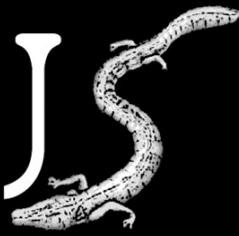


PROTEUS



Cahiers des théories de l'art

LES CATÉGORIES

ESTHÉTIQUES

MONDRIAN OWNS GEOMETRY
POLLOCK OWNS DRIPPINGS
HOCKNEY OWNS CALIFORNIA
BEUYS OWNS FELT
JOHNS OWNS THE FLAG
LICHTENSTEIN OWNS COMICS
WARHOL OWNS POP
SCHNABEL OWNS CROCKERY
MUNCH OWNS DESPAIR
ERNST OWNS GLUE
KLEIN OWNS BLUE
CESAR OWNS COMPRESSION
ARMAN OWNS ACCUMULATION
OLDENBURG OWNS RUBBER
RUSCHA OWNS WORDS
NITSCH OWNS BLOOD
JUNE PAIK OWNS TELEVISION
BASELITZ OWNS UPSIDE DOWN
KIEFER OWNS GERMANY
OPALKA OWNS NUMBERS
KAWARA OWNS THE CALENDAR
MANZONI OWNS SHIT
FONTANA OWNS HOLES
DUCHAMP OWNS EVERYTHING
GILBERT OWNS GEORGE
KOONS OWNS KITSCH
HIRST OWNS THE PHARMACY
SOULAGES OWNS BLACK
BOTERO OWNS FAT
RAYNAUD OWNS TILES
SHERMAN OWNS HERSELF
SERRA OWNS STEEL
KOLTANSKI OWNS MEMORY
RYMAN OWNS WHITE
FLAVIN OWNS NEON
JUDD OWNS SHELVES

Édito

Divisions premières de prétendus êtres esthétiques, conditions *sine qua non* de toute relation esthétique au monde ou simple liste que l'on espère exhaustive des différentes familles d'expériences esthétiques, l'expression même de catégories esthétiques recouvre plusieurs projets esthétiques. À l'heure des diverses dissolutions que nous vivons en cet été 2024, le présent numéro de la revue *Proteus* ne vise pas à dissoudre davantage ce vénérable concept dans une improbable coalition d'hypothèses théoriques, mais espère bien, sinon un choc de clarification, du moins une plus grande clarté. Relisant les textes des siècles précédents aux éclairages contemporains, ou s'ancrant pleinement dans la contemporanéité en proposant de penser de nouvelles catégories esthétiques, les articles de ce dossier donnent assurément les moyens de faire front, pour ne pas abandonner le programme des catégories esthétiques.

Ces premières lignes pourraient surprendre alors même que ce numéro a pour couverture un extrait de l'*Art History* de Vuk Vidor. Il est vrai que cette œuvre a davantage trait à la classification artistique qu'à la catégorisation esthétique. Mais elle permet de mettre en évidence la part implicite du langage dans toute expérience esthétique et artistique, ainsi que la porosité qu'il peut y avoir parfois entre classification artistique et catégorisation esthétique. Le cas du kitsch, possédé (*owned*) par Jeff Koons, est une manifestation de cette frontière perméable. On peut à la rigueur concéder que la compression et l'accumulation, appartenant respectivement à César et à Arman, puissent d'une certaine manière qualifier – ou « quantifier » devrions-nous peut-être dire ? – une catégorie esthétique, mais il faut bien reconnaître qu'on ne peut pas en dire autant pour la télévision de Nam June Paik ou – dans le pli invisible de la longue liste présente en couverture – le feutre de Joseph Beuys.

Il y a de toute évidence quelque chose de comique dans certains de ces énoncés (« *Duchamp owns everything* » ou « *Gilbert owns George* »), mais aussi quelque chose de tragique à voir à quel point le travail artistique d'une vie peut être réduit à un mot. On aurait tort, cependant, de tirer de l'*Art History* l'impossibilité de catégoriser une œuvre. En convoquant conjointement le comique et le tragique, l'œuvre de Vuk Vidor souligne plutôt l'impossibilité de réduire une œuvre à une seule catégorie dominante. Avertissement que l'œuvre de Vuk Vidor donne aux philosophes et théoriciens de l'art au seuil de ce numéro de *Proteus* – raison pour laquelle nous le remercions chaleureusement d'avoir accepté, avec générosité, la reproduction de son œuvre en couverture.

Maud POURADIER et Bruno TRENTINI

Sommaire

Les catégories esthétiques

- Décrire et évaluer objectivement ? La question des catégories esthétiques – Introduction au dossier
Maud POURADIER et Bruno TRENTINI.....4
- Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle – Denis Diderot et l'élargissement de la réflexion
classique sur le beau
Pierre LÉGER (Aix-Marseille Université, Centre Granger).....8
- Mignon, spécieux, splendide – Dire la beauté et ses autres chez Burke
Marie SCHIELE (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris).....23
- La phénoménologie de Charles Peirce – Une autre façon d'aborder les catégories esthétiques
Dominique CHATEAU (Université Paris I Panthéon-Sorbonne, ACTE).....32
- Agir esthétiquement – Les catégories esthétiques comme modes de contemplation différenciés
Claudia CANO (EHESS, Institut Jean Nicod) et Quentin COUDRAY (EHESS, Institut Jean Nicod / Uni-
versità degli Studi di Milano Statale).....44
- Les catégories de l'improvisation musicale
Pierre SAINT-GERMIER (CNRS, IRCAM).....54
- Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise – Art contemporain,
Âge bête, *American Pie*
Morgan LABAR (École supérieure d'Art d'Avignon).....69

Hors-thème

- Le souci du détail – Lydia Goehr en quête d'un nouveau discours philosophique sur l'art
Maud POURADIER (Université de Caen Normandie, Identité et Subjectivité).....79

Décrire et évaluer objectivement ? La question des catégories esthétiques

INTRODUCTION AU DOSSIER

À maints égards, la question des « catégories esthétiques » paraît datée : on lui préfère une interrogation sur les propriétés esthétiques ou sur les valeurs de l'art. Ce faisant, on a tendance à présupposer que la question doit se régler au niveau ontologique ou au niveau sociologique. Les directeurs de ce dossier pensent au contraire que la question soulevée en particulier par les esthéticiens français de la première moitié du xx^e siècle jusqu'au seuil des années 1980 est digne d'intérêt, et doit revenir sur le devant de la scène esthétique et philosophique.

C'est en 1896, dans l'*Essai critique sur l'esthétique de Kant* de Victor Basch, qu'apparaît pour la première fois l'expression de « catégorie esthétique ». Sa première occurrence désigne le sublime, que Kant aurait selon lui uniquement « coordonné au Beau [...] parce que la plupart des esthéticiens qui l'ont précédé avaient toujours fait à cette catégorie esthétique une place à côté du Beau¹ ». V. Basch considère comme une faute grave le fait qu'E. Kant n'ait pas posé « la question des rapports du Beau proprement dit avec les autres formes esthétiques [...] ; il n'a examiné la véritable nature des relations du Beau, ni avec le comique, ni avec le gracieux, ni même avec le sublime² ». Au détour d'une critique, voici donc proposés des exemples de catégories esthétiques et un programme de recherche qu'E. Kant aurait laissé en friche. Selon V. Basch, une recherche sur les catégories esthétiques revient à s'interroger sur « Le beau et ses modifications » (titre de la partie

de l'*Essai* de V. Basch consacrée à cette question). Le programme dessiné par V. Basch présuppose ainsi que les catégories esthétiques sont des modalités du beau, laquelle acquiert un statut de catégorie supérieure, ou de concept hors catégorie. Raymond Bayer partira d'une hypothèse similaire dans *L'esthétique de la grâce*³. Dans une réflexion d'ordre ontologique sur les propriétés esthétiques, Nick Zangwill défend encore le privilège du beau sur les autres prédicats esthétiques⁴. Mais est-il si certain qu'il faille accorder une place matricielle à la beauté ? Peut-on concevoir que le beau ne soit pas *esthétiquement* premier, mais uniquement culturellement – et pédagogiquement ? Bref, les catégories esthétiques sont-elles une liste de termes indépendants, une table structurée en relations d'interdépendances horizontales⁵, ou constituent-elles une architecture verticale dont la clé de voûte serait la beauté ?

Une élucidation du sens du concept de « catégorie esthétique » est ainsi nécessaire. En contexte kantien, la notion de « catégorie esthétique » est nulle et non avenue, pour la simple raison que le jugement esthétique, comme n'importe quel jugement, est soumis à la table des catégories de la *Critique de la raison pure*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le plan de l'« Analytique du beau » est organisé selon les fonctions du jugement (qualité, quantité, relation et modalité). Le paradoxe du jugement esthétique est que son énoncé grammatical n'est pas conforme à sa réalité transcendante. Quand je dis *ceci est beau*, l'énoncé à la forme d'un jugement affirmatif, singulier, catégorique et assertorique, alors que l'analyse transcendante montre que le jugement de goût est un jugement

1. Victor BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 593.

2. *Ibid.*, p. 553 ; selon V. Basch, si E. Kant ne s'est pas posé la question des rapports entre les catégories esthétiques c'est qu'il ne pouvait pas le faire du fait de sa position défendant une unique subjectivité du beau. V. Basch soutient qu'E. Kant croit à une forme d'objectivité du beau, mais reconnaît que le texte de la troisième critique insiste régulièrement sur sa subjectivité.

3. Raymond BAYER, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1933.

4. Nick ZANGWILL, *The Metaphysics of beauty*, Ithaca, Cornell university press, 2001.

5. Cf. la rosace des catégories esthétiques d'Étienne Souriau dans « Art et vérité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 115, janvier-juin 1933, p. 188.

subjectivement indéfini (*je suis non intéressé*), universel (*tous les sujets en jugent ainsi*), hypothétique (*c'est comme si cette forme était là pour moi*) et apodictique (*je juge nécessairement que cela est beau ; je ne peux pas ne pas juger que cela est beau*). La beauté ne peut en aucun cas, pour E. Kant, désigner une catégorie qui s'ajouterait à la table de la première Critique. Elle est le nom d'un jugement paradoxal, dont les fonctions ne s'appliquent que subjectivement, de sorte que nous sommes enclins à l'énoncer de manière fautive comme un jugement objectif affirmatif, singulier, catégorique et assertorique.

Parler, comme V. Basch et ses successeurs, de « catégorie esthétique » revient donc à rompre avec un élément fondamental de la philosophie kantienne. La signification même de « jugement esthétique » en est profondément modifiée.

Ou bien elle renvoie à une nouvelle fonction du jugement, du même ordre que la fonction qualitative, quantitative, relationnelle et modale. C'est la voie que semble tracer V. Basch dans son célèbre article de 1921, « Le maître-problème de l'esthétique¹ », où le jugement esthétique devient une fonction attitudinale prenant place aux côtés d'une fonction théorique, d'une fonction morale et d'une fonction religieuse. Corrélativement, le jugement n'est plus qu'une forme de rapport au monde. La table kantienne s'en trouve démultipliée, chaque fonction attitudinale ayant ses catégories propres. Pour l'attitude esthétique, ces catégories seraient affectives. L'écart entre la manière dont se dit le jugement esthétique et la manière dont il est vécu est aboli, au bénéfice d'une effusion subjective à la limite du dicible.

Ou bien le jugement esthétique signifie le jugement qui utilise les concepts esthétiques *a priori*, ce qui revient à faire du jugement esthétique un jugement objectif, et à user de manière lâche du concept kantien de catégorie. Les fondateurs de la Société Française d'Esthétique (Étienne Souriau, Raymond Bayer et Charles Lalo) ont, selon leurs approches philosophiques propres, exploré cette voie. L'écart entre la manière dont se dit le jugement esthétique et la manière dont il est vécu est

aboli, cette fois-ci au bénéfice de l'énoncé grammatical : le jugement esthétique est tel qu'il s'énonce grammaticalement.

Le problème de la voie attitudinale est la dissolution du concept de jugement esthétique en un simple rapport au monde que le sujet serait libre d'adopter, alors que Kant soulignait que le jugement de goût est un fait qui s'impose à nous. Les catégories esthétiques deviennent une liste de sentiments, qui pourraient tout aussi bien avoir une signification non esthétique. Le problème de la voie apriorique est la confiance épistémique dans notre capacité à établir un tableau des catégories esthétiques. Ceci impliquerait qu'il y ait une liste exhaustive et arrêtée de catégories esthétiques, ce qui ne semble pas aller de soi. En réduisant l'écart entre la manière dont le jugement esthétique est énoncé grammaticalement, et la manière dont il est vécu, l'inventaire des catégories esthétiques tend à devenir la liste des termes utilisés dans le discours critique et esthétique. La démarche philosophique y gagne cependant un appui sûr : là où l'analytique transcendantale fait tomber la « table des catégories » du ciel – selon le bon mot de Hegel –, partir des catégories en usage dans le discours critique donne à l'esthétique un fondement sûr, et une démarche méthodologique claire.

Ainsi, comme le soulignait R. Bayer dans son article de 1949 « Esthétique et objectivité », on constate empiriquement un « phénomène vocabulaire² » : il y a un certain nombre de prédicats dont nous faisons usage dans nos jugements avec une certaine assurance. Par rapport à des auteurs comme É. Souriau et plus tard Mikel Dufrenne, R. Bayer a une conception déflationniste des « catégories esthétiques » : ce sont les prédicats esthétiques de base, qui renvoient à un certain type de discours, et à une certaine logique du jugement. Comme le souligne Frank Sibley dans son article séminal de 1965, « Aesthetic and Nonaesthetic³ », toute la difficulté est alors de faire le partage entre les prédicats susceptibles d'un usage esthétique (comme les termes métaphoriques), et

1. VICTOR BASCH, « Le maître-problème de l'esthétique », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 7-8, 1921, p. 1-26.

2. Raymond BAYER, « Esthétique et objectivité », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. III, n° 7, 1949, p. 62-87.

3. Frank SIBLEY, « Esthétique et non-esthétique » [1965], *Approche de l'esthétique*, Jacques Morizot (trad.), Paris, Ithaque, 2018, p. 69-93.

les prédicats qui seraient fondamentalement esthétiques. Ainsi, derrière le « phénomène vocabulaire », y a-t-il référence ou postulat de référence à des propriétés esthétiques, en un sens ontologique (on peut penser aux différents réalistes esthétiques, de Thomas Reid à Roger Pouivet ou Eddy M. Zemach, en passant par Paul Souriau¹), ou faut-il supposer une connaissance d'un type particulier, en conférant aux catégories esthétiques un sens apriorique ou transcendantal (comme dans l'article de R. Bayer ou chez des auteurs comme M. Dufrenne dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* puis dans *L'inventaire des a priori*²) ? Peut-on essayer d'indexer les catégories esthétiques non pas sur les propriétés ou prédicats des objets, mais sur les différentes manières d'opérer un jugement réfléchissant ou un acte métacognitif ?

La question des catégories esthétiques s'inscrit dans la question épistémologique plus large de la description d'une œuvre d'art, et de la manière dont différents champs catégoriels s'articulent. Une autre question est celle de l'articulation des catégories proprement esthétiques avec les autres sortes de catégories que la philosophie de l'art ou l'histoire de l'art ont pu théoriser : on peut penser aux « catégories de la visibilité³ » de Heinrich Wölfflin, qui entraînent des « schémas décoratifs » historiques et une capacité ou une incapacité à juger de la beauté des œuvres d'art historiquement situées, mais aussi aux « catégories de l'art » évoquées par Kendall Walton dans son célèbre article de 1970⁴. En situation d'évaluation artistique et de discours critique, il est évident que les catégories

esthétiques ne peuvent servir d'unique critère, mais peut-on pour autant simplement les biffer, ou les dissoudre sur l'unique plan de « valeurs » concurrentes ? Un dépassement total de l'idée de « catégorie esthétique » est-il possible pour penser notre rapport à l'art ? S'il est vrai qu'une œuvre d'art de valeur n'est pas nécessairement une œuvre belle, ne suppose-t-elle pas l'appréciation esthétique et la prise en compte de certaines catégories esthétiques autres ou plus fines que celle de « beauté » – comme le grotesque, l'ironique, voire le laid en tant que tel ?

Il faut donc reposer la question d'une liste des catégories esthétiques. Si certains auteurs – comme Lalo ou Bayer – ont pensé que l'établissement d'une liste exhaustive était possible⁵, d'autres, comme Étienne Souriau, ont théorisé le renouvellement et l'allongement, par l'art, d'une telle liste⁶. Établir une liste exhaustive pourrait cependant être impossible en raison d'une historicisation des catégories esthétiques. Mais une telle hypothèse ne suffirait toutefois pas à réfuter la thèse apriorique des catégories : l'avènement de nouvelles catégories peut passer par l'actualisation de catégories jusqu'alors potentielles. Or on observe dans le discours critique ce qui se présente comme des catégories esthétiques nouvelles. Des notions comme celles de « dérangent », de « malaisant », de « kitsch » ou de « jubilatoire » ne sont-elles que des manières de parler, ou peuvent-elles être élevées au rang de catégories esthétiques ?

Les auteurs de ce dossier ont assumé plusieurs de ces questions selon leurs perspectives théoriques propres.

C'est par la question de la mutabilité des catégories esthétiques que s'ouvre ce dossier : Pierre Léger propose, dans son article « Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle », de voir comment les premières réflexions d'esthétique philosophique ont essayé de penser la catégorie esthétique dans sa généralité métaphysique et donc en amont des différences entre telles et telles catégories qui peuvent advenir par les évolutions cultu-

1. Thomas REID, *Essays on the intellectual powers of man* [1785], Édinburgh, Edinburgh university press, 2002 ; Eddy ZEMACH, *La beauté réelle : une défense du réalisme esthétique* [1997], Sébastien Réhault (trad.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; Roger POUIVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006 ; Paul SOURIAU, *La beauté rationnelle* [1904], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

2. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [1953], Paris, Puf, 2011 et *L'inventaire des a priori*, Paris, Christian Bourgois, 1981, réimpr. Caen, Presses universitaires de Caen, 2021.

3. Heinrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Claire Raymond et Marcel Raymond (trad.), Marseille, Parenthèses, 2000.

4. Kendall WALTON, « Catégories de l'art » [1970] in Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

5. Voir notamment : Charles LALO, *Notions d'esthétique*, Paris, Alcan, 1925 et Raymond BAYER, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956.

6. Étienne SOURIAU, « Art et vérité », art. cit.

relles. C'est à partir d'une analyse détaillée de l'article « BEAU (Métaphysique) » de Denis Diderot qu'il défend la thèse selon laquelle cet article de l'*Encyclopédie* propose une théorie générale de toutes les catégories esthétiques à partir de la « perception des rapports », et non pas uniquement du beau.

Dans « Mignon, spécieux, splendide », Marie Schiele s'intéresse à la manière dont Burke a pris acte de la crise théorique du concept de beauté, pour l'arracher au seul paradigme oculaire, et le pluraliser, en fonction des potentialités de la langue anglaise. En soulignant que l'expérience esthétique « est aussi une expérience linguistique », Marie Schiele place au cœur de sa réflexion le rôle des catégories langagières dans l'expérience esthétique elle-même. La place des catégories esthétiques, eu égard aux catégories artistiques, est réévaluée : à la lecture de sa contribution, on comprend quel rôle joua la théorie burkienne des catégories esthétiques pour le déploiement d'une théorie et d'une esthétique des arts mineurs dans le mouvement *Arts & Crafts* par exemple.

S'intéressant à la phénoménologie de Charles Peirce, Dominique Chateau met quant à lui en exergue les catégories de l'expérience esthétique : *firstness*, *secondness* et *thirdness* ne sont pas des catégories esthétiques à proprement parler, mais des catégories phénoménologiques pour ainsi dire « généralissimes », permettant de comprendre l'usage esthétique des prédicats, et leur passage d'un statut à un autre en fonction du contexte.

Dans un texte à quatre mains, Claudia Cano et Quentin Coudray proposent de comprendre la notion de catégorie esthétique en fonction de l'agir esthétique. S'inscrivant dans une théorie écologique de la perception inspirée de J. J. Gibson, les auteurs et autrices proposent de définir les catégories esthétiques comme des affordances de

contemplabilité, ce qui suppose d'accepter l'idée d'affordance mentale. Les lecteurs et lectrices trouveront grand intérêt à comparer cette conception des catégories esthétiques avec la notion pouivettienne de vertu esthétique.

L'article de Pierre Saint-Germier répond, en un certain sens, à la proposition théorique de Claudia Cano et Quentin Coudray. Mettant à l'épreuve de l'appréciation de l'improvisation musicale la conception agentialiste des catégories esthétiques, l'auteur défend un sonicisme expérientiel et contextuel.

Une contribution sur l'art contemporain vient clore le dossier sur les catégories esthétiques. Il s'agit de l'article de Morgan Labar, « Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise », qui propose l'analyse d'une œuvre de Richard Jackson à partir des réflexions de Mikhaïl Bakhtine sur le grotesque ou celles d'Alexander Pope sur le *bathos*. Du carnavalesque à la bêtise, il s'agit à nouveau d'une réflexion sur la mutabilité de catégories esthétiques et leur appropriation et détournement par les artistes, qui plaide en bout de course l'usage de catégories développées en synchronie avec les œuvres – ici celle d'âge bête dans les années 1990.

À la frontière de la question ontologie des propriétés esthétiques, de la question épistémologique de la description d'une œuvre d'art ou d'un objet d'appréciation, et de la question épistémique de l'objectivité des évaluations et critiques esthétiques, la question des catégories esthétiques mérite d'être reposée et reformulée en fonction des hypothèses les plus récentes de l'esthétique contemporaine et de l'histoire de l'esthétique. Nous remercions chaleureusement les auteurs et autrices d'avoir accepté d'y contribuer dans ce dossier de la revue *Proteus*.

