les œuvres d'art, pour "former le goût" in *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995, trad. Lefebvre, p. 95. Plus encore, *Elements of Criticism* (1762) de Henry Home, est un texte loué dans la *Logique* pour avoir justement nommé l'esthétique une critique. Le livre de Home avait été traduit en allemand en 1763-66 sous le titre : *Grundsätze der Kritik*.

<sup>5</sup> § 423-424.

<sup>6</sup> « L'invention de l'esthétique sur les décombres de la rhétorique », *La rhétorique : enjeux de ses résurgences*, dir. J. Gayon, Ousia, 1998, p. 102.

<sup>7</sup> § 48 : il faut perfectionner la nature esthétique par des exercices constants.

<sup>8</sup> *Vocabulaire*, p. 415.

<sup>9</sup> §1 : Le jugement de goût n'est pas un jugement logique, mais esthétique, c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut-être rien autre que subjectif » ?

<sup>10</sup> Cf. Louis Guillermit, *Critique de la faculté de juger esthétique, commentaire*, Paris, Éditions Pédagogie Moderne, 1981, surtout l'introduction et Olivier Chédin, *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris, Vrin, 1982.

<sup>11</sup> C. Greenberg écrit en 1960 « Modernist Painting » dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, J. O'Brian (éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1993 ; cf. aussi Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003, chap. 3. l'auteur

---

fait de Greenberg celui qui a fait résider le Grand Art, non dans la réalisation plastique proprement dite, mais dans la valeur esthétique – les expériences de contemplation qu’il peut produire.

<sup>12</sup> Commentaire de Guillermit, p. 86-60.

<sup>13</sup> §15.

<sup>14</sup> Sur tout ce développement, voir le §3.

<sup>15</sup> Guillermit, p36.

<sup>16</sup> C. Greenberg, *Art et culture*, Paris, Macula, « Peinture à l’américaine », p. 226.

<sup>17</sup> Cité par Jacqueline Lichtenstein dans *La Peinture*, Larousse 1995, p. 43.

<sup>18</sup> *La Peinture*, p. 44.

<sup>19</sup> Salon de 1765.

<sup>20</sup> Dans *Lettres et propos sur l’art*, Poussin expose une différence entre les actions nobles et les autres par une différenciation entre actions imitables en elles-mêmes et actions imitables par accident. Ces dernières constituent en quelque sorte tout ce qui fait le caractère banal ou insignifiant de nos existences. Cf. N. Poussin, *Lettres et propos sur l’art*, Paris, Hermann, 1964, p. 180.

<sup>21</sup> Par exemple, au sujet de Chardin, Salon de 1763 : 3il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d’un repas. C’est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d’une vérité à tromper les yeux ».

<sup>22</sup> Salon de 1765.

<sup>23</sup> *Essais sur la peinture*, « Mes petites idées sur la couleur ».

<sup>24</sup> L’imagination est « la reine des facultés » pour Baudelaire ; voir le titre du *Salon de 1859*, III : « L’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l’infini », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 621.

<sup>25</sup> Pour tout ce passage, cf. Arthur Danto, *L’art contemporain et la clôture de l’histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 187-188.