Maud POURADIER et Bruno TRENTINI

Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle

DENIS DIDEROT ET L'ÉLARGISSEMENT DE LA RÉFLEXION CLASSIQUE SUR LE BEAU

Introduction : Par-delà la mutabilité des catégories esthétiques

Dans un célèbre article de 1925, George Santayana théorise ce qu'il appelle la « mutabilité des catégories esthétiques¹ ». Il soutient qu'au même titre que les catégories éthiques ou épistémologiques, les catégories esthétiques sont sujettes au changement et peuvent subir des mutations. L'ancien professeur à Harvard insiste : si toute catégorie philosophique est susceptible d'évolution, la mutabilité des catégories esthétiques est à la fois plus radicale, plus évidente et plus généralement reconnue que dans les autres domaines spéculatifs². Dans le prolongement de son ouvrage *The sens of beauty* de 1896, c'est surtout (mais pas exclusivement) sur la catégorie esthétique la plus classique de beauté que l'article s'appuie pour justifier sa thèse principale. Peut-on en effet soutenir la possibilité d'une définition fixe, stable et immuable du beau ? Il faut d'abord remarquer que le terme beau s'applique à une grande variété d'objets (un homme, une table, un vêtement, un tableau, une musique, etc.) et que la diversité de ces usages linguistiques complique en premier lieu son unification sémantique³. Et désigne-t-on d'ailleurs, lorsqu'on parle de beauté, une qualité présente dans les objets ou un sentiment du sujet ? La signification de cette catégorie ne peut

manquer d'évoluer en fonction du paradigme esthétique dans lequel on l'envisage. Mais Santayana souligne surtout la mutabilité historique de la catégorie de beauté qui, même si on se limite à la pensée occidentale, a selon les époques et les contextes discursifs été définie par association à des concepts variés et a été théorisée sous des formes très différentes. Sa position consiste à soutenir que ces perspectives bien distinctes sur la beauté ont été jusqu'à modifier en profondeur le sens même de la notion de beau qui ne signifie pas la même chose en fonction des différentes périodes de l'histoire. Faut-il par exemple lier intimement le beau à l'utile⁴ ou au contraire l'en dissocier totalement dans le cadre d'une esthétique du désintéressement ? La beauté est-elle nécessairement une manifestation de la perfection ou comporte-t-elle à l'inverse toujours une part d'étrangeté et d'irrégularité ? Comment articuler la notion de beauté et celle de plaisir ? Il en va de même pour toute la question des relations entre le beau et le bien, le beau et le vrai, le beau et l'éternité que chaque époque investit d'une manière qui lui est propre⁵. Santayana soutient dans cette perspective que, pour les grecs, le beau était plus une catégorie morale qu'esthétique, qu'il faut bien distinguer du beau romantique lié à l'idéal d'une « immortalité agitée » et qui deviendra à son époque un « concept hybride » mêlant l'attractif, l'expressif et le sympathique⁶. Ces hésitations, auxquelles renvoient autant de positionnements philosophiques contradictoires envers la catégorie de beauté en modifiant profondément la signification dans nos discours, montrent bien à quel point

1. George SANTAYANA, « The mutability of aesthetic categories », *Philosophical review*, 34 (2), 1925, p. 281-291.

2. « Les catégories esthétiques, dans lesquelles la mutabilité est sans doute plus radicale et plus notoire que dans les catégories utilisées dans d'autres spéculations », *ibid.*, p. 281 (notre traduction).

3. Diderot remarque lui aussi que « *Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres » (Denis DIDEROT, article « BEAU, (Métaphysique) », dans Denis DIDEROT et Jean LE ROND d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1752, vol. II [B-CEZ], p. 176a) et nous verrons que la prise en compte de cette complexité grammaticale est au cœur de la définition philosophique qu'il propose.

4. Santayana évoque la possibilité du « corollaire inattendu par lequel l'Utile doit faire partie du Beau » G. Santayana, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 283 (notre traduction).

5. *Ibid.*, p. 287-288

6. « Le beau signifie ici l'inutile, le décoratif, le monumental, le luxueux, l'imitatif, le surprenant, l'amusant, le volontaire ou le grotesque », *ibid.*, p. 289 (notre traduction).

celle-ci peut être ambivalente, équivoque. Généralisant sa réflexion à l'ensemble des catégories esthétiques, Santayana affirme ainsi « l'ambiguïté de nos termes esthétiques¹ ».

Cette ambiguïté s'explique aisément par le décalage essentiel entre le caractère abstrait et générique de toute catégorie, censée marquer des « lignes de clivage permanente dans le monde vivant² », et la complexité phénoménologique de nos expériences vécues dont la richesse se laisse mal circonscrire dans des catégories figées. En effet, nous venons d'expliquer que nos catégories esthétiques évoluent et correspondent à ce titre, selon les époques, à des contenus expérientiels ou des objets différents (il y a en ce sens de grandes variations aussi à l'intérieur d'une même catégorie). Les lignes de clivages qu'elles instaurent ne sont donc, en réalité, pas permanentes. Mais on pourrait aller jusqu'à ajouter qu'au sein d'une même époque, et chez un même auteur, une catégorie peut désigner des objets ou des expériences hétérogènes. Albert Chandler distingue par exemple trois types de beauté : strictement formelle, sexuelle, liée à l'instinct parental³. Chacun de ces types de beauté a une origine propre, s'applique à des objets spécifiques et donne lieu à des expériences particulières ; la catégorie de beau, dans les trois cas, ne désigne pas la même chose.

Au-delà de ces réflexions strictement philosophiques, c'est aussi la pratique artistique qui, par sa nature même, ne cesse de rebattre les cartes canoniques, d'exploser les cadres abstraits de la création, de proposer de nouvelles expériences esthétiques et ainsi de venir bouleverser les catégories établies tout autant qu'en appeler de nouvelles⁴. Si elles ne se limitent pas à l'art, les catégo-

ries esthétiques ont indéniablement au moins en partie pour fonction d'explorer et de définir les diverses dimensions de l'expérience artistique. Elles constituent un cadre conceptuel à travers lequel nous pouvons analyser, interpréter et apprécier une vaste gamme d'œuvres d'art. En ce sens, les catégories esthétiques sont à la fois des produits de nos perceptions et de nos jugements individuels et des outils d'analyse de ces perceptions, de ces jugements ou des objets qui les produisent. Elles nous aident à naviguer dans le paysage complexe de l'art en nous fournissant des outils intellectuels pour discerner les différences subtiles entre les objets, les expériences, les formes, les styles, les mouvements et les intentions artistiques. Or, parce que l'art n'est pas un domaine essentialisable et bien délimité de la vie humaine mais une pratique extensive, l'histoire de l'art offre mille exemples de valorisation d'une nouvelle catégorie (celle de sublime, de burlesque, de dégoûtant, etc.) par les artistes, voire de redéfinition d'une catégorie existante pour en modifier légèrement le sens ou lui en conférer un totalement nouveau (on ne peut par exemple pas totalement homogénéiser les acceptions du beau de Phidias, de Boucher, de Turner, de Baudelaire ou de Camus)⁵.

Pour résumer, l'enjeu d'une réflexion approfondie sur les catégories esthétiques n'est pas seulement de remarquer que ce qui est considéré comme beau, laid, sublime, significatif ou artistiquement valable varie d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre, et même d'une époque à l'autre (la position relativiste classique en esthétique) mais que le sens même de ces mots n'est pas identique selon ces différents contextes.

1. *Ibid.*, p. 289

2. *Ibid.*, p. 291

3. La première est la « beauté sensorielle-perceptuelle – ou, si l'on préfère, beauté formelle, faisant peu ou pas appel à l'instinct ». La deuxième est la « beauté formelle enrichie par le charme sexuel ». La troisième est la « beauté formelle enrichie par l'instinct parental avec sa tendre émotion ». Pour plus de détails, voir Albert CHANDLER, « The Aesthetic Categories », *The Monist*, Volume 31, Issue 3, 1 July 1921, p. 409-419 (notre traduction).

4. Il ne faut pas pour autant limiter les facteurs d'apparition et d'évolution des catégories au domaine artistique, mais les étendre à l'ensemble du monde social, économique et poli-

tique qui les rendent possibles et leur donne sens. Dans cette optique, Ngai montre par exemple à quel point les catégories contemporaines de mignon, de loufoque et d'intéressant traduisent les orientations vers des pratiques de production, de consommation et de circulation de nos sociétés capitalistes (Sianne NGAI, *Our aesthetic categories*, Harvard University Press, 2012).

5. Concernant ces évolutions à l'heure actuelle dans le domaine de l'évo-art, Ancuta Mortu explique que « l'art évolutionniste, inspiré par le néodarwinisme remet en question les catégories esthétiques canoniques » (Ancuta MORTU, « Évolution et création artistique : de l'art évolutionniste », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 21, 2018, p. 143-155, p. 143).

Autrement dit le problème n'est pas que l'on apporte ponctuellement des réponses différentes à une seule et même question mais que le sens de la question elle-même évolue. La mutabilité des catégories impose finalement d'envisager une histoire des questions et non un ensemble de réponses doctrinales à un problème unifié et immuable. Les conséquences de ce point de départ sont importantes dans la mesure où elles risquent de réduire toute méditation prétendument philosophique sur les catégories esthétiques à un problème grammatical. Dans la mesure où le beau (au même titre que n'importe quelle autre catégorie esthétique) s'applique à une grande variété d'objets, et de manière contradictoire, une ambiguïté fondamentale et indépassable dans le concept même de beauté interdirait toute perspective universelle. Dans cette optique en effet, toute tentative de définition philosophique d'une catégorie se trouve réduite à une généralisation abusive – imprudente sur le plan épistémologique et pourtant souvent vaniteuse – des préjugés d'une langue, d'une culture et d'une époque donnée.

Comment dès lors parvenir à une définition unifiée de la beauté ? Comment réinvestir à nouveau frais, après toutes ces précautions préliminaires, la question « qu'est-ce que le beau » ? Comment faire en sorte que celle-ci conserve un intérêt philosophique ?

Ces questions sont fondamentales dans la mesure où nous attribuons, discutons, disputons de la beauté en permanence comme si ce mot n'avait pour chacun de nous qu'un seul sens. Le problème est que « les choses dont on parle le plus parmi les hommes, sont assez ordinairement celles qu'on conçoit le moins ; & que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du beau¹ » et que ce sens reste généralement aussi indéterminé à la réflexion qu'évident dans nos usages linguistiques. En effet la manière dont nous attribuons le beau à une grande diversité d'objet, de façon souvent contradictoire et néanmoins généralement avec assurance, ne semble pas refléter la prise en compte d'une quelconque ambiguïté dans le

concept. Sans cette confiance épistémologique, deux jugements esthétiques ne pourraient être contradictoires et aucune dispute esthétique n'aurait de sens : la même catégorie ne serait pas employée dans chacun de ces deux jugements. Chaque sujet, utilisant la même catégorie pour qualifier son jugement, se référerait en fait à une signification qui lui est propre, et personne ne parlerait finalement de la même chose. Comme le dit bien Santayana, « si la beauté que l'un trouvait dans une chose n'était pas du tout la même beauté qui manquait à l'autre, la querelle serait simplement verbale, la pauvreté et le flou des mots ne pouvant marquer clairement la variété des choses et des perceptions des hommes² ». Sommes-nous donc condamnés à ne jamais dépasser ce point de vue grammatical ou une autre approche, plus philosophique, reste-t-elle possible ? Peut-on définir une catégorie esthétique sans la réduire à un sens limité par notre situation langagière ?

Curieusement, ce n'est pas dans l'époque de Santayana que nous trouvons une première piste de réponse à ces questions, mais en plein milieu du XVIII^e siècle, dans un texte de Denis Diderot à visée explicitement définitionnelle : l'article BEAU de l'*Encyclopédie*. L'intérêt de ce texte est à la fois de prendre en compte l'ensemble des limitations et prolégomènes méthodologiques à toute réflexion sur le beau que cette introduction a mis en lumière, de se positionner radicalement par rapport au problème grammatical que nous venons d'évoquer, et de chercher malgré tout à déterminer une acception universelle du terme beau. Nous allons en effet montrer que par une dissociation de deux grandes significations (métaphysique et grammaticale) du terme beau, Diderot fait d'un principe général (la « perception de rapports ») la racine métaphysique universelle de l'immense variété phénoménologique et donc grammaticale (des expériences vécues et de nos

1. Comme l'explique Diderot en s'inscrivant pleinement dans la tradition socratique. Article « BEAU », art. cit., p. 169b.

2. G. Santayana, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 281 (notre traduction). Diderot affirme dans la même perspective que « *Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres : mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fautive application du terme beau, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe » (article « BEAU », art. cit., p. 176a).

manières de les désigner) dont découle les différentes actualisations de ce seul et même principe. S'il ne renonce donc pas, par-delà la mutabilité des catégories esthétiques, à chercher l'universel, nous verrons que celui-ci ne peut être trouvé dans une quelconque forme d'abstraction transcendante mais au contraire à l'intérieur d'un principe psycho-physiologique immanent : c'est parce que notre corps, par sa constitution propre, nous offre à tous une même structure affective (dont les applications varient cependant selon les circonstances personnelle, historiques, culturelles, situationnelles, etc.) que l'ensemble de nos expériences et de nos catégories esthétiques découlent toutes d'un principe commun. S'il y a effectivement une mutabilité des catégories esthétiques, le principe perceptif et ouvert dont elles découlent toutes est quant à lui universel et permanent. Voici comment, par un élargissement considérable du cadre de la réflexion classique sur le beau, Diderot a tenté de produire au XVIII^e siècle un modèle matérialiste expliquant l'apparition de l'ensemble des catégories esthétiques passées, présentes et à venir.

L'article BEAU, classicisme ou rénovation de la catégorie esthétique majeure ?

L'article BEAU, écrit par Diderot et publié dans le deuxième tome de l'*Encyclopédie* en 1752¹, est un texte « étrange² ». Il semble pourtant au premier abord répondre parfaitement aux exigences formelles d'un texte de dictionnaire. Sa réalisation, très académique, commence par étudier les différentes opinions des grands auteurs ayant proposé jusque-là une interprétation de la beauté (Platon, Augustin, Wolfe, Shaftesbury, etc.). La seconde partie de l'article est ensuite pour l'encyclopédiste l'occasion de développer sa conception personnelle de cette grande notion de la « trinité³ » philo-

sophique traditionnelle (avec le vrai et le bien). En termes de contenu, le texte paraît souvent peu original. Trop dogmatique, privilégiant un vieux style d'argumentation scolastique, il est surtout généralement considéré comme le déploiement – contre la nature de son auteur et les courageuses idées nouvelles déployées dans ses textes précédents – d'une théorie on ne peut plus ordinaire pour l'époque sur un des objets les plus parfaitement classiques de l'histoire de la philosophie.

Denis Diderot, choisissant ici un positionnement bien différent de celui de l'innovateur en termes de langage et de pensée philosophique qu'il adoptait dans la *Promenade du sceptique* (1748), la *Lettre sur les aveugles* (1749) ou encore la *Lettre sur sourds* (1751), aurait ainsi privilégié dans ce texte la posture de l'encyclopédiste précepteur venu délivrer *ex professo* une démonstration orthodoxe sur la catégorie la plus traditionnellement investie par la réflexion esthétique⁴. Son explication de l'apparition dans l'expérience du sentiment de beauté est donc entièrement construite autour de ce qui peut être considéré comme une théorie synthétisant l'ensemble des approches coutumières de ce phénomène à la fois objectif et subjectif : le principe universel de la beauté est celui des « rapports⁵ », renvoyant de loin en loin aux critères classiques de l'harmonie, de la régularité, de la symétrie ou de la proportion héritée de la philosophie grecque⁶. De manière plus générale, l'idée de faire résider la beauté dans les rapports ne semble pas neuve et caractérise même une explication de la beauté dominante au moment de l'écriture de

1. D. Diderot, article « BEAU », art. cit, p. 169b-181a.

2. Nous empruntons ici l'expression de Paul VERNIÈRE, *Diderot : Œuvres Esthétiques*, Classique Garnier, Paris, Bordas, 1968, p. 387.

3. L'expression est de Diderot. Voir lettre à Voltaire, 29 septembre dans Denis DIDEROT, *Œuvres. T.V : Correspondance*. Éd. établie par Laurent Versini, Paris, Coll. « Bouquins », 1997, p. 449.

4. Dans le contexte de la récente nomination de Charles Batteux en tant que professeur de philosophie grecque et latine au Collège Royal, Diderot fait face à ce moment de sa carrière à un ensemble de critiques concernant sa légitimité philosophique (venue notamment du P. Berthier) et il souhaite prouver sa compétence académique. Pour plus de détails, voir Paul Hugo MEYER, « Diderot : "Lettre sur les sourds et muets" », Édition commentée et présentée par Paul Hugo Meyer, *Diderot Studies*, vol. 7, 1965, p. 181.

5. « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; & beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. » Article « BEAU », art. cit., p. 176.

6. On la trouve sous différentes formes chez Pythagore, Platon, Aristote, Augustin, les théoriciens du nombre d'or de la Renaissance, Boileau, etc.

l'article¹. Un des auteurs longuement discuté dans la première partie de l'article, Francis Hutcheson, vient d'ailleurs dans ses *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté & de la vertu*² de proposer une explication de la beauté comme *unity in diversity*³ (et donc comme un ensemble de rapports); en conséquence certains se sont empressés de lire l'article BEAU comme la reprise voire même le plagiat de l'ouvrage écossais⁴.

Plus grave encore, d'autres sont même allés jusqu'à interpréter l'apparente banalité de la réflexion de Diderot dans ce texte comme un retour, bien malgré lui et en raison d'une posture trop peu critique, d'une esthétique théologique latente dans les théories classiques de la beauté que le philosophe de Langres avait pourtant essayé de combattre dans ses textes précédents⁵.

1. Elle semble au premier abord attachée à une conception rationaliste de la beauté mais des auteurs sensualistes comme F. Hutcheson peuvent également concevoir les rapports, ou du moins un certain type de rapports, comme le critère discriminant le sentiment de beauté.

2. Francis HUTCHESON, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1725. L'ouvrage vient tout juste d'être traduit en français par Eidous, un ami de Diderot, en 1749.

3. Appliquant comme critère de reconnaissance de son « sens interne du beau » la forme classique de l'*unitas in varietate*.

4. C'est le cas par exemple d'un étudiant de Kant, Hamann, auquel le maître de Königsberg avait conseillé la lecture de l'article (pour plus de détails, voir Jacques CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 258.). Pour des exemples plus récents, voir Maurice DE WULF, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 16, n° 62, 1909, p. 247; Stéphane LOJKINE, « Diderot, le goût de l'art », dans Michel HILAIRE, Sylvie WUHRMANN et Olivier ZEDER (dir.), *Le goût de Diderot*, Paris, Hazan, 2013, p. 47.

5. Nous avons tenté de faire le point sur ces questions dans Pierre LÉGER, « Une Beauté sans Dieu? Critique et affranchissement du paradigme théologique dans l'esthétique du premier Diderot (1745-1749) », dans Sylviane ALBERTAN, Marc BUFFAT et Florence LOTTERIE (dir.), *Diderot, la religion, le religieux*, Paris, Société Diderot, 2022, p. 29-41. Il est important de préciser ici que la focalisation traditionnelle de la réflexion esthétique sur la beauté est historiquement liée à de forts enjeux théologiques (qui restent toujours en toile de fond de la réflexion esthétique de Diderot) et donc qu'un des enjeux de l'ouverture vers de nouvelles catégories esthétique est également le développement d'une conception matérialiste et athée de la sensibilité par laquelle l'expérience esthétique, non réduite au sentiment de beauté, n'a plus aucun rapport avec Dieu.

Avec l'article BEAU, Diderot aurait-il donc produit, pour des raisons stratégiques ou pour respecter un certain contexte de publication, une réflexion classique sur un objet philosophique classique? Avant de répondre à cette question, il faut préciser que celle-ci prend une importance toute particulière dans le contexte de parution de l'article.

Cette réflexion de Diderot doit en effet être insérée dans le contexte d'une crise de la notion de beauté au XVIII^e siècle. Cette crise se déploie sur deux plans :

– le plan épistémologique : le retournement de la connaissance vers le sujet amorcé au XVIII^e siècle ne tarde pas à investir le domaine de la réflexion sur le beau et à y effectuer une révolution de perspective. Le beau n'est plus une qualité de l'objet mais un jugement du sujet, il n'est pas objectif mais apparaît, à partir de la perception, dans la relation subjective entretenue par le sujet avec l'objet. S'élève alors de fortes tentations de relativisme⁶ dans le domaine esthétique, par lesquelles le beau risque de perdre la solidité de sa substance traditionnelle et auxquelles les grands philosophes de l'époque tenteront d'apporter des solutions. Plus généralement, le XVIII^e siècle est le moment d'une relativisation, historicisation et culturalisation des catégories esthétiques⁷ à laquelle un penseur matérialiste de la mobilité et des transformations comme Diderot ne pouvait qu'être sensible. Le *philosophe* souhaite néanmoins produire une définition universelle du beau applicable « à tous les êtres, à tous les tems, à tous les hommes, & à tous les lieux⁸ ». Faut-il voir ici une forme de contradiction indépassable ou au contraire le point de départ contextuel d'une tentative de dépassement de cette contradiction, une troisième voie par laquelle un nouveau type d'interrogation philosophique sur le beau, ni totalement objective et fixiste, ni totalement subjective et relativiste, serait expérimentée ?

6. Réduction du beau à l'histoire personnelle, aux mœurs, à l'éducation, au climat, aux lois, etc. Mais aussi réduction hédoniste du beau au plaisir, voir réduction du beau à l'utile comme Diderot semble lui-même en être tenté dans la *Lettre sur les aveugles*.

7. Sur ces questions, voir George SANTAYANA, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 281-291

8. Article « BEAU », art. cit., p. 178.

– le plan des catégories esthétiques : on assiste au XVIII^e siècle à une sorte d'implosion de la catégorie traditionnelle de beauté, pensée comme monolithique. La beauté n'est plus pensée comme une propriété universelle fixe et déterminée s'instanciant dans les différents objets, mais l'attention aux diverses formes de beauté mène à une pluralisation des beaux. Dérivée d'une certaine monotonie ou au contraire de la variété, attendue ou imprévue, naturelle ou artificielle, rare ou commune, joyeuse ou triste, puissante ou fragile, calme ou terrible, sauvage et primitive ou délicate et raffinée, la beauté n'est plus une mais plurielle et il s'agit pour les auteurs de l'époque d'être capable de se rendre attentif à cette diversité. Se développe parallèlement un phénomène général de banalisation du beau bien étudié par Fabienne Brugère¹. Cette modification de l'approche de la beauté s'accompagne également d'un mouvement d'annexion de la notion venu de l'extérieur, par l'attention nouvelle qu'accorde le XVIII^e siècle à d'autres catégories esthétiques acquérant peu à peu, à côté d'elle, une légitimité propre. On assiste en effet à ce moment à un déplacement de la réflexion sur de nouvelles catégories esthétiques comme le pittoresque, le grotesque, le burlesque, le joli, le plaisant, mais aussi à un renouvellement et à une revalorisation de catégories plus traditionnelles comme le laid et surtout le sublime².

De cet ensemble de tensions apparaîtra ce qu'il est aujourd'hui généralement convenu d'appeler la « naissance de l'esthétique philosophique³ » par laquelle les vieilles définitions philosophiques du

beau migrent vers une pensée plus générale du sensible et dont l'ouvrage fondateur, *L'Aesthetica* de Baumgarten (1750), est d'ailleurs contemporain de la rédaction de notre article⁴.

Diderot, dans l'article BEAU du moins, aurait-il donc manqué ce tournant ? Ce philosophe si attentif aux principaux changements paradigmatiques, aux grandes évolutions scientifiques, aux innovations artistiques de son époque, cet artiste inventif, cet encyclopédiste symbole des Lumières toujours au cœur des grands mouvements intellectuels de son temps aurait-il écrit sur le beau une synthèse des éléments de la poétique classique, produisant ainsi un article dont la perspective était déjà dépassée au moment de son exécution ? Il est peu probable que Diderot ait rédigé l'article sans tenir compte des discussions sur le beau qui lui furent contemporaines et cette grille de lecture, bien que souvent appliquée, ne doit pas être tenue.

Nous souhaitons défendre au contraire l'idée que l'article est en fait bien loin d'être aussi classique qu'il n'en a l'air, et que c'est justement dans la nouveauté et l'originalité de sa perspective que se situent tout son intérêt et sa profondeur philosophique⁵. Pour éviter de fâcheux contresens, nous voudrions montrer que la réflexion sur la catégorie reine de l'esthétique est l'occasion pour Diderot d'effectuer un décentrement : il ne s'agit plus de réfléchir seulement à la beauté dans son sens traditionnel, mais d'offrir un modèle d'explication de l'apparition, dans l'expérience, de l'ensemble des catégories esthétiques possibles. C'est ainsi, sous l'apparence d'une définition du beau,

1. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté. Essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2006.

2. L'ensemble de ces catégories esthétiques, et de nombreuses autres, se voient d'ailleurs réserver une entrée (un article) dans *l'Encyclopédie*. Pour plus de détails sur la façon dont le sublime, à partir de la traduction de Longin par Boileau, va prendre une nouvelle dimension au XVIII^e siècle, voir Pierre HARTMANN, *Du sublime (de Boileau à Schiller)*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

3. Jean-François GOUBET et Gérard RAULET, *Aux sources de l'esthétique : les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005 ; Élisabeth DÉCULTOT, « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, 2002, p. 157-178 ; Serge TROTTEIN, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

4. Pour des considérations générales sur les positionnements de Diderot face aux problématiques esthétiques de son époque, voir Stéphane PUJOL, « Chapitre IV. Diderot et la crise de l'esthétique classique », dans *Le philosophe et l'original étude sur le Neveu de Rameau*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 147-167.

5. Cette lecture n'est pas totalement nouvelle mais s'inscrit dans la voie ouverte par l'article de Marian HOBSON « La perception des rapports. Un nœud qui se défait » dans l'excellent ouvrage de Maud POURADIER (dir), *Esthétiques de Diderot, La nature du beau*, Cahiers de philosophie de l'université de Caen, n° 51, 2014, p. 11-22. Elle s'appuie également sur l'édition critique italienne de l'article par Massimo Modica : Denis DIDEROT, *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Massimo MODICA (trad.), Bibliotheca Gaeta, 1996.

une réflexion philosophique d'un type nouveau que nous trouvons dans l'article, par laquelle Diderot explore le fonctionnement de la sensibilité et donc le principe générateur de la beauté bien sûr, mais avec elle de toutes les autres formes que peut prendre la sensibilité et que différentes catégories permettront ensuite de discriminer et de déterminer. Intégrant les grandes évolutions de la pensée esthétique liées à son contexte de parution, la nouveauté de l'approche philosophique proposée par Diderot sur la notion classique de beauté mène finalement à une transformation de l'objet étudié : non plus le beau en son sens poétique traditionnel, mais un beau « métaphysique¹ » dont le principe universel, la perception des rapports, englobe l'immense diversité des formes d'affectation de la sensibilité et donc des catégories esthétiques possibles.

Un principe unique pour l'ensemble des catégories, vers l'ouverture du champ de l'esthétique

Le contresens dont souffre généralement la lecture de l'article BEAU porte non seulement sur la théorie de la perception des rapports, mais aussi sur l'objet même auquel elle s'applique, sur ce qu'il faut entendre par beau dans cet article ou pour le dire autrement sur ce dont parle le texte. Il ne s'agit pas, ou en tout cas pas exclusivement, du beau en tant que catégorie esthétique traditionnellement déterminée, du beau tel qu'on l'entend dans le langage courant très généralement définissable comme un sentiment positif de plaisir particulier. S'il est indéniable qu'en plein âge d'or du relativisme² et au moment du tournant entre le régime poétique et le régime esthétique³ Diderot continue de rechercher un principe universel du beau⁴, le déplacement sémantique qu'il opère sur

la notion même de « beau », qu'il emploie d'une façon à la fois singulière et originale, modifie en profondeur le projet d'une définition universelle. Pris en son sens métaphysique et dans le cadre de sa théorie de la perception des rapports, le terme beau dont s'occupe notre article englobe finalement l'ensemble des catégories esthétiques. Comme il l'explique dans l'article BEAUTÉ, la beauté est « la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. J'ai dit *agréables*, pour me conformer à l'acception générale & commune du terme *beauté* : mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau⁵ ». En effet, on a souvent reproché à la théorie de la perception des rapports une forme d'indétermination, car s'il est aisément possible d'admettre que le beau pris en son sens courant découle d'une perception de rapports, le joli, le sublime ou même le laid ne sont-ils pas eux aussi conditionnés par une perception de rapports ? « Si » répondrait Diderot, et ce n'est pas un problème d'un point de vue philosophique. Au contraire, cette indétermination du principe, cette dimension ouverte de la perception des rapports, est justement gage de l'universalité de sa réflexion esthétique. La perception des rapports est le principe générateur de la beauté au sens classique, mais aussi de toutes les autres catégories esthétiques englobables sous une nouvelle acception bien plus générale et métaphysique du terme beau. Le beau fait donc, dans l'article, l'objet d'une détermination par un principe ouvert et non exclusif au sens où de ce même principe naissent une multitude d'autres catégories esthétiques.

ceux qui portent cette épithète ici & aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés beaux à la naissance du monde, qu'on appelloit beaux il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, & qu'on appellera tels dans les siècles à venir ; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mûr, & dans la vieillesse ; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, & de ceux qui charment les sauvages. La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, & momentanée ? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les tems, à tous les hommes, & à tous les lieux ? » Article « BEAU », art. cit., p. 178.

5. Denis DIDEROT, article « BEAUTÉ », dans Denis DIDEROT et Jean LE ROND d'Alembert (dir.), *Encyclopédie op. cit.*, p. 182a.

1. « *Métaphysique* » est le désignant de l'article.

2. Dont le célèbre article « BEAU, BEAUTÉ » de Voltaire dans son propre *Dictionnaire philosophique* est le parfait exemple.

3. Pour plus de détails, voir Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

4. « Quand on exige que la notion générale de beau convienne à tous les êtres beaux, parle-t-on seulement de

Le principe de la perception des rapports explique l'apparition du beau dans l'expérience humaine, mais aussi celle de l'ensemble des autres catégories esthétiques possibles. C'est finalement le fonctionnement universel de la sensibilité en général (construit autour d'une dynamique de création de formes esthétiques à partir de rapports perçus) qu'étudie notre article, bien plus qu'il ne tente de fixer un des modes d'être spécifiques de cette sensibilité, une de ses déterminations particulières prenant dans notre langue le nom de beauté. Le texte explique en effet que « c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau* ; & selon que les rapports & l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli, beau, charmant, grand, sublime, divin*, & une infinité d'autres¹ ». Le travail du philosophe ne consiste donc pas à tenter de fixer dans l'absolu une définition du beau qui, Diderot le sait bien, sera amenée à évoluer selon les cultures et les époques, mais de découvrir et de décrire, au cœur de la sensibilité, le fonctionnement du principe originaire dont l'ensemble des déclinaisons déclenche la diversité de nos relations affectives à notre environnement : « selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, & selon la nature des rapports qu'il excite, il est *joli, beau, plus beau, très-beau* ou *laïd* ; *bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque* ou *plaisant* ; & ce seroit faire un très-grand ouvrage, & non pas un article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences & des applications² ».

Selon les objets et les situations perceptives, et parfois face aux mêmes objets ou aux mêmes situations selon le percevant ou l'instant perceptif chez un même percevant, les rapports perçus peuvent totalement varier en termes de quantité mais aussi en termes de qualité. Certains objets déclencheront plus de rapports perçus que d'autres, certains percevants saisiront, construiront ou imagineront plus de rapports que d'autres. La nature de ces rapports ne sera par ailleurs pas toujours la même. Diderot distingue en effet dans

l'article trois types de rapports (réels, aperçus et fictif ou imaginatifs), renvoyant aux qualités formelles de l'objet, mais aussi à ce que notre culture, notre éducation, notre histoire personnelle ou encore notre imagination vont mettre en relation avec ces objets³, tissant ainsi à partir de rapports de natures hétérogènes les formes esthétiques les plus riches et diversifiées. Ces formes peuvent ensuite être regroupées par le langage en grandes catégories esthétiques ayant différents noms et dont il s'agira pour l'encyclopédiste de définir les caractéristiques propres. Cette définition reste néanmoins toujours pour Diderot l'objet d'un travail distinct de celui de la stricte réflexion philosophique. Son esthétique constitue une philosophie de la perception dont l'approche reste bien plus descriptive ou phénoménologique que prescriptive ou normative : il s'agit de décrire le fonctionnement général par lequel les facultés de sentir et de penser s'associent pour produire la sensibilité avant même de se demander si tel ou tel mode de sensibilité peut être valide.

Diderot a donc trouvé dans la perception des rapports le principe universel du beau, mais la généralité et l'ouverture de la formulation de ce principe lui permet de ne pas s'appliquer exclusivement à cette catégorie esthétique. Il transforme ainsi en profondeur la perspective du questionnement esthétique : ce n'est pas seulement la beauté, mais l'existence de l'ensemble des catégories esthétiques qu'il permet d'expliquer. Surtout, l'important n'est pas de déterminer une forme spécifique que l'on doit considérer comme belle (selon la théorie classique de la beauté-convenance⁴) mais le principe générateur de toute forme esthétique quelle qu'elle soit⁵.

3. James Hayden TUFTS, « On the Genesis of the Aesthetic Categories », *Decennial Publications of the University of Chicago First Series*, vol. 3, 1903, p. 5-15. republié dans *Philosophical Review*, vol. 7, 1903, p. 1-15.

4. Sur ce type d'explication de la beauté, voir notamment Jean LACOSTE, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, Paris, Bordas, 2003, p. 16-22 ; Sur la notion de beauté-convenance, voir aussi Renée BOUVERESSE, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 166.

5. En ce sens, bien qu'utilisant des méthodes et parvenant à des conclusions différentes, l'objectif général de Diderot anticipe des tentatives plus modernes comme celle de James H. TUFTS, « On the Genesis of Aesthetics Categories », art. cit.

1. Article « BEAU », art. cit., p. 178.

2. *Ibid.*, p. 177.

À l'intersection du corporel et du cognitif, du rationalisme et de l'empirisme qui nourrissent la réflexion des Lumières, la perception des rapports constitue ce principe matérialiste de génération de l'ensemble des formes esthétiques possibles, et se trouve donc au fondement des catégories qui permettent de les différencier et de les nommer. En ce sens, nous ne trouverons pas chez Diderot une distinction de principe épistémologique ou gnoséologique entre différentes catégories, comme c'est le cas chez Burke ou chez Kant, qui prennent soin de distinguer les modes d'apparition du sublime et du beau. Chez Diderot, beau et sublime sont simplement deux formes esthétiques différentes construites à partir d'un seul et même principe commun – la perception des rapports – renvoyant cependant chacune à un ensemble spécifique de rapports perçus¹.

Parti d'une recherche empiriste² sur l'origine du beau³, Diderot trouve en fait le principe géné-

rateur de l'ensemble des catégories esthétiques qui toutes découlent donc d'un principe unique. La perception des rapports est bien l'origine du beau, mais elle ne l'est pas exclusivement : en tant que mode de fonctionnement primitif de la sensibilité, elle l'est aussi de tous les autres types de sentiments esthétiques possibles et donc de toutes les catégories esthétiques possibles.

Le paradoxe de cette nouvelle approche est que tout en conservant en apparence la forme d'une réflexion sur la catégorie esthétique de beauté, c'est à l'ensemble des catégories qu'elle s'ouvre et dont elle permet de théoriser l'apparition. En ce sens, elle décentre la réflexion de la catégorie de beauté en son sens le plus classique et s'attache à une description bien plus générale du mode de fonctionnement de la sensibilité dont les objets et les expériences sont extrêmement variés. En considérant à travers la notion de rapports non seulement l'ordre, mais aussi la symétrie, les proportions, les contrastes, les couleurs, leur saturation, les nuances, l'harmonie, la texture, l'irrégularité, le déséquilibre, ainsi qu'un ensemble de rapports personnels, culturels et imaginatifs qui participent à la création de nos formes perceptives, elle s'applique tout aussi bien à la beauté qu'à la laideur, au grotesque, au tragique, au comique, au sordide, au subtil, au raffiné, au vulgaire, au visqueux, à l'attirant, au repoussant, etc.⁴ Pour cette raison, nous allons voir que la théorie de la perception des rapports s'adapte bien à l'ensemble des formes artistiques et aux différents sentiments qu'elles génèrent, mais qu'elle

1. Cette position est donc également bien distincte d'approches contemporaines intéressantes comme celles de Bruno Trentini qui propose de rechercher l'origine de toute nouvelle catégorie dans sa filiation avec une des deux catégories primitives (le beau ou le sublime) ayant chacune leur propre nature : « Avec l'avènement de l'esthétique comme discipline au XVIII^e siècle, deux catégories esthétiques se sont imposées : le beau et le sublime. Le premier décrit une expérience particulièrement paisible et harmonieuse alors que le second convient davantage aux expériences plus antagonistes puisqu'il est souvent défini par la conjonction de déplaisir et de plaisir. Même si l'art contemporain a donné lieu à une diversification et une multiplication importantes des catégories esthétiques, il semble souvent possible de rapprocher, presque généalogiquement, une catégorie émergente de ces deux premières. Ainsi, l'étrangeté relève davantage du sublime ». Bruno TRENTINI, « D'une catégorie esthétique à l'autre : l'étrangeté comme vecteur de sensibilité historique », *Paysage(s) de l'étrange. Art et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, Aurélie Michel et Susanne MÜLLER (dir.), Le Bord de l'eau, 2018, p. 200. Pour Diderot, le sublime, comme toute catégorie nouvelle, se trouve subsumé sous un seul et même principe – la perception des rapports – et ne peut être une déclinaison du beau au sens métaphysique.

2. Vienne parle à ce propos de « la requête empiriste de la description de l'origine », Jean-Michel VIENNE, *Expérience et raison : les fondements de la morale selon Locke*, Paris, Vrin, 1991, p. 63.

3. Diderot commence son article par « Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du beau » (article « BEAU », art. cit. p. 169b), expliquant bien par-là l'orientation philosophique de sa démarche. Naigeon ne l'oubliera

pas lorsqu'en 1798 dans son édition des *Œuvres complètes* de Diderot il publiera l'article « BEAU » sous le nouveau titre très classique de *Traité du Beau* mais en y ajoutant le sous-titre « Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau ».

4. S'il faut donc ici bien admettre que dans son article Diderot prend le terme de beauté « au sens large pour couvrir tout le domaine de l'excellence esthétique », il va même encore plus loin en recouvrant jusqu'aux domaines les plus négatifs et ne tombe pas en ce sens sous la critique que fera plus tard Chandler : « Le terme beauté est parfois pris au sens large pour couvrir tout le domaine de l'excellence esthétique, comme par Croce et Carritt. Mais cet usage l'étend bien au-delà de son sens normal ; il est préférable de reconnaître d'autres termes coordonnés pour l'excellence esthétique » Albert CHANDLER, « The Aesthetic Categories », art. cit., p. 409 (notre traduction).

peut aussi s'étendre, au-delà de l'art, à une « esthétique du quotidien¹ » expliquant par leur structure même la dimension esthétique de nos perceptions les plus banales (une maison, un vêtement, un paysage, une femme, un plat, etc.).

Un exemple de variation des catégories esthétique par une variation d'application du principe : quand Diderot relit Corneille

C'est bien intentionnellement que Diderot, adoptant pour l'occasion de son article la posture du métaphysicien, a construit une théorie des rapports générale et abstraite. Si celle-ci n'est pas normative, si nous avons montré qu'elle n'a pas pour objectif de déterminer une forme spécifique et stable de beauté, mais plutôt un principe ouvert de génération des formes esthétiques, il faut aussi admettre qu'elle peut paraître un peu floue, vague, indéterminée², et qu'elle appelle des exemples pour illustrer la manière dont elle s'applique dans l'expérience concrète. Le problème est ici que l'article BEAU est très pauvre, aride en exemple, car en un sens ce n'est pas son objet : il s'agit d'un texte de métaphysique où Diderot explique qu'« il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences & des applications³ ».

Nous y trouverons donc peu voire pas d'exemples. Il y en a cependant au moins un, qui de façon assez surprenante (dans la mesure où c'est plutôt dans ces domaines artistiques qu'on l'aurait attendu) n'est pas emprunté à la musique (rapports d'intensité, de rythme, de ton entre les

sons⁴), ni à la peinture (rapports d'harmonie entre les couleurs et les formes, rapports de clair/obscur, rapports de compositions entre les différents éléments picturaux), ni à l'architecture (rapports de symétrie entre les différents membres d'un bâtiment), mais au théâtre.

Cet exemple est assez long mais nous le citerons intégralement dans la mesure où il illustre parfaitement la manière dont, à partir d'un principe unique, diverses catégories esthétiques (et en fait toutes les catégories esthétiques possibles) peuvent apparaître dans l'expérience.

De quoi est-il question dans cet exemple de rapports théâtraux ? Il s'agit du « qu'il mourût » de Corneille partout utilisé comme un exemple classique de beauté ou de sublimité. Cette sentence théâtrale célèbre est en effet une sorte de lieu commun des textes d'esthétiques de l'époque (on la retrouve un peu partout dans la littérature esthétique chez Fénelon, Voltaire, La Harpe, et elle apparaît également dans six articles de l'*Encyclopédie*, en plus de l'article BEAU⁵), mais l'utilisation qu'en fait Diderot se distingue de celle de ses contemporains par sa dimension créative et ludique, par le jeu auquel le philosophe se livre à partir de cet exemple consacré.

Le « qu'il mourût » apparaît dans la scène 6 du troisième acte de la tragédie *Horace* de Corneille. Julie qui vient d'assister au combat des trois fils Horaces contre les trois Curiaces rentre annoncer au vieux Horace père que deux de ses fils ont été tués dans la bataille et que le troisième, se voyant hors d'état de résister seul contre trois, a pris la fuite ; le père alors se montre outré de la lâcheté de son fils, sur quoi Julie étonnée de sa réaction demande :

Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ?

Le vieil Horace répond vivement :

Qu'il mourût.

4. Voir Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, DPV, t. x, p. 156 : La musique « enfile des modulations et combine des notes ».

5. Articles « ÉLOCUTION », « FABLE APOLOGUE », « GÉNIE », « GOÛT », « PENSÉE », « SUBLIME ». Sur l'importance de ce thème cornélien, voir A. GAZIER, « Le "Qu'il Mourût !" », *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 1, n° 2, 1894, p. 186-188.

1. Pour aller plus loin sur cette orientation dans l'esthétique contemporaine, voir Katya MANDOKI, « L'esthétique du quotidien », *Diogenes*, vol. 233-234, n° 1-2, 2011, p. 201.

2. C'est d'ailleurs ce qu'on lui a souvent reproché. Voir par exemple Theodosios Mauroeides MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française, 1700-1900, suivie d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, Paris, Honoré Champion, 1920, p. 57-58. ; Gilbert Katharine EVERETT et Kuhn HELMUT, *A history of esthetics*, New York, The Macmillan company, 1939, p. 282 ; Kobata JUNZO, « Perception des Rapports : Diderot's Treatise on the Beautiful », *Aesthetics*, vol. 11, 1960, p. 36-48 ;

3. Article « BEAU », art. cit., p. 177b.

Ce « trait du plus grand sublime » (selon l'expression de Voltaire) sous-entend qu'il faut parfois préférer la vertu à la vie. Dans son article Diderot se propose donc d'expliquer par la théorie des rapports la source, le principe, les mécanismes esthétiques permettant au « qu'il mourût » d'être sublime. Il pourra ensuite s'amuser à détourner cet exemple célèbre, à totalement changer les rapports composant la scène pour transformer ses propriétés esthétiques et faire d'une sentence grande, fière et majestueuse une phrase facétieuse et plaisante. Apparaîtront alors sous la plume du philosophe, au gré des changements de rapports (de la variation autour de ce même principe), de nouvelles catégories esthétiques.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la Littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des Horaces, qu'il mourût. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, & qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait qu'il mourût. Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce qu'il mourût ; ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, & apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni beau ni laid. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage, qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir ; & le qu'il mourût commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait à faire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse qu'il mourût, qui n'était ni belle, ni laide, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, & finit par être sublime.

Changez les circonstances & les rapports, & faites passer le qu'il mourut du théâtre Français sur la scène Italienne, & de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le qu'il mourût deviendra burlesque.

Changez encore les circonstances, & supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare & bourru, & qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit ;

son maître se défend : mais pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi ; & l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente ; il s'est donc enfui : ah le lâche ! Mais lui répondra-t-on, seul contre trois que voulais-tu qu'il fit ? qu'il mourût, répondra-t-il ; & ce qu'il mourût deviendra plaisant. Il est donc constant que la beauté commence, s'accroît, varie, décline & disparaît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut¹.

Diderot propose, on le voit, une sorte de variation sur le thème du « qu'il mourût » cornélien. Derrière les catégories esthétiques de « sublime » et de « plaisant » attribué à leur « qu'il mourût » respectifs, se dessinent d'un côté la vertu solide, sévère et rigoureuse du vieil Horace et sinon la méchanceté du moins la fourberie, la friponnerie ou la polissonnerie de Scapin de l'autre. Le philosophe montre ainsi qu'une phrase n'est belle ou laide, comme au fond une action n'est bonne ou mauvaise, que dans une situation, qu'au cœur d'un certain réseau de rapports. Cela n'implique ni un relativisme esthétique, ni un relativisme moral absolu, mais rappelle l'importance pour Diderot d'une incarnation, d'une naturalisation des grandes notions philosophiques à l'intérieur de son matérialisme. Sa théorie des relations, qu'on l'aborde dans sa dimension esthétique ou morale, est locale, immanente, située et variable. À partir d'une situation matérielle ou physique bien sûr (en dehors de nous en fonction des objets auxquels nous sommes confrontés ainsi qu'en nous, en fonction de l'état de notre corps : jeune, vieux, fatigué, malade, handicapé, etc.) mais aussi culturelle (en fonction de nos connaissances et de nos mœurs) ou personnelle (en fonction des événements qui nous sont arrivés et de la familiarité particulière que nous entretenons avec tel ou tel objet) s'élèvent dans la perception un certain type de rapports auxquels répond une certaine expérience esthétique que différentes catégories viendront ensuite tenter de définir par le langage. Le rôle du philosophe est alors en premier lieu de décrire cette structure générale de l'apparition de toute forme esthétique quelle qu'elle soit avant de déterminer par la grammaire à quelle forme, à

1. Article « BEAU », art. cit., p. 177 a-b.

quel ensemble de rapport et à quel type de sentiment associé, correspondront telle ou telle catégorie dans l'usage courant de la langue. Au-delà des apparences, l'article BEAU ne porte donc pas, ou en tout cas pas directement, sur le beau au sens classique ni au sens courant où nous l'entendons aujourd'hui (une catégorie esthétique spécifique), mais bien sur le fonctionnement général de la sensibilité humaine. Pour cette raison, il faut distinguer, avec Diderot lui-même, deux sens du mot beau : l'un grammatical¹ correspondant à ce qu'une langue, à une époque donnée, permet de désigner comme beau dans l'ensemble du spectre des types d'expériences esthétiques possibles ; l'autre philosophique² (ou « métaphysique », le désignant de l'article), qui, par élargissement considérable de la circonférence sémantique de ce mot par rapport à son sens commun, englobe l'ensemble des catégories esthétiques.

En ce sens le beau (au sens grammatical), comme catégorie esthétique déterminée et comme toute catégorie esthétique, est alors une « modification du beau » (au sens métaphysique cette fois), en prenant modification non pas au sens de changement ou dénaturation, mais au sens scolastique et spinoziste de spécification selon un mode³. Dans le vocabulaire de Diderot,

1. « La perception des rapports est donc le fondement du *beau* ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différens, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*. Mais dans la nôtre, & dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli* ; & sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de Grammaire, & qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme » article « BEAU », art. cit., p. 177. Il faut ici signaler que Diderot s'est lui-même occupé de cette affaire de grammaire : on oublie souvent qu'il n'y a pas un seul, mais deux articles « BEAU » dans l'*Encyclopédie*, chacun correspondant au deux sens que nous distinguons ici (le premier de métaphysique, le second bien plus concis, intitulé « BEAU/JOLI », portant le désignant grammaire).

2. Article « BEAUTÉ », art. cit. p. 182a : « philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau ».

3. Pour plus de détails sur ces questions, se reporter à Anne SOURIAU, « Esthétique et ontologie », *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 28, n° 109 (3), *Problèmes actuels de l'esthétique*, 1974, p. 307-32.

ces modifications du beau sont appelées des « espèces » de beauté comme par exemple dans le passage suivant :

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appellons beaux, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme beau est le signe ? Laquelle ? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous beaux ; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins beaux ; dont l'absence les fait cesser d'être beaux ; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le beau d'espece, & dont la qualité contraire rendroit les plus beaux desagréables & laids ; celle en un mot par qui la beauté commence, augmente, varie à l'infini, décline, & disparaît : or il n'y a que la notion de rapports capable de ces effets⁴.

La beauté peut donc « varier à l'infini », changer d'espèce et produire par-là la diversité de nos sentiments esthétiques et des catégories qui les désignent. Le beau chez Diderot n'est plus seulement une catégorie, mais aussi le principe générateur de l'ensemble des catégories qui toutes en ce sens sont « différentes espèces de beau ». Il est nécessaire de saisir toute la démarche philosophique imposée par cette distinction des deux significations du beau qui ouvre la réflexion sur cette notion classique à l'ensemble des variations de la sensibilité au moment même de la « naissance » de l'esthétique en tant que discipline philosophique. Cette distinction est très clairement identifiable dans de nombreux passages. Diderot oppose par exemple un sens « étroit » du mot « beau » à un sens « plus philosophique »⁵ ou son « acception générale & commune » à un discours sur le beau « parlant philosophiquement »⁶. La réflexion sur le

4. Article « BEAU », art. cit., p. 176a.

5. « En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la beauté, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en général », *ibid.*, p. 178a.

6. « *BEAUTÉ, s. f. terme relatif ; c'est la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. J'ai dit agréables, pour me conformer à l'acception générale & commune du terme beauté : mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau. » Article « BEAUTÉ », art. cit., p. 182a.

beau au sens métaphysique, c'est-à-dire sur notre faculté esthétique en générale devient dès lors l'affaire de la philosophie, alors que la délimitation d'une certaine détermination (d'une certaine forme) de cette faculté comme belle (ou sublime, jolie, horrible, etc.) n'est plus qu'une question secondaire car d'ordre grammatical :

La perception des rapports est donc le fondement du beau ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de beau [Diderot parle ici du beau général]. Mais dans la nôtre, et dans presque toutes les autres, le terme beau se prend souvent par opposition à joli ; et sous ce nouvel aspect [Diderot parle du beau particulier], il semble que la question du beau ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme¹.

Dans la lignée de ces réflexions, nous ne ferons que signaler tout l'intérêt de cette distinction entre deux sens du beau pour faire émerger la grande problématique de son envers : la laideur. La laideur est-elle simplement l'inverse de la beauté au sens grammatical, et donc une perception des rapports contraire à celle qui détermine le beau à une époque et dans une langue (si l'on définit par exemple le beau selon le critère de l'harmonie dans les rapports perçus, le laid sera le disharmonieux) ? Serait-elle, comme le soutient Chandler, un « caractère positif distinct de la simple absence de beauté² » (toujours au sens grammatical) ? Ou bien est-elle enfin l'inverse de la beauté, mais cette fois au sens métaphysique, c'est-à-dire ce qui ne produit pas ou peu de perception de rapports et ce qui par conséquent est fade, neutre, terne, inconsistant esthétiquement ? Dans un cas la laideur est une catégorie esthétique à part entière, désignant une puissante expérience de la sensibilité. Dans l'autre elle désigne l'inesthétique, ce qui ne nous affecte pas et nous laisse indifférent sur le plan sensible.

1. *Idem*.

2. Albert CHANDLER, « The aesthetic categories », art. cit., p. 418 (notre traduction).

Les catégories esthétiques sont donc les différentes manières de nommer les diverses déclinaisons formelles possibles d'un même principe esthétique universel : la perception de rapports. Signalons enfin que Diderot théorise ainsi la possibilité, par un travail sur la langue, de faire émerger historiquement de nouvelles catégories esthétiques correspondant simplement à la détermination et à la dénomination d'une nouvelle variation de la sensibilité, d'un nouveau type de forme esthétique, d'un nouvel ensemble de rapports à l'intérieur d'une culture et d'une langue donnée. Parce que notre langage est toujours en carence par rapport à la complexité de notre vie sensible, mais aussi en raison de la richesse évolutive de la perception elle-même, les catégories esthétiques sont dynamiques³. Elles peuvent être inventées ou abandonnées en fonction des expériences valorisées dans une culture ou une situation. En ce sens, les catégories esthétiques ne sont pas transcendantales et toujours déjà déterminées dans les limites de nos structures cognitives, de nos sentiments ou de nos jugements de goût. Elles ne sont que des variations culturelles, grammaticales et historiques permettant de désigner, à l'intérieur d'une langue et d'une culture donnée, un mode précis de détermination du principe universel de perception des rapports. Ainsi la forme esthétique désignée par un mot dans une langue pourra être désignée par un autre mot dans une autre langue, sans que l'universalité du principe général de création de toute forme esthétique ne soit affectée⁴.

3. Il est important de préciser que chez Diderot, ce dynamisme n'implique en aucun cas un relativisme esthétique général. Bien au contraire, il soutient un réalisme esthétique (voir par exemple p.176a) qui anticipe sur plusieurs points les travaux récents de Eddy M. ZEMACH, *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 ; Roger POUVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006 ; Sébastien RÉHAULT, *La beauté des choses. Esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

4. Article « BEAU », art. cit., p. 178a : « Les Anglois disent *a fine flavour*, *a fine woman*, une belle femme, une belle odeur. Où en seroit un philosophe Anglois, si ayant à traiter du *beau*, il vouloit avoir égard à cette bisarrerie de sa langue ? C'est le peuple qui a fait les langues ; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses ».

Diderot parle dans cette optique d'une véritable « révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons¹ ». Se pose alors la question, si importante pour la pensée des catégories esthétiques au xx^e siècle, de la possibilité d'établir une liste des catégories esthétiques. Pour certains auteurs tels que Bayer² ou Lalo³ avant lui, cet inventaire est non seulement possible mais souhaitable. Pour d'autres, comme Souriau⁴, cette ambition taxinomique serait inévitablement limitée par son constant allongement provoqué par l'évolution de l'art. Sianne Ngai explique quant à elle que nous possédons un « répertoire fini mais en constante rotation de catégories esthétiques⁵ ». Si en effet une historicisation et une mutabilité empêche d'établir une liste stable et exhaustive, il reste possible de conserver une approche apriorique des catégories par laquelle la découverte de nouvelles catégories ne serait rien de plus que l'actualisation de catégories jusqu'alors potentielles. La position de Diderot quant à ce problème qui se dégage de nos analyses est qu'une classification, à un moment donné de l'histoire, est tout à fait possible. Celle-ci peut d'ailleurs être un des nombreux rôles d'une bonne encyclopédie. Cette classification, pour autant, ne sera jamais limitative dans la mesure où il y a une antériorité de la sensibilité et de ses formes infinies sur les catégories finies que notre langage possède pour les désigner et qui sont toujours susceptible d'évoluer. Si la question de l'apriorisme reste ouverte, Diderot met surtout l'accent sur la dimension sauvage et infiniment créative de la sensibilité dont la largeur du spectre est souvent aussi surprenante que vite invisibilisée par les habitudes existentielles et le réductionnisme des modes de penser. Dans tous les cas, ce problème classificatoire est important mais ne

peut constituer l'essence de la véritable interrogation philosophique sur ces questions : l'enjeu, pour le philosophe, est de s'interroger d'abord sur le fonctionnement général d'une faculté esthétique ouverte étant à l'origine de toutes les catégories possibles avant de déterminer la nature et les limites de telle ou telle catégorie particulière.

Conclusion : de l'article **BEAU** aux *Salons*, catégories et esthétique moderne.

Plus de dix ans après l'écriture de cet article théorique sur la beauté dans *l'Encyclopédie*, c'est d'une toute autre position d'énonciation – non plus celle du philosophe encyclopédiste mais celle du critique d'art – que Diderot rédigera ses *Salons*. Une description du critique idéal extraite du *Salon de 1763* est restée célèbre :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux⁶.

Un bon salonnier n'est donc pas un juge dogmatique venu rechercher devant chaque tableau une forme prédéterminée de beauté à laquelle le tableau devrait répondre, mais l'homme délicat dont la sensibilité multiforme est capable de s'adapter aux différents styles des œuvres, de se fondre dans les expériences esthétiques essentiellement diversifiées auxquelles invitent respectivement le rococo joli et polisson des toiles de Boucher, la beauté de la vérité charnelle des natures mortes de Chardin ou la sublime grandeur du néoclassicisme de Vien.

Il est généralement admis qu'il faut trouver dans cette (prétendue) nouvelle attitude de critique le symptôme d'un changement radical de Diderot à l'égard de l'art : au contact des œuvres et des artistes, le philosophe aurait quitté une posture théorique encore classique et trop dogmatique vis-à-vis des problèmes esthétiques pour

6. Denis DIDEROT, *Salon de 1763*, dans *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 181.

1. *Ibid.*, 174b.

2. Raymond BAYER, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956.

3. Charles LALO, *Notions d'esthétique*, Paris, Alcan, 1925.

4. Anne SOURIAU, « La notion de catégorie esthétique », *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1966, p. 225-242.

5. Sianne NGAI, « Our Aesthetic Categories », *PMLA*, vol. 125, n° 4, Special Topic: Literary Criticism for the Twenty-First century, 2010, p. 948 (notre traduction).

développer une attitude plus fine, plus pragmatique (en s'intéressant notamment aux techniques) et beaucoup plus moderne. Notre perspective tente de soutenir que ce partage dichotomique entre un Diderot philosophe abstrait mais superficiel et un Diderot critique plus souple mais profond, s'il peut soutenir la structure narrative séduisante d'une évolution historique et personnelle par rupture, n'est en fait pas conforme à la réalité de la posture philosophique du premier Diderot. Il faut au contraire percevoir la continuité entre les textes, et comprendre toute la cohérence de la réflexion esthétique diderotienne : avec l'article BEAU, Diderot ne s'intéressait pas aux caractéristiques d'un type d'objet spécifiques ou d'une forme d'expérience esthétique particulière, mais développait le modèle théorique d'apparition dans l'expérience de toute la palette des sentiments esthétiques que les différentes catégories du langage permettent de nommer. Cet article peut donc parfaitement servir d'appui théorique à l'attitude pratique ouverte et protéiforme qu'il adoptera plus tard dans ses *Salons*.

Par ces explications, il devient également possible de ne plus lire l'article BEAU comme un texte orthodoxe et poussiéreux, mais au contraire de percevoir la grande nouveauté de sa perspective au milieu du XVIII^e siècle. Si comme l'expliquait Robert Blanché « l'esthétique n'est pas plus la science exclusive du beau que la zoologie n'est la science exclusive du cheval¹ », alors l'article BEAU, malgré les apparences, peut bien être considéré comme un véritable texte d'esthétique écrit au moment même de la « naissance » de cette discipline philosophique en Allemagne. En effet, par ce parallèle tout à fait dans l'esprit du matérialisme biologique de Diderot (dans lequel l'esthétique se pense souvent à partir de la philosophie de la nature), on comprend que de même que la zoologie ne s'occupe pas seulement du cheval

mais de tous les animaux, l'esthétique ne doit pas seulement s'occuper du beau mais de toutes les catégories esthétiques. Nous avons dans cette optique tenté de montrer que l'article BEAU ne s'occupe pas uniquement de la beauté au sens strict, mais du principe générateur et explicatif de l'ensemble des catégories esthétiques ; c'est là ce qui fait toute son expansion, et de ce fait toute sa modernité.

Pierre LÉGER

1. Robert BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979. Dans le même ordre d'idée, Albert Chandler critique la perspective par laquelle « Le terme de beauté est parfois pris au sens large de manière à couvrir tout le champ de l'excellence esthétique » (« The aesthetic categories », art. cit., p. 409, notre traduction). Voir aussi Panayotis A. MICHELIS, « The interdependence of the aesthetic categories », *Ekistics*, vol. 55, n° 333, 1988, p. 280-294.

Mignon, spécieux, splendide

DIRE LA BEAUTÉ ET SES AUTRES CHEZ BURKE

Introduction : l'idée de beauté en crise¹

La *Recherche sur l'origine de nos idées de sublime et de beau* d'Edmund Burke² s'apparente à maints égards à un diagnostic. Le diagnostic d'une crise de la beauté ou d'une idée de beauté en crise, moment théorique trouble largement suscité par la démarche empiriste du XVIII^e siècle, dans laquelle Burke s'inscrit. En effet, rechercher l'origine de l'idée de beauté dans l'esprit de Burke s'éloigne en tout point d'une quête spirituelle, au sens d'une conversion de l'âme vers un idéal contemplatif dans la veine platonicienne. L'origine de la beauté diffère d'un principe immuable, transcendant l'évidence sensible. Burke va plus loin encore et accentue cette crise de la beauté en la désolidarisant radicalement du sublime par une relecture du traité de Longin. Puisque le sublime – état extatique, terrible, étonnant – n'est plus selon Burke la forme superlative de la beauté, il semblerait que la manifestation de la beauté relève davantage d'une expérience plus familière et réconfortante, pour ne pas dire médiocre et peut-être moins intéressante à étudier. La position intermédiaire des textes consacrés à la beauté dans la *Recherche* de Burke et le peu d'attention dont ils ont bénéficié dans le champ des études burkiennes³ semblent confirmer ce point.

1. Cet article est la version remaniée d'une communication prononcée lors du Congrès de la Société française d'Esthétique en juin 2023. Je remercie vivement le public présent lors de cet événement pour les questions posées. Elles m'ont permis d'améliorer de façon certaine le texte initial.

2. Edmund BURKE, *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Indiana, University of Notre Dame Press, 1968. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Baldine Saint Girons (trad.), Paris, Vrin, 1998 (Seconde édition revue et augmentée). Sauf mention contraire, toutes les citations sont extraites de l'édition française du texte établie par Baldine Saint Girons. Parfois, les termes anglais appellent quelques commentaires philosophiques. Dans ce cas, ils seront insérés dans le corps des citations. Les chiffres romains renvoient aux parties de la *Recherche*, les chiffres arabes désignent les sections au sein de ces parties.

3. La plupart des commentateurs de Burke se concentrent

C'est donc une double-crise de l'idée de beauté que la *Recherche* exemplifie :

– une crise théorique et méthodologique opérée par la révolution empirique marquant le passage d'un beau idéalisé à une ou des beautés prosaïques ;

– une crise plus culturelle et sociale de la beauté liée à un ancrage historique et géographique. L'intérêt pour le sublime au XVIII^e siècle, notamment au sein de la philosophie anglo-saxonne, correspond à l'unification d'une esthétique du terrible puis du fantastique⁴, solidaire de la valorisation d'un goût « anglais », national, faisant tomber l'idée de beauté dans une relative désuétude⁵.

Ainsi, l'inscription d'une recherche de la beauté dans la réalité la plus courante peut conduire à

en effet sur les premières parties dédiées au sublime ou à la partie terminale dédiée au langage. Les travaux d'Hermann Parret font exception. Hermann PARRET, « La matière dans les esthétiques du XVIII^e siècle », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière XVII^e-XVIII^e siècles*, New-York, Rodopi, 2009, p. 19-38. Voir Hermann PARRET, « Burke, docteur en smoothness », *La main et la matière, Jalons d'une haptologie*, Paris, Hermann, 2018, p. 102-105.

4. Cette esthétique ou cette sensibilité affleure tout particulièrement chez Füssli ou William Blake pour la peinture et chez Milton pour la poésie. Voir par exemple Füssli. *Entre rêve et fantastique* [catalogue d'exposition], Christophe Baker, Andreas Beyer et al. (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator et Paris, Culturespaces, 2022 ou Hélène PHARABOD-IBATA, « L'esthétique de l'expression : la violence picturale chez Blake et chez Füssli », *XVII^e-XVIII^e Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e-XVIII^e siècles*, 44, n° 1, 1997, p. 73-91. On nuance toutefois l'influence directe d'une théorisation du sublime en philosophie sur les artistes. Par exemple, la lecture de la correspondance de Reynolds, contemporain de Burke, souligne le caractère diffus des idées de sublime et de beauté : *Les écrits de Sir Joshua Reynolds*, Jan Blanc (éd.), Turnhout, Brepols, 2016. Voir par exemple la lettre adressée à Burke, datée du 10 août 1782, p. 648.

5. Sur l'esthétique anglaise et le goût pour le sublime et le fantastique, voir Hélène PHARABOD-IBATA, *The Challenge of the Sublime. From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

une sorte de « désenchantement de la beauté¹ ». En effet, à comprendre la beauté à partir d'une réaction affective et physiologique, on prend le risque de limiter la notion à une approche descriptive, correspondant à des états du corps et des états d'âme, dont la diversité renvoie nécessairement à sa réalité relative. Mais cette diversité sensible appelle conjointement une inventivité lexicale et heuristique assez audacieuse dont l'ouvrage de Burke témoigne assurément.

L'examen de l'expérience de la beauté dans sa relativité et donc dans sa pluralité se manifeste par un foisonnement de qualificatifs dont la fonction revient précisément à décrire au plus près les sursauts des affections et des émotions, à saisir les multiples remous et modalités de l'activité perceptive, tout en tenant compte de la diversité des objets susceptibles de nous affecter. La variété des espèces de la beauté renforce la thèse selon laquelle l'expérience de la beauté n'est pas désintéressée au sens où elle serait indifférente à l'objet. Au contraire, c'est bien dans la relation entre certaines qualités matérielles, extérieures, celles de l'objet, et certaines dispositions internes du sujet qu'apparaît l'expérience de la beauté. « Élégant », « spécieux », « mignon » ou « splendide² » ne correspondent pas uniquement à une appréciation formelle ou matérielle de ce qui nous entoure. En transposant ces termes dans le registre affectif, c'est-à-dire en généralisant l'acceptation de termes relevant plutôt de la rhétorique (le registre élégant par exemple) ou de la poésie ou en détournant ce qui n'était que de l'ordre du déclaratif, de la manifestation d'une émotion, il s'agit de révéler l'éten-

due des qualités susceptible d'affecter un sujet, sans pour autant établir de hiérarchie entre elles. Là apparaît sans doute le caractère empirique de la *Recherche*, empirique au sens d'expérimental : dans une tentative d'identifier des nouveaux lieux et de nouvelles situations propices à susciter la beauté, contribuant ainsi à mettre en tension l'individualité d'un sentir et son inscription dans une communauté sensible et symbolique, unifiée par de nouvelles valeurs.

Si le foisonnement des qualificatifs instaure une compréhension élargie de la beauté, solidaire d'un contexte économique et de l'apparition de valeurs comme l'utilité ou le luxe³, il fait également signe sur le plan théorique vers une tension insoluble : dans quelle mesure ces termes conditionnent-ils en retour des manières d'apprécier ce qui nous entoure ? Dans quelle mesure ne sont-ils pas uniquement descriptifs mais prescriptifs, déterminant de nouvelles normes et contribuant ainsi à un déplacement de l'expérience de la beauté ?

Pour répondre à ces interrogations, le développement est scandé en trois moments :

– on expliquera dans un premier temps comment et selon quelles modalités l'expérience de la beauté est une expérience au milieu des choses, en explicitant le choix des exemples de Burke ;

– l'ancrage prosaïque de la beauté s'explique également par un changement de paradigme sensible. La beauté n'est pas explicitement visuelle ou pensée à partir d'un modèle centré sur l'œil. La beauté est tactile. L'esthétique de la proximité chez Burke, à mille lieues d'une distanciation critique kantienne, tire ses modèles en dehors du champ artistique. Ce sera l'objet de la deuxième partie ;

– enfin, on évaluera la fonction et la valeur de ces espèces de la beauté et les façons dont elles

1. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté. Essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2006, p. 16.

2. En toute rigueur, l'examen des différentes espèces de la beauté devait appeler un usage philologique du texte de Burke, s'attachant à détailler la généalogie et les transferts sémantiques entre ces différents termes, soit à entreprendre un travail d'historicisation des catégories esthétiques. Ce n'est pas la voie empruntée. On suggère ici un usage plus prospectif de Burke, en s'intéressant à la manière dont il remet en perspective et construit l'usage de certains termes qui, pour nous contemporains, sont extrêmement familiers. C'est tout particulièrement le cas pour la catégorie de mignon. Sans être explicitement mentionné dans le texte, elle est suggérée par les connotations d'idées analogues, notamment les idées de petitesse, de charme (*lovely*) et de féminin ou d'efféminé.

3. Sur le rapport entre beauté et luxe chez des auteurs contemporains de Burke, notamment David Hume et Adam Smith, voir par exemple Till WAHNBAECK, « Enlightenment Views of Luxury, *Luxury and Public Happiness: Political Economy in the Italian Enlightenment*, Oxford University Press, 2004, p. 20-54. Sur l'importance de la consommation et de la production vestimentaire par exemple, voir Beverly LEMIRE, *Dress, Culture and Commerce. The English Clothing Trade before the factory, 1660-1800*, London, Palgrave Macmillan, 1997.

conditionnent ou non un jugement de goût. Plutôt que d'opérer un passage du registre descriptif au registre judiciaire, il semble que Burke s'intéresse davantage à l'articulation entre le sensible et le dicible, reprenant à nouveaux frais le pouvoir des mots et l'importance du langage ordinaire dans l'expérience de la beauté.

Chercher la beauté au milieu des choses

Deux raisons motivent une réélaboration de l'idée de beauté selon Burke :

– premièrement, il faut dissiper la confusion entre les idées de sublime et de beau en élaborant leur généalogie de façon séparée. L'identification des critères du sublime, critères que Burke hérite d'une tradition et d'une culture anglaise mais qu'il infléchit, vide l'idée de beauté de sa substance. D'où la relance de l'examen dans la partie intermédiaire de l'ouvrage : que reste-t-il de la beauté une fois l'idée de sublime soustraite ?

– deuxièmement, l'étude commune de la beauté ne saurait se défaire d'un paradoxe aux yeux d'un empiriste, paradoxe signalé par un écart entre la volonté d'idéalisation de la beauté et la pluralité de ses manifestations sensibles. Le traitement intellectualiste ou abstrait de la beauté minore ses manifestations concrètes, si ce n'est comme exemplification d'un principe idéal. Plus encore, il ignore les manières de dire le beau : ne qualifions-nous pas spontanément, presque irrépressiblement de beau, une multitude de choses ? On ne parle de la beauté « qu'au figuré¹ » remarque Burke dès l'ouverture de la troisième partie. Prenant le contrepied de cette évanescence de la beauté, il faut éviter l'écueil de la définition puisque la beauté ne saurait se limiter « à des principes fixes² », à savoir la proportion, la convenance ou encore la perfection. La beauté appelle la description. Description foisonnante et non-exhaustive de choses et de lieux repérées par l'étalon de la beauté que sont les sensations de plaisir.

L'approche matérielle et empirique de Burke s'illustre dès les premiers moments de l'enquête par le privilège accordé aux exemples plutôt qu'à la discussion savante de théories. Il s'agit de revenir à un ancrage sensible, concret, matériel de la beauté. Ce réalisme, au sens où la beauté résiderait avant tout dans les choses et dans la manière dont elles nous affectent apparaissait déjà chez Locke dont Burke s'inspire. Pour autant, les analyses de Burke ne se résument pas à la mise au jour de qualités secondes des objets s'opposant frontalement à des principes intelligibles et abstraits de la beauté. En choisissant la petitesse, le lisse, le varié, la délicatesse, Burke déplace sensiblement l'approche de la beauté et révoque deux paradigmes ou deux horizons, le paradigme moral incarné par Hutcheson³ et le paradigme artistique. Burke désolidarise ainsi l'approche de la beauté de l'étude parallèle d'un système des arts, autrement dit des moyens ou des sources de production de l'art. La différence ontologique entre une beauté artificielle et une beauté naturelle est écartée au profit de descriptions saisies sur le vif de situations sans hiérarchie. Le choix des exemples opéré par l'auteur de la *Recherche* est de ce point de vue éloquent. Hormis une rapide mention à la *Vénus des Médecis*, les principaux exemples s'éloignent des canons artistiques pour leur préférer un domaine plus ordinaire, et d'ailleurs moins des objets que des objets mis en situation. De ce point de vue, il n'est pas anodin que la préférence de Burke aille à la description d'espaces ou de lieux.

*L'exemple de la chambre garnie :
l'expérience de la loveliness*

Si l'on a largement pu gloser sur l'influence des paysages anglais dans la conception du sublime, l'élaboration de l'idée de beauté n'est pas en reste. Néanmoins, à la différence du sublime suscitant l'effroi face aux précipices, aux crêtes raides des montages, à l'immensité d'un panorama, ce sont d'autres types de lieu qui causent l'idée de beauté ;

1. E. BURKE, *Recherche*, op. cit., III, I, p. 139.

2. *Idem*

3. FRANCIS HUTCHESON, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* [1725], Anne-Dominique Balmès (trad.), Paris, Vrin, 2015.

l'intérieur d'une chambre décorée et bien garnie par exemple :

Soit une pièce dans sa nudité originaire, avec ses murs dégarnis et son simple plafond : si parfaites que soient ses proportions, elle est d'un faible agrément et ne peut récolter qu'une froide approbation. Soit maintenant une chambre bien plus mal proportionnée, mais dotée de moulures élégantes et de beaux festons, de miroirs, bref, d'un mobilier purement ornemental : elle soulèvera l'imagination contre la raison et plaira bien davantage que la proportion toute nue de la première, si appréciée de l'entendement comme étant admirablement adaptée à ses fins¹.

Mobilisée pour critiquer l'idée de proportion et la réduction de la beauté à des perspectives géométriques, l'exemple de la chambre se distingue toutefois de l'éloge de l'ornemental. Mis en rapport avec d'autres cas mentionnés plus loin dans la *Recherche* – l'intérieur d'un carrosse, la surface du plateau d'une commode – et la manière dont ils viennent stimuler la sensibilité, il y a là quelque chose d'un lieu particulier de la beauté qui se dégage. Le lieu de la beauté est un lieu clos, qu'on imagine garni, rempli, *cosy*² comme le dit si bien l'anglais, saturé par la matérialité, vivifiant l'imagination plutôt que l'entendement³.

Comment nommer cet effet de la décoration sur la sensibilité et sur l'imagination ? C'est par le terme *loveliness* que Burke rend compte de cette influence, terme traduit en français par charme, c'est-à-dire un pouvoir d'exciter l'amour ou une forme d'attachement. Comprise ici en termes d'effet ou de pouvoir exercé sur la sensibilité, la beauté « est une qualité positive et puissante⁴ » remarque Burke dans la Section III. On note égale-

ment le caractère « privé », individuel de la beauté, presque restrictif au sens où il est solidaire de la perception de limites. D'autres qualités relatives à la beauté corroborent cette hypothèse puisque, outre le lisse, le varié et le délicat, la petitesse est un critère discriminant :

J'ai entendu dire que, dans la plupart des langues, on utilise des épithètes diminutives pour désigner l'objet de son amour, et il en va de même dans toutes les langues que je connais⁵.

Mais aujourd'hui, dans la conversation, il est d'usage d'ajouter le nom caressant de petit à tout ce qu'on aime ; les Français et les Italiens se servent encore plus fréquemment que nous de ces diminutifs affectueux. Hors de notre propre espèce, c'est vers le petit que notre penchant se déclare dans le règne animal : nous aimons les petits oiseaux et certains des plus petits quadrupèdes. On parle rarement d'une « grande belle chose » (*a great beautiful thing*), alors qu'on dit souvent « une grande chose laide » (*a great ugly thing*)⁶.

La beauté des petites choses

La petitesse renvoie ici aux petits objets ou aux petits êtres vivants : les petits oiseaux, les petits quadrupèdes. Plus loin, Burke évoquera encore le colibri. Ce choix n'est pas très original, Diderot par exemple associait aussi la beauté à la petitesse⁷. Burke ne vise sans doute la singularité mais restitue des lieux-communs, précisément pour pallier le défaut de norme ou de principe unique et définitif de la beauté. Cette réflexion sur les dimensions de la beauté est toutefois encadrée. Est considéré comme petit, non pas l'infiniment petit⁸, décelable au microscope ni les éléments dif-

1. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, III, 7, p. 155-156.

2. Dérivé du dialecte écossais, le terme *cosy* apparaît dans la langue anglaise dans la seconde moitié du XVII^e siècle. (*Oxford English Dictionary*). Il ne figure pas dans le dictionnaire de Samuel Johnson (1755) et Burke n'emploie pas ce terme.

3. Dans un addendum sur la peinture au sens élargi, Kant mobilise également l'exemple de la décoration mais pour mieux insister sur l'harmonie des rapports et le tout-ensemble. Le décor est géométrique. Emmanuel KANT, *Critique de la Faculté de Juger*, Alain Renaut (trad.), Paris, Flammarion, 2015, §51.

4. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, III, 5, p. 150.

5. *Ibid.*, III, 13, p. 160-161.

6. *Idem.*

7. Pour Diderot, voir son article « BEAU, (Métaphysique) » dans *l'Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. II, 1752, p. 178, Édition Numérique Collaborative et Critique de *l'Encyclopédie* [ENCCRE], <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-748-0/>>, page consultée le 17 juillet 2024.

8. L'infiniment petit relève du sublime. Grandeur et petitesse peuvent susciter le sublime dès lors que ces deux qualités sont associées à l'infini. À l'inverse, la conception de la beauté est plus restrictive. Pour Burke, beauté et grandeur sont incompatibles à moins de requalifier cette association par le terme splendide. Voir E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, II, 7, p. 119 et III, 23, p. 169.

ficiles à percevoir en raison de leur incertitude (le flou, le brouillard, etc.). La petitesse ici est bien à considérer comme ce qui est diminué, miniaturisé, ce qui est réduit à une dimension inférieure mais dans laquelle se manifeste une configuration régulière, une forme achevée. Ainsi, ce n'est pas la petitesse de l'insecte qui est plaisante, mais bien celle du chaton ou du chiot dans lesquels on reconnaît en puissance l'expression du type. Si la beauté est bien exprimée par la petitesse, celle-ci va de pair avec une certaine faiblesse. Non pas que la faiblesse « contribue nécessairement » à l'idée de beauté comme le nuance Burke dans la section 16 de la partie III, mais l'expérience de la beauté est indéniablement celle d'un rapport de force : « nous aimons ce qui se soumet à nous » peut-on lire à la section 15, par contraste bien sûr avec le sublime qui domine¹. Comprenons bien ici la pensée de Burke. Ce n'est pas seulement parce que nous avons l'impression de dominer la chose que nous éprouvons la beauté, la beauté n'est pas la jouissance d'un pouvoir. Au contraire, comme il l'affirme un peu plus haut, c'est la faiblesse ou l'imperfection qui est comprise comme un certain pouvoir et qui nous fait sentir à travers elle, notre propre vulnérabilité et notre besoin d'y remédier en contenant ce défaut. D'où peut-être l'ancrage social de l'idée de beauté chez Burke, adossée à l'étude de passions élémentaires et fondamentales de la nature humaine, notamment l'amour et la sociabilité².

Ce privilège de l'intimité de la beauté, qui appelle presque un mouvement de repli sur soi, un mouvement centripète, renforcé par l'éloge d'un lieu intérieur et par cette appréciation de la petitesse anticipe peut-être ce que Hannah Arendt pourra écrire dans la *Condition de l'Homme moderne* :

La passion moderne pour les petites choses, prêchée, il est vrai, par la poésie du début du siècle dans la plupart des langues européennes, a trouvé

1. Cette réflexion sur la puissance ancrée dans les passions humaines est déjà un thème que l'on retrouve chez Hobbes. On profite de cette note pour indiquer que la seconde version de la *Recherche* publiée en 1759 est augmentée d'un addendum sur le pouvoir ou la puissance (*power*), signalant les enjeux politiques du texte, à plus forte raison d'un texte sur la beauté et le sublime.

2. E. BURKE, *Recherche*, *op. cit.*, I, 10, p. 87.

sa présentation classique en France dans le petit bonheur. Depuis le déclin de leur domaine public autrefois glorieux, les Français sont passés maîtres dans l'art d'être heureux au milieu des « petites choses », entre leurs quatre murs, entre le lit et l'armoire, le fauteuil et la table, le chien, le chat et le pot de fleurs, répandant sur tout cela un soin, une tendresse qui, dans un monde où l'industrialisation rapide ne cesse de tuer les choses d'hier pour fabriquer celles du lendemain, peuvent bien apparaître comme tout ce qui subsiste de purement humain dans ce monde³.

Si Arendt associe le goût pour le petit bonheur et pour l'intérieur à l'accélération de l'industrialisation, mettant en balance l'aliénation d'un côté et le reliquat d'humanité de l'autre, elle considère effectivement un engagement affectif envers les choses, « un soin, une tendresse » particulière, qui n'est pas sans rappeler les modalités tactiles évoquées par Burke dans la manière dont nous nous rapportons aux choses, sur le modèle de la caresse par exemple, mais aussi sur l'importance croissante de la possession des objets, suggérant que la constitution de la subjectivité passe aussi par la projection affective sur les objets que l'on possède, sorte d'élargissement de la sympathie éprouvée entre sujets.

Conformément à un héritage empiriste, Burke « banalise » la beauté pour reprendre le titre du livre de Fabienne Brugère⁴, et cette banalisation va dans le sens d'une attention particulière accordée aux sensations ordinaires, aux manifestations communes de la beauté. La désuétude de l'idée de beauté n'est donc que relative et elle oblige à prêter une attention nouvelle à la manière dont nous nous rapportons au monde et dont nous nous inscrivons dans une communauté sensible et symbolique. Repérer ces expériences de la beauté sur le plan empirique engage sur le plan herméneutique le constat suivant : si l'on peut déterminer par l'observation des critères de la beauté et des situations qui facilitent cette expérience, il existe toujours des exceptions ou du moins des cas irréguliers, liés à l'ancrage subjectif de l'expérience. Il

3. Hannah ARENDT, « Le domaine public et le domaine privé », *Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Pocket, 2002, p. 91-92.

4. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté*, *op. cit.*

faut tenir compte de cette « mobilité », de ce caractère fugace, particulier de la beauté. D'où les enjeux de la *Recherche* de Burke :

– si l'unité d'une définition théorique de la beauté est malmenée, la beauté est sauvée par la mise en évidence d'une tendance sociale commune qui ne se confond pas tout à fait avec le plaisir, mais plutôt avec le réconfort ou avec l'expérience de la détente. L'éclatement de la beauté sur le plan sensible est compensé par la reconnaissance d'une nature humaine que la beauté contribue à définir ;

– par ailleurs, la dissolution de l'idée de la beauté dans le sensible, c'est-à-dire dans sa dimension perceptive, est encadrée et de ce fait, limitée par une attention nouvelle aux manières de dire la beauté, comme si l'élection de nouveaux qualificatifs rendaient à l'expérience de la beauté sa consistance.

Ne pas parler de la beauté « au figuré » : décrire la beauté dans sa pluralité

Ne pas parler de la beauté au sens figuré revient, on l'aura compris, à s'intéresser à la réalité de la beauté, dans les lieux et les choses qui occasionnent son expérience et à estomper son incertitude et son caractère diffus par le séquençage des mots. Une telle approche sensible, ordinaire de la beauté conduit à l'envisager dans sa pluralité, pluralité qui s'exprime lexicalement. Le corollaire sur le plan méthodologique d'une démarche analytique de la sensibilité revient à associer à chaque sens, une déclinaison de la beauté. Autrement dit, à identifier quelle est la spécificité de l'expérience engagée selon le sens sollicité. La beauté selon la vue est la délicatesse (*delicacy*), la fragilité ou encore le mignon ; la beauté selon le goût et le tact est la douceur, mais douceur dans les deux sens de ce terme, à la fois doux (*sweetness*) et lisse (*softness*). La diversité des qualificatifs de la beauté rend compte d'une beauté intensive, du degré le plus faible à la manifestation la plus éclatante (le splendide ou le spécieux).

Les espèces de la beauté

En étant au plus près des choses et des faits, Burke met également au jour des expériences plus troubles de la beauté. La beauté est intrinsèquement impure, c'est-à-dire mêlée et composite, mais aussi circonscrite. Et c'est précisément ces nouvelles configurations du sensible que viennent décrire les variantes de la beauté comme l'élégant, le spécieux ou le splendide, définissant la beauté comme une manifestation parmi d'autres d'une tendance plus générale, relevant davantage de la physiologie :

Quand un corps est composé de parties lisses et polies, qui n'exercent pas de pression les unes sur les autres, qui ne présentent ni rugosité ni confusion, et qui affectent en même temps une forme régulière, je le dis élégant. L'élégant est très proche du beau et n'en diffère que par la régularité qui, néanmoins, suscite une affection fort différente et peut donc très bien constituer une catégorie séparée. J'y place les ouvrages d'art délicats et réguliers qui n'imitent aucun objet déterminé de la nature : édifices élégants, meubles, etc. Quant à l'élégance ou à la beauté s'ajoutent de grandes dimensions, la pure beauté disparaît dans ce que j'appelle le splendide (*fine*) ou le spécieux (*specious*)¹.

L'élégant se distingue de la beauté par la régularité mais aussi par ses références puisque ce paragraphe est l'occasion d'une ouverture sur les arts décoratifs, sur une certaine forme d'architecture, soit des manifestations qui se désolidarisent du modèle de l'imitation, par différence avec la définition de l'élégance que l'on trouve à la même époque dans l'*Encyclopédie*², explicitement référée à la sculpture et à la peinture.

Le refus d'une hiérarchie des arts, et par extension, le refus d'élever la beauté au rang de valeur cardinale et générale³ est liée à l'élection d'un

1. E. BURKE, *Recherche*, op. cit., III, 23, p. 169.

2. VOLTAIRE, Article « ÉLÉGANCE », *Encyclopédie*, 1755, vol. v, p. 483, ENCCRE, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-846-0/>>, consultée le 17 juillet 2024.

3. Par commodité, Burke a le souci de ne pas bousculer le vocabulaire comme il le rappelle dans la *Recherche*, p. 82. La beauté conserve sur le plan formel, sur le plan de l'économie générale de l'ouvrage sa valeur coordinatrice et régulatrice. Néanmoins, elle n'est plus un principe directeur et unifié par une définition cohérente. La beauté est intrinsèquement mêlée.

paradigme en particulier, le paradigme tactile, consacré par l'ambiguïté du terme *feeling* chez Burke, renvoyant indifféremment au sens du toucher comme aux capacités de sentir en général¹. La beauté est proprement touchante non pas seulement car elle est affective plutôt qu'intellectuelle en sollicitant davantage l'imagination que l'entendement, mais parce que très concrètement, elle est pensée selon le modèle d'un contact, du toucher, et d'un toucher en mouvement. Une esthétique haptique².

Typologie des espèces de la beauté et précarité de l'expérience esthétique

Enfin, de façon plus hypothétique, la typologie des espèces de la beauté vient relancer le problème de la réalité de la beauté, réalité entendue cette fois, au sens de persistance, de continuité, de constance en insistant sur la précarité d'une telle expérience. Si, par sa petitesse, le mignon renvoie intrinsèquement à notre vulnérabilité ; le spécieux ou le splendide, à une expérience mêlée où la beauté n'est presque plus elle-même, il en va de même pour les autres sens. Lorsqu'il évoque le beau selon le sens du goût, ce qui correspond au doux au sens de sucré, d'onctueux, Burke remarque la parenté entre l'expérience du beau et celle de l'insipide³. Entre l'affadissement et l'écœurement, l'expérience esthétique frôle paradoxalement l'anesthésie.

La beauté est effectivement une expérience-limite dont le modèle serait une forme de sommeil ou l'étape qui précède l'endormissement⁴. Dans cet état de relaxation musculaire et nerveuse, une sorte de laisser-aller gagne le sujet, entraînant un certain flottement de l'attention, nourri par le flux des sensations :

Il est au contraire presque impossible de ne pas en conclure que l'effet de la beauté consiste à détendre les éléments solides du système. Toutes les apparences de la détente sont présentes ; et c'est un relâchement qui se situe juste au-dessous du tonus ordinaire qui me semble la cause de tout plaisir positif⁵.

Cette dernière remarque invite à reconsidérer le statut de ces différentes espèces de la beauté. À quel registre appartiennent-elles ? S'agit-il uniquement de critères descriptifs destinés à saisir l'expérience fluctuante et graduée de la beauté ? S'agit-il de bornes délimitant la présence de la beauté et au-delà desquelles elle se nie, elle s'évanouit dans un flux de sensations agréables, finalement médiocres ?

Il nous semble ici que l'examen de la beauté, loin de conduire à une forme de scepticisme quant à la pertinence d'une telle idée, permet d'interroger une nouvelle fois sa valeur. Pluraliser la beauté en mentionnant ses nombreuses déclinaisons ne revient pas à démultiplier les normes d'un éventuel jugement de goût. Pour autant, la beauté ne peut pas ou ne peut plus se penser de manière unifiée, mais à partir de ses autres, c'est-à-dire à partir de ce qui s'en distingue légèrement, ce qui la nuance, ce qui l'infléchit. L'approche burkienne n'est résolument pas dogmatique, mais constructive en insistant sur le caractère plastique de la beauté. Ce n'est pas un concept de beauté qui unifie les différentes espèces répertoriées par Burke, mais un effet sensible. Autrement dit, Burke s'attache à examiner, presque au scalpel, la manière dont certaines expériences peuvent converger vers

1. E. BURKE, *Recherche*, *op. cit.*, III, 24, p. 169. Sur la place du toucher chez Burke, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à nos propres travaux. Marie SCHIELE, « L'expérience tactile peut-elle conduire à l'évaluation esthétique ? Analyse du toucher chez Burke » dans Maira de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida *et al.*, *Le toucher. Prospections médicales, artistiques et littéraires* Paris, Éditions le Manuscrit, 2019, p. 179-190 et « Le toucher : d'un sens bas au soubassement de l'expérience esthétique. Enquête sur l'origine de la notion de *feeling* chez Edmund Burke », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Bruxelles, Éditions Société pour le progrès des Études Philologiques et Historiques (à paraître).

2. Sur le paradigme tactile au temps des Lumières, voir Aurélie GAILLARD, « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières », *Dix-Huitième Siècle. Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, 2014/1, n° 46, p. 309-322.

3. E. BURKE, *Recherche*, *op. cit.*, IV, 21, p. 198.

4. À l'inverse, le sublime cause l'étonnement, « un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendu par quelque degré d'horreur. » (*Ibid.*, II, I, p. 101.) Le sublime tire le sujet hors de lui, le beau l'absorbe et le plonge dans un état semi-léthargique.

5. *Ibid.*, IV, 19, p. 196.

un même résultat, vers une même qualification, et ainsi devenir des valeurs communes que l'on reconnaît comme telles et qui conditionnent en retour notre orientation dans le sensible. De ce point de vue, le rôle du langage est fondamental.

Le sensible et le dicible : la chose, le mot et l'émotion

Il est décisif de rappeler que l'ouvrage de Burke après l'examen comparé du sublime et du beau se termine par une très longue partie consacrée au langage et à une critique de sa fonction imitative. La thèse développée par Burke est la suivante : le langage n'imité pas les choses et ne véhicule pas d'images mentales mais possède ses propres références, agit par ses propres connotations. En réalité, la référence linguistique infuse largement les parties précédentes de la *Recherche*, notamment dans les exemples décrivant l'expérience de la beauté. On rappelle l'exemple de la petitesse : « Et pour savoir quelle est en général l'étendue des corps qu'on estime beaux, il suffit de recueillir *les manières habituelles d'en parler*¹ » et plus loin, on peut encore lire « Qui ne connaît *ces expressions communes à tous les temps* et à tous les pays par lesquelles on se dit amolli, relâché, énervé, dissous, fondu de plaisir²? » (nous soulignons). « Manières habituelles d'en parler », « Expressions communes », c'est par la langue, par ses qualités, par sa texture que l'on façonne les reliefs multiples de la beauté.

L'insistance de Burke sur le langage ordinaire n'est pas anodine : « dans le cours ordinaire de la conversation, nous nous faisons suffisamment comprendre sans susciter d'images des choses dont nous parlons³ ». L'effet des mots, sous-entendu, leur sonorité, leur matérialité est satisfaisante pour éveiller des idées en nous. La caractérisation d'un langage comme non-imitatif, autrement dit la désolidarisation entre la visualité et le discursif – le langage ne crée pas d'image, à un mot n'est pas nécessairement associée une représentation mentale – laisse une nouvelle place au

sensible. Dans ce contexte, de quelle manière considérer l'élégant, le spécieux, le mignon ?

Dans la typologie des mots établie par Burke au début de la cinquième partie de la *Recherche* distinguant les mots agrégés (idées simples), les mots abstraits simples (qualités) et les mots abstraits complexes (relations d'idées), les dérivés de la beauté relèveraient de la dernière classe. Or des abstraits composés, nous n'avons aucune idée claire. « Je pense, poursuit-il, que le pouvoir qu'ils exercent sur les passions, ils ne les tirent d'aucune représentation⁴. » Ce sont bien quelques idées particulières, quoique saisies de manière indistincte et confuse. N'est-ce pas alors sur la confusion entre l'effet du mot « mignon » par exemple et l'effet réel de la perception d'une chose mignonne » que joue Burke dans cette dernière partie pour justifier l'éclatement de l'idée de beauté ? La beauté ne serait-elle finalement qu'affaire de vocabulaire et de grammaire comme l'écrivait Diderot⁵ ?

Il faut peut-être revenir à la valeur que Burke attribue à l'opacité et à la confusion au détriment de la clarté pour dépasser cette première interprétation lexicale de la beauté et de ses espèces. En II, 4, est noté ceci : « Une idée claire n'est qu'un autre nom pour une petite idée. » Certes, cette affirmation tranchée, anti-cartésienne⁶ doit être remise dans le contexte d'une comparaison entre peinture et poésie qui se superpose appuyant l'étude du sublime et qui sera reprise dans la partie consacrée au pouvoir des mots. Mais on peut légitimement s'interroger sur ce rapport entre pauvreté, transparence de l'évidence de

1. *Ibid.*, III, 13, p. 160.

2. *Ibid.*, IV, 19, p. 196.

3. *Ibid.*, V, 2 p. 207.

4. *Ibid.*, V, 2, p. 208.

5. DIDEROT, art. « BEAU (Métaphysique) », *op. cit.*, p. 179 : « il semble que la question du beau ne soit plus qu'une affaire de Grammaire, & qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. »

6. Le qualificatif « petit » peut être compris en deux sens. Petit peut avoir le sens de simple et déterminé auquel cas Burke rejoint la proposition de Descartes dans les *Règles pour la direction de l'esprit*. Voir par exemple les Règles V et VI. Mais dans le contexte d'une comparaison entre poésie et peinture proposée par Burke, « petit » se colore d'une nuance dévaluative. À l'esthétique de la clarté est préférée celle de l'obscurité. Sur ce changement de paradigme, voir Hélène PHARABOD-IBATA, *The Challenge of the Sublime. From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

l'idée et suggestivité de l'idée obscure et confuse, cette fois à l'échelle de la *Recherche* et relativement à cette proximité des qualificatifs de la beauté. Bien qu'affirmant la clarté pour principe heuristique, au moins de façon rétrospective dans ses deux préfaces rédigées en 1759, soit deux années après la première parution de la *Recherche*, l'élaboration stylistique de l'ouvrage témoigne de cette hésitation constante entre registre gnoséologique et registre pathique ou affectif, ne serait-ce que par la longueur des descriptions. Sur le plan de la conception du discours et de l'écriture, il y a là une manière tout à fait originale de réfléchir non pas sur les passions, mais avec elles et de contenir, presque de façon performative, la froideur philosophique critiquée par Burke dans sa correspondance de jeunesse.

D'où cette écriture de la suavité qui vise à décrire les passions et leurs effets tout en ménageant l'état incertain dans lequel elles nous plongent. Les mots sont « de purs sons¹ » conclut Burke qui, sans être attachés à des circonstances particulières dans lesquels ils sont émis, poursuivent leur effet et ne cessent de nous affecter. Tout se passe comme si la multiplication des espèces de la beauté suggérait, par ses consonances, quelque chose de son expérience. Dans ces conditions, le beau diffère d'une catégorie générique, mais s'apparente à une espèce singulière, au même titre que le mignon, le splendide ou l'élégant. À la différence du sublime, catégorie absolue, sans dérivé², le beau, plus plastique, se dit et se vit de manière nuancée, presque raffinée comme si ses déclinaisons s'autonomisaient. Plutôt que d'organiser son enquête à la manière d'Hutcheson en décrivant un beau absolu et un beau relatif, Burke détermine une acception plus

resserrée du beau pour mieux ajuster la constellation de termes se rapprochant du beau et le réel que ces termes désignent. On pourrait presque dire que les critères d'évaluation des choses s'assimilent ainsi avec la tournure d'une langue, avec les manières de dire et de jouer avec la langue³.

L'exploration des espèces de la beauté ne vise donc pas à établir une nouvelle grille d'évaluation à l'aune de laquelle on jugerait le sensible. En ce sens, mignon, splendide, élégant diffèrent de catégories opératoires du jugement. Et la beauté ne vient pas, telle une idée surplombante, subsumer la diversité de ses espèces sous une définition unique. L'enquête de Burke met en lumière des expériences contrastées de la beauté ancrées dans la sensibilité humaine, profondément travaillée par les effets de la matière, qu'elle soit sonore, corporelle ou composée. Le foisonnement des qualificatifs peut suggérer la dissolution de l'idée de beauté dans le plaisir, et à plus forte raison dans les aléas de la subjectivité. Mais l'attention que prête Burke à la réalité d'une expérience le pousse aussi à investir son vocabulaire de façon audacieuse, moins pour fixer les termes de la beauté ou pour la figer dans des catégories, que pour cerner, à travers la matérialité du langage, ce que la beauté fait au corps. Et ce que le corps de la langue fait à la beauté. En ce sens, l'expérience de la beauté est aussi une expérience linguistique⁴.

Marie SCHIELE

1. E. BURKE, *Recherche*, *op. cit.*, V, 2, p. 209. Si des images ne sont pas nécessairement associées aux mots, le langage dans sa nature purement matérielle, c'est-à-dire purement sonore, s'éloigne-t-il pour autant du modèle imitatif ? Quel est le rapport entre le terme « *soft* » et la douceur d'un tissu ? Burke reste assez évasif à ce sujet mais il maintient la relation entre efficacité des mots, énergie verbale et opacité des associations d'idées.

2. À la différence de Kant, Burke ne distingue pas plusieurs espèces de sublime. Sur le sublime noble et le splendide chez Kant et la comparaison avec Burke, voir la note 2 p. 169 de la *Recherche*.

3. Ceci rappelle la distinction effectuée en français entre le beau et le joli. Voir art. « JOLI (Grammaire) », *Encyclopédie*, vol. VIII, p. 871, ENCCRE, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2731-0/>>, page consultée le 17 juillet 2024. Burke insiste aussi sur le fait que la beauté se dit par les diminutifs, par un investissement affectif de la langue. Voir *Recherche*, *op. cit.*, IV, 19, p. 196 et suivantes.

4. Sur ce point, voir par exemple ÉLISE PAVY-GUILBERT, « L'expérience esthétique comme expérience linguistique », *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Garnier, 2014, p. 325-328.

La phénoménologie de Charles Peirce

UNE AUTRE FAÇON D'ABORDER LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES

Écoutez le premier mouvement de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski : une douce et triste mélodie s'éteint progressivement dans un pianissimo qui confine au silence, quand soudain résonne d'un coup l'éclat d'un fortissimo qui claque dans les écouteurs – si on veut éviter que les voisins en profitent ! Je me suis intéressé spécifiquement à ce genre de choc musical dans un article de sémiotique intitulé « La musique au défi de la phénoménologie de Charles Peirce (ou : y a-t-il une secondéité musicale ?) »¹, et cela m'a donné l'idée de traiter l'esthétique en termes de catégories phénoménologiques au sens peircien. Il y aurait, pour lui, une catégorie foncièrement esthétique, la *firstness*², la sensation ou le sentiment que procure la musique, mais, tout aussi bien, les deux autres catégories de sa phénoménologie l'accompagnent nécessairement, la *secondness* qu'illustre particulièrement le choc sonore autant que la *thirdness* des représentations qui constituent mon habitus musical. Je défends ici que la phénoménologie peircienne est un biais fécond pour aborder les catégories esthétiques dans la mesure où elle nous invite à glisser de la définition de leur spécificité vers une discussion sur la complexité de leurs interactions.

La base triadique des catégories peirciennes

Cristalline, grêle, éclatante, funèbre, etc. : la sonnerie du téléphone portable a diverses qualités (iconiques dans le vocabulaire peircien) qui modulent sa réception de même que d'autres facteurs, telle la

distance entre l'appareil et notre oreille. Par-delà ces variables et nombre d'autres, elle appartient à la sorte de signal qui nous avertit de quelque chose – un correspondant cherche à nous joindre. À partir de ce moment où, instantanément, nous sommes mis en alerte, se déclenche possiblement une séquence d'actions qui nous semblent plus ou moins nécessaires, tandis que des suppositions diverses nous traversent le cerveau, surtout lorsque nous sommes justement dans l'attente du coup de fil. Par-delà cette complexité phénoménologique (la chaîne de ce que certains spécialistes des sciences cognitives nomment des « heuristiques »), dans l'optique de Charles Peirce, on peut trouver avantage à s'arrêter au *fait même*, au *fait brut de la sonnerie*, étant donné que, tout simplement, la sonnerie est un fait au moment où elle a lieu, avant d'être interprétée d'une manière ou d'une autre. Si je sursaute, c'est simplement que le bruit trouble le silence ou que, presque instantanément, revient à mon esprit rêvassant que j'ai un rendez-vous.

Conformément à sa conception de la phénoménologie (nommée aussi *phanéroskopie*), Peirce vise sous le concept de phénomène « tout ce qui est, de quelque façon ou en quelque sens que ce soit, présent à l'esprit, que cela corresponde à quelque chose de réel ou non³ » et discerne trois catégories de ces phénomènes : la *firstness*, la *secondness* et la *thirdness*. Leur définition la plus précise saisit les trois modes en corrélation : cela va du « mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre » au « mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et un

1. Dominique CHATEAU, *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 37 (1-2), 2017 ; voir <<https://id.erudit.org/iderudit/1051473ar>>, consultée le 15 juillet 2024.

2. La catégorie de la *firstness* est traduite priméité, premièreté, primarité, celle de *secondness*, secondéité ou autre, etc. Vu la difficulté à s'imposer de ces traductions, je reviens au terme original.

3. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, vol. I-VI, Ch. Hartshorne et P. Weiss (éd.), vol. VII-VIII, A. W. Burks (éd.), Cambridge, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1958, 1.284. Mes traductions de Peirce s'inspirent librement de celles de Gérard Deledalle (Charles PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978).

troisième », en passant par « le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit¹ ». La *secondness* est ainsi coincée entre ce qui est abstraction faite de son existence, de sa réalisation et ce qui atteste la médiation par la pensée. Elle est de l'ordre de l'actualité, « quelque chose de *brut* », qu'aucune raison ne détermine intrinsèquement, par exemple, le fait de tenter de forcer une porte qui résiste avec son épaule².

Cette *secondness*, Peirce reproche à Hegel de la négliger, bien qu'il avoue certaines affinités avec le triadisme du dialecticien allemand³. Par rapport à la *firstness* qui est une possibilité – par exemple le sentiment en lui-même, ce qu'on ressent au moment où on force une porte ou éclate un tutti d'orchestre –, la *secondness* est saut dans le concret, passage à l'acte, choc, lutte, *struggle*, *âgon*, etc. En musique, par exemple, elle concerne surtout la rupture, l'interruption, le commencement, le recommencement, l'arrêt ponctué, la terminaison prolongée, etc.

Il faut attirer l'attention sur le fait que chaque catégorie doit être définie pour elle-même à un certain stade de l'analyse. Sans isoler un tant soit peu chacune des catégories, on serait bien en peine de les définir. Dans ce premier cadre de définition, la *secondness* partage ainsi avec la *firstness* le fait de relever d'un *comme si*. La *firstness*, c'est le sentiment *comme s'il* pouvait exister tout seul indépendamment d'un objet ou d'un sujet. La *secondness*, c'est, par exemple, le choc d'un poing sur ma figure considéré en lui-même, *comme si* on pouvait ne considérer rien d'autre que ce choc, le fait brut du choc, et *comme si* celui qui donne le coup de poing n'avait aucune intention de le donner. Là, seul le résultat compte, le rapport des forces.

Toute la subtilité de pareille analyse réside dans la réversibilité des relations qu'on explore en franchissant l'échelle triadique. Isoler le rapport de force, le choc, c'est le considérer dans sa *firstness*, en lui-même, indépendamment du contexte. Considérer ainsi la *secondness* en elle-même permet d'isoler « l'impulsion aveugle d'un événement de

réaction considéré comme quelque chose qui arrive et qui par sa nature ne peut arriver une seconde fois⁴ ». Cette phénoménologie invite donc à appréhender les phénomènes dans leur spécificité tout en présupposant qu'ils n'existent jamais à l'état pur par lequel leur définition demande pourtant de passer. *Il y a un moment idéaliste de la pensée toujours hanté par un moment pragmatiste*. La pensée a besoin d'isoler ce dont elle sait l'intrication. L'homme est limité par cette disposition qui célèbre la puissance du penser. Cela qualifie pertinemment le choc qui, *nécessairement* pris en lui-même pour être identifié, doit en même temps être envisagé dans sa relation *sine qua non* avec le monde, ses objets et ses sujets : le choc exemplifie l'actualité brute d'un instant de vie suspendu autant que l'actualité pleine de notre vie nouée par multiples liens au monde et aux autres. Dans cette vie totale (même pour l'acte gratuit, par exemple, d'un coup de poing sans motif), les conséquences peuvent être collées à l'acte, mais celui-ci ne s'en distingue pas moins, en tout cas dans le moment où sa définition en cherche une représentation précise, tout autant que l'activité représentationnelle ne se satisfait pas d'en rester là.

Il faut approfondir la présence comme telle dit Peirce qui parle même de *present presentness*⁵, mais qui considère, au contraire de la phénoménologie continentale, que cette « présentité » pure n'est pas un point d'arrivée : la présence pure comme l'acte pur sont des *points de passage* de la pensée, nécessaires et en même temps nécessairement dépassés si on envisage leur effectivité.

En fin de compte, l'analyse qui prétend définir chaque catégorie en tant que telle et dans sa relation avec les autres est une application de la troisième catégorie, c'est-à-dire de la médiation mentale. Autrement dit, quand je distingue le fait du possible, quand je dis que, pour être effectif le possible a besoin d'exister en réalité, de même que quand j'isole le fait en mettant en évidence la propre caractéristique qui le définit comme possible, c'est que j'active la *machine à représentations* qu'est mon petit cerveau ; en termes peirciens, quand je distingue la *secondness* de la *firstness*, quand

1. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 8.328.

2. *Ibid.*, 1.24.

3. Voir mon livre *Dialectique ou antinomie. Comment penser ?*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2012.

4. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 1.530.

5. *Ibid.*, 5.44.

je dis que, pour être effective, la *firstness* a besoin de la *secondness* et quand j'isole cette dernière en mettant en évidence sa propre *firstness*, c'est que j'active la *thirdness* – qui « tel que j'emploie le terme, écrit-il, est seulement un synonyme de Représentation¹ ». Ce n'est pas le moindre des mérites de Peirce que d'être conscient de ce rôle de la médiation mentale par la représentation et d'en tirer la nécessité du triadisme, un point de vue dont il crédite Hegel.

La dimension esthétique

C'est au moment même où il concède la parenté de son système avec celui d'un philosophe dont il déteste ce qu'il tient pour sa métaphysique que Peirce prend ses distances :

Quand quelque chose est présent à notre esprit, quel est le premier et le plus simple caractère qu'il convient de noter, dans tous les cas, s'agissant ou non d'un objet élevé ? Certainement, c'est sa « présentité » (*presentness*). Jusque là Hegel a tout à fait raison. Son mot est l'immédiateté. Dire, cependant que, cette « présentité », la « présentité » en tant que présente, la présente « présentité », est *abstraite*, qu'elle est l'Être Pur, est une erreur si éclatante qu'on peut seulement dire que la théorie de Hegel selon laquelle l'abstrait est plus primitif que le concret aveugla ses yeux sur ce qui se tenait devant eux. Sortez sous le dôme bleu du ciel et regardez ce qui est présent comme cela apparaît aux yeux de l'artiste. La disposition du poète approche l'état dans lequel le présent apparaît comme présent. Est-ce que la poésie est si abstraite et sans couleur² ?

Ce texte sur la *firstness*, sur son suc même, ne peut que sembler particulièrement important aux yeux de quiconque considère que la question esthétique fait partie intégrante de la philosophie, qu'elle n'est pas qu'un appendice subsidiaire ou encore la pause que le philosophe s'autorise quand, las du fondamental qui est son ordinaire ou son apostolat, il a besoin de se distraire. L'esthétique entre dans le débat pour contrer Hegel parce que, bien qu'il soit proche de la *firstness* avec son concept de

« l'immédiateté », avec sa théorie de « l'Être Pur » et son idée que « l'abstrait est plus primitif que le concret », il tournerait le dos à cette manière de concevoir de la réalité par sa « présentité ». Certes, le philosophe allemand affirme que « la pensée est essentiellement la négation de quelque chose d'immédiatement présent³ », mais cette formule, loin de viser la séparation absolue de la pensée avec l'empirique, se fonde sur l'idée que la pensée qui a besoin de l'empirique (comme le manger a besoin des aliments) doit aussi s'en émanciper (comme le manger est « redevable de lui-même » en tant qu'acte de consommation) ou, plus précisément, doit s'émanciper de la pensée première, séparatrice, dichotomique, qu'en offre l'entendement commun ; ainsi,

l'être pur [n'est pas] quelque entité abstraite obtenue par extinction des différences [mais] tout au contraire, ce qui conduit à lui, c'est le mouvement d'intériorisation grâce auquel les différences concrètes [...] sont reconduites à leur principe et fondement, libérées de l'hypothèque que faisait peser sur elles l'opposition première [...] entre l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet, l'universalité du vouloir et la détermination singularisée du faire⁴.

L'objet de cette quête ne saurait donc être autre chose que ce qui se tient devant les yeux du philosophe. Il faut revenir aux différences, aux choses dans leurs moindre détails, en s'étant libéré de la pensée adhérente. Et donc, si on veut critiquer la position hégélienne, il faut la prendre par le biais de l'hypothèse que plus la pensée se libère de la préconception, plus elle se rapproche du concret.

Mais se rapprocher du concret est une formulation ambiguë et l'idée de concret plutôt complexe, ce qui est un comble au regard de l'idéologie qui fait la réclame de sa simplicité biblique (un adjectif qui, c'est à noter, a pu aussi dénoter, à l'inverse, le

1. *Ibid.*, 5.104.

2. *Ibid.*, 5.44.

3. *Encyclopédie des sciences philosophiques*, I, *La science de la logique*, B. Bourgeois (trad.), Paris, Vrin, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1986, Logique de 1827-1830, § 12, p. 178.

4. Pierre Jean LABARRIÈRE et Gwendoline JARCZYK, Présentation (et traduction) de la *Science de la logique*, Premier tome, Premier livre, édition de 1812, Paris, Aubier Montaigne, 1972, p. XIX.

caractère confus et ampoulé du style de la Bible¹). S'agit-il de viser les « objets considérés simplement dans leur présentation », au lieu de viser la vérité ou le bien, comme le dit Peirce lorsqu'il discerne l'esthétique de la logique et de l'éthique² ? Or, précisant cette approche, le recours à l'exemple du dôme bleu du ciel tel que l'artiste le voit est tout à fait significatif : il est présupposé que le bleu est la couleur primitive du dôme céleste, qu'il y a une manière de voir cette couleur en son état primitif qui la détache de toute pensée préalable et, en même temps, qu'il existe une catégorie d'individus qui y parviennent : les artistes.

En quelque sorte, ce qu'Hegel entend réussir par la philosophie, les artistes le font par l'art ou plutôt par leur compétence d'artiste. Peirce développe ce point lorsqu'il présente sa triade des facultés :

C'est la faculté rare de voir ce que l'on a devant soi, juste comme cela se présente soi-même, sans le substitut d'une quelconque interprétation, sans la complication de la considération de telle ou telle circonstance supposée modificatrice. C'est la faculté de l'artiste qui voit par exemple les couleurs apparentes de la nature telles qu'elles apparaissent. Quand, sur le sol couvert de neige, le soleil brille intensément sauf là où l'ombre s'étend, si vous demandez à un homme ordinaire quelle couleur apparaît, il vous répondra le blanc, un blanc pur, plus blanc sous le soleil, légèrement grisâtre dans l'ombre. Mais ce n'est pas ce qui est devant ses yeux tandis qu'il décrit ; c'est sa théorie de ce qui *doit* être vu. L'artiste lui rétorquera que les ombres ne sont pas grises mais d'un bleu terne et que la neige sous le soleil est d'un jaune riche. Le pouvoir observationnel de l'artiste est ce qui est le plus recherché dans l'étude de la phénoménologie³.

Non seulement l'artiste a cette compétence exceptionnelle, mais elle peut servir de modèle au philosophe (c'est encore un comble, s'il en est !). Or, ce « pouvoir observationnel » qui s'apprend, ressemblant par là à la « seconde nature » – c'est-à-dire ce qu'on fait spontanément de l'avoir appris, mainte-

fois essayé, fait et refait, répété et révisé, etc., comme la natation ou le piano, à l'opposé du processus même qui cible pareille acquisition, en supposant une pragmatique spécifique, de longue haleine, en exigeant le retour opiniâtre d'heuristiques sans cesse réitérées –, ressemble aussi à une régression du concret mondain vers l'hypothétique sentiment d'une qualité primitive, du concret en ses multiples interconnexions pragmatiques vers la pureté introuvable d'un possible irréalisé. C'est, en quelque sorte, une *déréalisation*, non point celle où se détachant de son corps on a l'impression de l'observer du dehors, mais celle qui ramène le monde à une pureté originelle, sanctionnant, pour le sujet, une *néantisation* au sens de Sartre. L'artiste se libérerait des représentations qui pèsent sur notre conscience pour accéder à la représentation pure des choses, mais, pour ce faire, devrait s'entraîner :

[...] bien que je sois un parfait ignorant en esthétique, dit lucidement Peirce, j'ose penser que l'état d'esprit esthétique est le plus pur quand il est parfaitement naïf sans aucun verdict critique et que le critique esthétique trouve ses jugements dans le résultat de sa propre régression à un tel pur état naïf — et le meilleur critique est l'homme qui s'est lui-même entraîné à obtenir cela le plus parfaitement⁴.

Aufhebung ou pas ?

Est-ce donc que le bleu du ciel – tout comme le jaune du soleil, l'éclat blanchâtre de la neige, etc. – est *ce qui est là devant nos yeux, qui s'offre à nous immédiatement, présentement*, ou bien *ce qu'on doit apprendre à voir et qu'on verra peut-être un jour à force de s'y exercer* ? Est-ce une régression au rapport aux choses le plus naïf possible ou le produit d'une éducation, d'un travail, d'un entraînement ? Est-ce la nature qui se donne à nous, généreuse et spontanée, ou le chemin laborieux vers une seconde nature ?

Au vrai, la question la plus pressante est de savoir si ce paradoxe doit être résolu, ce qui implique de se demander si c'est un paradoxe au

1. Voir <<https://www.cnrtl.fr/definition/biblique>>, consultée le 14 juillet 2024.

2. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 5-37.

3. *Ibid.*, 5-42.

4. *Ibid.*, 5-III.

sens logique, produit de l'approche théorique, ou un paradoxe au sens empirique, la réelle coexistence constitutive de deux contraires en tension selon le schème de l'image dialectique (cher à Walter Benjamin) ou transformés par la dynamique de l'*Aufhebung*. Dans l'optique systémique que je défends, ce ne saurait être que les deux à la fois. On revient encore à l'idée que l'approche théorique met en lumière des catégories de phénomènes et, par là, procède de l'exercice de la *thirdness*, mais que ce qu'elle met en lumière ne se confond pas avec cette lumière même ou, en des termes moins métaphoriques, que la médiation mentale (à l'exception d'elle-même...) nous donne accès à quelque chose qui est indépendant d'elle, quelque chose qui, en même temps, n'existe pas sans elle. C'est pourquoi, non seulement la médiation mentale suppose et inclut les idées de fait et de possible, mais jamais on ne trouvera le fait ni le possible dans un phénomène « qui ne soit pas accompagné » par la médiation mentale – traduction de la proposition peircienne selon laquelle « non seulement la *thirdness* suppose et inclut les idées de *secondness* et de *firstness*, mais il ne sera jamais possible de trouver une quelconque *secondness* ou *firstness* qui ne soit pas accompagnée de *thirdness* » ; et d'ajouter : « *Thirdness* est la seule unique catégorie. C'est substantiellement l'idée de Hegel ; et sans aucun doute elle contient une vérité¹. »

La seule catégorie au sens propre, c'est la catégorie qui gouverne toutes nos représentations à quelque ordre phénoménologique qu'elles appartiennent et qui donc se gouverne elle-même, ce pourquoi, elle seule, possède la caractéristique d'être essentiellement une catégorie : la *thirdness*. Est-ce à dire que les deux autres sont des fausses catégories, des sous-catégories ? La réponse Peirce vise à nouveau Hegel, possédé qu'il serait par « l'idée que l'absolu est unique » (trois absolus, c'est deux de trop), ce qui implique que « la *firstness* et la *secondness* doivent être en quelque sorte *aufgehoben* », alors que « ce qui est requis pour l'idée d'une *thirdness* authentique c'est une solide et indépendante *secondness* plutôt que le simple corollaire d'une *thirdness* infondée et inconcevable ; et une

remarque similaire vaut pour la *firstness* »². La solidité de la *secondness* ou de la *firstness*, chacune à sa façon, explique pourquoi elles n'ont pas le rang de catégorie à part entière ; elles ont un pied dans la catégorie, mais aussi un pied dans le réel en tant que monde des existants ou monde possible ; la *thirdness*, pour ainsi dire, a les deux pieds dans notre mental – ou, pour le dire autrement, son rapport au monde dépend du possible et du fait.

Peirce entend l'*Aufhebung* dans le sens de la suppression ou du dépassement et place d'emblée l'idée sur le plan représentationnel. Il traduit *aufgehoben* par « *refuted* » ou « *refutable* », ce que ne sont « en aucune manière » les deux premières catégories, insiste-t-il, dans la mesure où elles participent nécessairement de la troisième, c'est-à-dire de nos représentations. Le tableau change si on y appose le coup de pinceau de la traduction d'*Aufhebung* attestant cette richesse de la langue allemande qui rend si fier le philosophe natif dans la mesure où, en l'occurrence, elle surpasse l'entendement :

Par « *aufheben* », nous entendons d'abord la même chose que par « *hinwegräumen* » [abroger], « *negieren* » [nier], et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont « *aufgehoben* » [abrogées]. Mais, en outre, « *aufheben* » signifie aussi la même chose que « *aufbewahren* » [conserver], et nous disons en ce sens, que quelque chose est « *wohl aufgehoben* » [bien conservé]. Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple « ou bien-ou bien » propre à l'entendement³.

Ce n'est pas même deux, mais trois sens que le mot recèle : supprimer, son contraire conserver et aussi élever ou déplacer (plutôt que seulement supprimer ou seulement dépasser ou, évidemment, réfuter). *Refute* signifie généralement réfuter, plus rarement nier. Quoi qu'il en soit, cela renvoie à la négation verbale, à la contradiction logique. Il est vrai que cette facette de la représentation existe

1. *Ibid.*, 5.90.

2. *Ibid.*, 5.91.

3. Charles PEIRCE, *Science de la logique*, op. cit., add. § 96, p. 530.

dans l'usage des catégories : la seule catégorie au sens propre s'empare des catégories préalablement identifiées pour qu'elles prennent pied sur le terrain des représentations, mais, on l'a vu, elles existent indépendamment de leur représentation, le fait dans la mesure où il existe *hic et nunc*, le possible dans la mesure où il suffit qu'il s'accroche au fait pour exister quelque part en quelque temps. Or, l'*Aufhebung* ne se limite pas au verbal ou au logique, ce qu'il faut entendre ainsi selon Hegel¹ :

Tout ce qui nous entoure peut être considéré comme du dialectique. Nous savons que tout ce qui est fini, au lieu d'être quelque chose de ferme et d'ultime, est bien plutôt variable et passager, et ce n'est là rien d'autre que la dialectique du fini, par laquelle ce dernier, en tant qu'il est en soi l'Autre de lui-même, *est poussé aussi au-delà de ce qu'il est immédiatement*, et se renverse en son opposé. [...] Nous disons que toutes les choses [...] passent en jugement et nous avons en cela l'intuition de la dialectique comme de la puissance universelle irrésistible devant laquelle rien, quelque sûr et ferme qu'il puisse paraître, n'a le pouvoir de subsister.

Le fini du monde, concret, bardé de détails, complexe, passe continûment en jugement, au jugement sans répit de son histoire, du devenir transformateur, parce que ce fini est déjà habité par l'altérité qui préfigure en lui ce qu'il deviendra. Tout ce qui se métamorphose dans le monde se supprime en tant que tel et en même temps se conserve en tant que l'autre l'habite déjà, un mouvement qui déplace l'objet de la mutation dans un ailleurs partiellement anticipé. Par conséquent, ni l'équivalent hégélien de la *firstness*, l'immédiateté, ni la *secondness* qu'il aurait négligée, ne sont radicalement supprimées ou niées par le processus dialectique. Mais surtout, il faut y insister, on peut appliquer l'idée du jeu de conservation-suppression au possible en tant qu'il anticipe le fait qui le métamorphose et ouvre la voie à la médiation mentale.

Par exemple, je ressens une douleur diffuse. Le ressenti mobilise d'abord l'essentiel de mon atten-

tion, que dis-je, de ma préoccupation. La douleur m'envahit le cerveau jusqu'à le paralyser, du moins, jusqu'à rendre le reste du monde flou et anodin. Puis, je localise globalement cette douleur lancinante. C'est quelque part dans mon corps, à l'intérieur, inaccessible par conséquent à quelque toucher bienfaisant. La douleur a offert le signal d'une localisation organique qui s'esquisse dans son ressenti, mais demande à être ancrée plus expressément. Localisée, elle perd une part de sa force mentale insidieuse. Son lieu anticipe son soin. Et, de la sorte, ce qui était intime se trouve déplacé sur le plan d'une représentation médicale, voire du diagnostic d'un expert. Identiquement, un magnifique passing shot de revers le long de la ligne, par-delà son effet brut, atteste dans un moment de grâce l'apprentissage laborieux constitutif du champion de tennis dont les médias construisent la légende. Dans ces deux cas, comme dans tant d'autres (tous ?), le fini a cette caractéristique d'être « en soi l'Autre de lui-même » : la douleur préfigure son diagnostic, le labeur du tennisman préfigure la grâce de ses coups.

Les formes de représentation

Le triadisme peut donner le sentiment que tout converge inéluctablement vers la satisfaction de la représentation. Comme si la douleur était là pour le triomphe du médecin ! Certes, dans le contexte social où nous vivons, la douleur appelle le soin que l'expert médical est censé fournir. On dirait même qu'elle n'existe plus, du moins avec la même acuité qu'auparavant, dès lors qu'elle est accrochée au diagnostic. On se sent déjà mieux quand on sort du cabinet du médecin avec une ordonnance substantielle, comme on se sent mieux de payer le psychanalyste. Qui plus est, rassuré par le verdict médical et la pile des médicaments, on continue, certes, d'observer sa douleur, surtout si elle tarde à décliner, mais, la plupart du temps, on est inconscient de son éclipse ; c'est à peine si on se remémore la période de souffrance, maintenant à distance de ce soi-même somatique qui, il y a peu, nous tenaillait l'esprit ; le retrait de la douleur nous remet dans la sorte d'indifférence à notre propre corps qui caractérise l'efficiencia quotidienne

1. *Ibid.* § 81, p. 514. Souligné par moi : c'est cette poussée qui réalise la phase de l'élévation.

(quand une occupation banale nous occupe aussi l'esprit) – exemple de provisoire suppression sans conservation, jusqu'à la prochaine douleur...

Ce genre d'exemple semble attester la possibilité d'une *thirdness* atténuée, voire éteinte, à l'encontre de la théorie qui en en faisant la réclame découvre, quant à l'humain, son universalité. Ce qui invite à poser la question de savoir si elle est dépourvue de toute indépendance vis-à-vis des représentations, une question qui, certes, paraît saugrenue dans la mesure où on tient que la *thirdness* est la représentation, purement et simplement. On ne saurait la séparer d'elle-même. On peut toutefois l'envisager, l'écrire – comme quand on écrit : le cheval blanc d'Henri IV était noir. Oui, j'ai écrit « noir », car on peut le faire ! Autrement dit, on peut écrire ce qui est faux comme le savent bien les complotistes qui font passer leurs convictions avant la vérité. Mais, dans l'optique triadique, pas plus qu'à l'égard de l'*Aufhebung* (ou du complotisme !), on ne saurait en rester à ce dualisme oui-non, vrai-faux, etc. Au cours de la discussion sur la *thirdness*, Peirce écrit :

La meilleure façon de se convaincre que la *thirdness* est élémentaire ou non [...] est de prendre l'idée de représentation, disons l'idée du fait que l'objet A, est représenté dans la représentation B, de façon à déterminer l'interprétation C [...]¹.

Ainsi, fondamentalement, l'analyse de ce pic du triadisme qu'est la *thirdness*, à la fois couronnement de la systémique triadique et fondement de toute l'explicitation théorique qui la discerne, nous enseigne qu'elle est elle-même triadique : elle transforme un objet en interprétation par le biais d'une représentation. C'est alors non pas l'objet A ou l'interprétation C qui nous intéressent, mais la représentation médiatrice B, la représentation qui représente l'objet en vue de son interprétation pragmatique. En tant que représentation médiatrice de cette sorte, dit Peirce, la *thirdness* peut prendre différentes formes (notamment des formes dites dégénérées).

De ce point de vue, la question de l'indépendance de la *thirdness* rebondit dans les termes d'une analyse des formes de représentation (des *degrés de thirdness*) qui intéresse l'esthétique au premier chef.

C'est encore le lieu d'insister sur le sens générique que revêt la notion de représentation telle que je l'emploie à la suite de Peirce notamment, dans la mesure où divers auteurs emploient le sens plus spécifique de la ressemblance, voire de la copie. On y trouvera alors des partis pris expressément anti-représentationnels qui, censément indissociables du discours qui les portent, plaident à leur insu pour l'idée générique de représentation. Et, dans cette orbe conceptuelle, il n'est nullement interdit de distinguer des formes différentes de la représentation, en allant du percept au concept et en passant par toutes sortes d'espèces différentes où sont mises en balance, selon divers dosages, les caractères respectifs de la ressemblance et de l'abstraction. L'image mentale est dans l'entre-deux : moins précise que le percept, moins abstraite que le concept – une proposition qu'on a revu à l'aune de l'idée d'abstraction individuelle par laquelle le resserrement du gros plan sur un aspect de la chose, isolé du reste, vise à augmenter la précision de son appréhension.

Bref, la représentation médiatrice, celle qui permet le passage de la chose à son interprétation, peut revêtir des caractères très différents qui l'assimilent plus ou moins à la sorte d'entité mentale que la théorie demande. Du côté « plus », la notion ou le concept, deux entités mentales que discerne la référence empirique de l'une et le caractère rationnel de l'autre. La notion, entité mentale empirique, résulte de la fixation sémantique d'une description ; le concept, entité rationnelle, résulte de la fixation sémantique d'une conception. La médiation par la notion et la médiation par le concept ne sont donc pas équivalentes, mais l'une comme l'autre mènent à l'interprétation de l'objet considéré. Peut-on encore parler d'interprétation de l'autre côté ? De ce côté « moins » où on rencontre des formes mentales qui, prises en elles-mêmes, ne se fixent pas dans l'esprit selon l'ordre sémantique : la sensation, la perception, le sentiment, l'émotion. Fixer, c'est même trop dire. Ces formes mentales traversent l'esprit, parfois le hantent, parfois, éphémères, disparaissent aussitôt qu'advenues. Si elles le hantent, elle errent en lui davantage qu'elles ne s'y établissent ; éphémères, ce sont des lueurs traversières qui se remarquent à peine ou, au contraire, qui blessent par brusque décharge.

1. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, op. cit., 5.89.

On est là au plan de la *firstness* que Peirce définit en affirmant que le présent (en sa présentité) :

ne peut pas être abstrait (c'est ce qu'Hegel entend par l'abstrait [*the abstract*]) car l'abstrait [*the abstracted*] est ce que le concret, qui donne à quoi que ce soit l'être qu'il a, le fait être. Le présent [...] est *positivement* tel qu'il est. Imaginez [...] une conscience dans laquelle il n'y a ni comparaison, ni relation ni multiplicité discernable (puisque les parties seraient différentes du tout) ni changement ni imagination d'une quelconque modification de ce que c'est positivement, ni réflexion – rien d'autre qu'un caractère positif.

Cette collaboration paradoxale du positif et du négatif est frappante, et réjouit l'hégélien qui, désormais, rit sous cape... Le raisonnement est le suivant : on vise le concret des choses dans leur positivité, mais, pour le saisir, il faut l'envisager par négation radicale de ce qui constitue le concret, *sa relativité systémique*, ce que confirment les exemples donnés immédiatement par Peirce :

Une telle conscience pourrait être une odeur, disons une senteur d'attar [parfum de rose, notamment] ; ou cela pourrait être un mal de dent infini ; cela pourrait être l'audition d'un sifflement éternellement aigu.

Il est intéressant qu'il parle là de conscience, qu'il identifie le fait de l'odeur ou du son à l'état de conscience qu'ils procurent, agréable ou désagréable, s'agissant de définir la *firstness*. On voit, du même coup, qu'il s'agit déjà de représentations, mais qu'elles sont en quelque bloquées par la négativité qui les transforme en fait possibles et en même temps impossibles : possibles parce qu'ils sont envisagés en tant qu'ils ne sont pas encore des faits, impossibles parce qu'ils sont hypothétiquement abstraits de la relativité systémique. L'infini est envisageable, puisque depuis que la douleur m'a attrapé elle ne cesse de me tarauder – quand donc cela finira-t-il ? Mais, on l'a vu, cet infini potentiel se dissout dans le néant de son extinction inaperçue (qu'on survive ou pas...).

N'y a-t-il pas dans l'odeur ou la douleur une sorte de *thirdness* ? Pour généraliser, n'y a-t-il pas dans la sensation une manière de médiation représentationnelle ? La sensation est-elle, en fin de

compte, une sorte de représentation ? Si on prend ce dernier terme non dans le sens restreint de faire voir littéralement (la ressemblance), mais dans le sens général de faire venir à l'esprit quelque chose – « ce qui est présent à l'esprit ; ce que l'on “se représente” ; ce qui forme le contenu concret d'un acte de penser » dit le Lalande¹ – la sensation peut être tenue pour un état premier de conscience qui, par-delà la puissance du pur ressenti, met en interrelation le mental et le monde en médiatisant l'effet d'un stimulus sur nos organes. Pour préciser encore, par sensation, on peut juste entendre le phénomène interne qui atteste que l'un de nos organes a été stimulé par quelque chose, ou bien le ressenti qui s'ensuit de ce contact, mais qui ne dépend pas forcément d'une stimulation ; le premier sens atteste le rôle de la *secondness*, tandis que le second semble plutôt s'assimiler à la *firstness*. Au vrai, dans les deux cas, le point de départ reste un ressenti plus ou moins précis qui, par la relativité systémique dont notre corps est le support, se transforme immédiatement en représentation que nous cherchons à interpréter. Quand elle est persistante, on dit qu'il faut apprendre à vivre avec la douleur, ce qui veut dire qu'on serait capable de la reléguer au second plan de notre esprit, mais, tant qu'elle perdure consciemment, elle occupe le rôle intermédiaire d'un *interprétant affectif*. Dès qu'on cherche une explication sur Internet, l'interprétant devient cognitif, tout faux qu'il puisse être — sur Internet, nous apprenons vite que nous sommes gravement malades...

On peut invoquer l'interprétant pour expliquer la traduction et constater, dans les termes de l'*Aufhebung*, que les deux faces de la représentation à l'entrée du processus connaissent un sort différent : l'enveloppe extérieure est, sinon supprimée, du moins radicalement modifiée, tandis que l'élément sémantique interne est conservé autant que faire ce peut. Le premier processus dépend du lien de parenté des langues, d'analogies lexicales, etc., le second, du degré de congruence des systèmes sémantiques respectifs. Le signifiant peut s'écarter peu ou prou (*pero*/chien *versus* chat/*cat*) tandis que le signifié est identique ou, du moins, s'il ne l'est

1. *Dictionnaire technique de la philosophie*, Paris, Puf, 1926, p. 921.

pas exactement, doit l'être par valeur approchée. Bien entendu, quand une langue sanctionne l'exclusivité d'une chose ou d'un comportement à une culture donnée, les mots précis qui les dénotent sont plus difficilement transposables. L'interprétation de la sensibilité ressemble à cette sorte d'exclusivité en ce qu'elle propose à quiconque l'éprouve la base singulière d'un ressenti intime. Dans son *Mystère de la conscience*, John Searle sépare remarquablement le « fait objectif [...] que moi et des gens comme moi ayons des douleurs » du « mode d'existence de ces douleurs [qui] est subjectif – au sens ontologique¹ ». En regard de ce mode ontologique, ma douleur est opaque à l'autre ; s'il me dit qu'il a connu pareille douleur, ce n'est pas celle que je ressens précisément ; plus elle s'avère incommunicable, plus se conforte son intime efficence. Pour moi qui la ressens, la douleur est donc un fait même si c'est sa puissante présence qui l'impose ; pour ainsi dire, c'est une prégnance, une sensation sans relâche incrustée au présent qui s'éternise. L'interprétant affectif nous met en boucle. Pour l'autre, ma douleur est une hypothèse ; et il peut croire à une feintise, à la comédie de l'hypocondriaque...

La question des catégories

La tâche de la phénoménologie, selon Peirce, consiste à établir « un catalogue de catégories » suffisant et sans redondances ; étant donné le « niveau de généralité » des catégories qu'il vise, il considère aussi qu'elles doivent être en nombre limité « juste comme le sont les éléments chimiques » ; il se range, à l'idée de se limiter aux « trois stades de la pensée » proposés par Hegel, « bien qu'il ne leur applique pas le mot de *catégorie* », et qu'il appelle, pour sa part, ses « Catégories Universelles »². Or, la quête de la *firstness*, par exemple, dirige notre esprit dans deux directions opposées : la compréhension de ces catégories et leur fonctionnement en contexte.

Le projet de compréhension des catégories de base (dites universelles par Peirce) propose,

d'abord, leur définition propre, mais on a vu qu'elle engage très vite à retourner une catégorie sur l'autre³ : c'est la *firstness* de la *secondness*, par exemple, le fait brut d'un choc saisi indépendamment de son contexte, ou encore, la *firstness* de la *firstness*, la *present presentness*, « présentité » de la présence, par exemple, ce son qui ne cesserait de durer indépendamment de la finitude du réel. En outre, on saisit bien comme la *secondness* doit s'accrocher à la *firstness* pour la faire exister – c'est possible parce que ça existe ou parce que ça pourrait exister –, non moins que la manière dont la *thirdness*, la médiation mentale représentationnelle et sémiotique, parachève tout processus phénoménologique. On a là l'image d'une interaction complexe des catégories, en sorte qu'on peut se demander s'il n'y a pas, à leurs multiples intersections, d'autres catégories.

Cette vision des choses peut sans doute s'accorder à l'idée de Peirce selon laquelle il y a, à côté des catégories universelles, des « catégories particulières » qui « forment une série, ou un ensemble de séries, une seule de chaque série étant présente, ou au moins prédominante, dans n'importe quel phénomène »⁴. Le particulier, note-t-il, c'est « comme les logiciens médiévaux disent [...] le vague ou l'*indéfini* », par exemple, le « point sur une surface [qui] peut être situé dans une région de cette surface, ou en dehors, ou sur sa limite ». D'où on tire

[la] conception indirecte et vague d'un état intermédiaire entre affirmation et négation en général, et, par conséquent, d'un état intermédiaire, ou naissant, entre détermination et indétermination. Il doit exister un état intermédiaire semblable entre général et vague.

Ailleurs, Peirce parle de proposition « vaguement [...] possible » qui résiste, pour cette raison, à l'élimination, bien qu'elle soit en position de contra-

1. John R. Searle, *Mystère de la conscience*, C. Tiercelin (trad.), Paris, Odile Jacob, « Philosophie », 1999, p. 42 et 44.

2. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 5-43.

3. « Quand on essaie d'avoir les conceptions les plus pures possibles de la *firstness*, de la *secondness* et de la *thirdness*, en pensant à la qualité, à la réaction et à la médiation, – ce qu'on essaie de saisir est la pure *firstness*, la *firstness* de la *secondness* – ce qu'est la *secondness* par elle-même – et la *firstness* de la *thirdness* », *ibid.*, 1.530.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, 5.450.

diction¹. Ce statut intermédiaire, dont il dit encore qu'on peut inférer « l'idée d'une série infinie de tels états intermédiaires² », a une conséquence fondamentale sur la conception générale de la logique triadique :

La Logique triadique est cette logique qui, quoique ne rejetant pas entièrement le Principe du Tiers Exclu, reconnaît néanmoins que toute proposition, S est P, est ou bien vraie ou bien fausse ou bien S a un mode d'être inférieur tel qu'il ne peut être ni de façon déterminée P, ni de façon déterminée non-P, mais est à la limite entre P et non-P³.

Parmi les états intermédiaires au bord des grandes catégories, on va le voir, la conscience.

On trouve aussi un nuancier des catégories avec l'opposition entre l'authentique et le dégénéré. Cette opposition, que ne connaît pas la *firstness*, commence avec la *secondness* qui se divise entre « *secondness* des seconds authentiques » et celle « dont l'un des seconds est seulement une *firstness* »⁴, un processus régressif qui s'applique à la *thirdness* qui, en plus de sa forme authentique (la représentation), comporte deux formes dégénérées⁵. Cette « dégénérescence » (si tant est que la connotation morale de ce vocabulaire soit opportune) comporte de multiples degrés que Peirce décrit en enrôlant ses catégories de base dans une vertigineuse interdépendance, une réduction du divers empirique, de l'exemple à la notion, en passant par les descriptions, où les fondamentaux du triadisme trouvent leur justification – mais qui, à l'encontre des analyses de cas, sanctionne la priorité du systématique sur le systémique⁶.

Remarquablement, au plus bas degré (même réserve envers la connotation !), la *thirdness* peut être considérée hypothétiquement comme la *first-*

ness d'« une simple qualité de sentiment » qui se limiterait à « se représenter à elle-même en tant que représentation »⁷ :

Telle serait, par exemple, la pure conscience de soi, que l'on pourrait décrire grossièrement comme une simple sensation qui a le sombre instinct d'être un germe de pensée. Cela semble absurde, j'en conviens. Pourtant, on peut faire quelque chose pour le rendre compréhensible.

Hégélien ou sartrien, on ne peut qu'être intéressé par cette incursion, certes fort prudente, dans la théorie de la conscience. C'est là l'hypothèse d'un *feeling* de soi-même qui pourrait servir de représentation, tandis que Peirce identifie plutôt la conscience, c'est-à-dire le *feeling* – « Être conscient est rien d'autre que sentir (*to feel*)⁸ » –, à la *firstness*, ou, entre autres incursions dans ce sujet, considère qu'il faut la production d'un signe pour attester toute idée interprétante qui traverse la conscience⁹. Pour que ma douleur soit médiatrice, il faut qu'elle s'extériorise par un signe – j'ai une lancée rhumatismale (mes vieux lecteurs me comprennent !), je pousse un cri ou... je souffre en silence, puis, devant le médecin, cette *thirdness* à l'état naissant se développe par enquête sémiologique – mais la prégnance de la souffrance en son versant ontologique, intime, souvent mutique, que j'ai signalé plus haut, ne cadre pas avec l'idée qu'une sensation purement interne, sans signe qui l'atteste, doive être ravalée au pur et simple vide d'une relation sémiotique avortée. Censément, *le corps a sa propre systémique* en synergie ou en compétition avec l'esprit (le cerveau en tant qu'il sent et pense), siège de représentations où se mêlent à des foules de percepts et d'images des sensations du corps, de son propre corps, jusqu'à, spectaculairement, la sensation du membre fantôme, la douleur qui semble provenir du membre amputé ou de l'organe retiré.

1. *Ibid.*, 3. 527, texte et note 2.

2. *Ibid.*, 5.450.

3. Cité, à partir de l'édition microfilmée des manuscrits de Peirce, dans la numérotation de Robin (Ms 339, 23 fév. 1909), par Pierre Thibaud, « Vers une philosophie de la limite : la notion peircienne d'« état intermédiaire ou naissant » », *Archives de Philosophie*, 81, 2018 ; voir, pour cet article fort intéressant, <<https://doi.org/10.3917/aphi.811.0143>> consulté le 1^{er} mars 2023.

4. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 1.528.

5. *Ibid.*, 1.529.

6. Voir *ibid.*, 1.521 *sq.*

7. *Ibid.*, 5.462.

8. *Ibid.*, 1318.

9. *Ibid.*, 2.303.

Parenthèse sur les « romances »

Par sensation, on entend un phénomène interne qui atteste que l'un de nos organes a été stimulé par quelque chose, ou bien un ressenti interne qui ne dépend pas forcément d'une stimulation. Le premier sens atteste le rôle de la *secondness*, tandis que le second semble plutôt s'assimiler à la *firstness*, mais les deux appellent une forme particulière de *thirdness*, avec la prégnance ontologique comme supposé, qui ne concerne pas que la douleur. C'est elle aussi qu'on a à l'esprit lorsqu'on avance que l'amour concerne le cœur plutôt que la raison. Dans nombre de fictions, genre romance écrite ou filmée de la saint Valentin ou de Noël (*Christmas movie*), de fait, en dépit des multiples motifs familiaux ou sociaux qui devraient convaincre les protagonistes de garder leurs distances, la sensation réciproque qu'ils éprouvent à marivauder entre humour et tendresse les rapproche progressivement du baiser qui va sceller leur liaison. Mais, au moment où ils sont sur le point d'échanger ce premier baiser, à ce moment-là bien entendu, un téléphone sonne... Le destinataire de l'appel sort son téléphone, et cela nous vaut cette réplique culte : « Désolé. Je dois répondre ! »

Le téléphone portable a changé les relations sociales, amoureuses et donc les fictions audiovisuelles jusqu'à devenir le facteur récurrent d'un *twist* trop facile, souvent doublé d'un rebondissement dont la connaissance du genre atténue d'emblée l'éventuelle gravité ; certes, l'appel peut servir à révéler que l'amant(e) potentiel(le) a trahi l'autre, mais le scénario nous a déjà prévenu qu'il s'agit d'une péripétie, le malentendu devant être dissipé *in fine*, avant l'inévitable *happy end*. La phrase « Désolé. Je dois répondre ! », outre son caractère saugrenu dans un contexte où l'amour est censé être plus pressant que tout le reste, nous renseigne sur un aspect considérable de l'usage du téléphone portable : non content d'abolir les distances, celle, par exemple, qui séparait les amants soumis à la durée anxiogène de l'échange épistolaire, non content de nous soumettre aux caprices du réseau, mais offrant éventuellement l'opportunité d'un sauvetage en contrée hostile, il crée surtout une sorte d'*obligation de réponse*, ce qui met en évidence un aspect relationnel fort de l'usage de l'appareil au plan de l'interaction entre sa fonctionnalité et le

comportement des usagers. La systémique du téléphone portable n'est pas seulement le constat de l'introduction d'un nouvel instrument technique, elle représente l'évolution des relations humaines qu'il a permise, pour le meilleur et pour le pire.

Or, contrairement à ce qu'on dit parfois, il n'y a pas d'incompatibilité nécessaire entre l'instrument technologique et la sensation brute, douce ou violente. La sonnerie qui, dans une fiction, interrompt le *kairos* du premier baiser, en sa brutale *secondness*, n'est qu'un artifice pour que se prolonge la *firstness* du trouble d'une sensation continue, à la manière du flottement de sensualité – esthétique-érotique – que les préliminaires d'une relation charnelle éternisent. Peirce est perspicace lorsqu'il préconise d'éviter de « prendre à tort la sensation produite par le manque de clarté de notre propre pensée pour un caractère de l'objet auquel nous pensons¹ », mais cette acuité de l'esprit faiblirait considérablement si la sentence s'appliquait aux objets qui, loin d'être rares, sont eux-mêmes flous, flottants, dans l'entre-deux ou le brouillard.

Remarque pour conclure

On a, au départ, le sentiment légitime que les catégories peirciennes doivent être strictement isolées les unes des autres. Mais si, au lieu de s'arrêter à ce moment préalable – comme on le fait quand on réduit l'intention du philosophe américain à l'obsession classificatoire, qu'il s'agisse, d'ailleurs, du plan sémiotique comme du plan phénoménologique –, pour passer au second moment de l'édification du système triadique, on observe que la définition initiale des catégories est prolongée et dépassée par un jeu réciproque en sorte que ledit système, au lieu d'apparaître encore réduit à des fixités, est foncièrement dynamique – ce qui se ressent ayant besoin d'être actualité, de même que ce qui fait exister ayant besoin de ce qui se ressent, pour ne parler que des deux catégories qui concernent expressément l'esthétique (la *firstness* et la *secondness*) –, alors, en dépit d'une apparente répulsion envers la dialectique, c'est bien sous cette perspective que sa contribution à l'esthétique s'avère la plus féconde.

1. *Ibid.*, 5.398.

Chemin faisant, on observe aussi que, le discours entendant plutôt représenter son objet que s'y substituer, la systématisation catégorielle est absorbée dans une visée systémique qui, en sa *relativité fondamentale*, appelle la réintégration du contexte dans l'évaluation de toute situation et, du même coup, affecte les catégories elles-mêmes en les dialectisant au sein d'un *grand nuancier* – d'où, par exemple, l'idée d'identifier des formes de représentation qui, loin d'être aussi tranchées que les catégories d'une base universaliste, glissent les unes vers les autres, à l'exemple de la sensation dont la prégnance est l'esquisse d'un rôle esthétique médiateur.

Cette critique du découpage catégoriel rejoint l'optique hégélienne d'une critique des fixités de l'entendement qui, dans le langage de la philosophie « classique », est censé être une sorte de faculté distinctement identifiable – en gros la faculté de définition par concept. Les facultés sont des pouvoirs affectifs ou cognitifs, certes, distincts, mais dont la localisation dans l'âme ou l'esprit est si incertaine que d'aucuns les considèrent comme de pures abstractions. Des cognitivistes les retrouvent, toutefois, dans l'idée de « modules » de l'esprit dont l'architectonique, plus ou moins liée aux localisations cérébrales qu'étudient les neurosciences, est beaucoup plus complexe que ce que donnait l'ancienne carte des facultés – « une tâche cognitive, écrit Pierre Steiner, se réalise principalement à partir de plusieurs sous-systèmes *fonctionnellement* distincts et indépendants », telle « la perception linguistique [...] rendue possible, entre autres, par les modules (anciennement “facultés”) de traitement de l'information visuelle ou auditive, de connaissance phonologique et de connaissance syntaxique »¹. Pour annoncer sa propre théorie de la modularité, Jerry A. Fodor récupère le label kantien de la faculté, arguant que « la causalité mentale du comportement sollicite typiquement l'activité simultanée d'une variété de mécanismes psychologiques », et assortit cette réhabilitation d'un programme qui visera, d'abord, « l'étude distincte

des facultés supposées », puis, « l'étude des façons selon lesquelles elles interagissent »².

Il est cocasse de remarquer, à ce propos, que les cognitivistes, y compris Fodor, n'ont de cesse de se démarquer du cartésianisme, certes réduit à une image d'Épinal, mais proposent bel et bien comme le philosophe d'aller du plus simple au plus complexe. Le seul vrai problème que cette méthode pose est de savoir à partir de quel moment on a franchi la frontière entre simple et complexe ou, pour reprendre le programme de Fodor, entre distinction et interaction. Même ce moment de grande distinction des catégories prises isolément qu'est censée être leur définition introduit la complexité que demande, de toute manière, la *thirdness* en tant qu'elle « implique, dit Peirce, l'idée de déterminer une chose en référence à une autre³ ». Les catégories dites universelles sont les plus fixes des fixités, outre leur évidente utilité de piliers solides pour la pensée. On surmonte efficacement cette fixité à entrer dans le tableau des interactions, à le complexifier au fil des défis empiriques et, mieux encore, à mettre sur le tapis le devenir comme principe de l'être même des choses en même temps qu'à étendre dialectiquement ce principe de nuance, de mouvement, d'évolution, de transformation et d'histoire aux catégories elles-mêmes, à la pensée (Peirce le fait d'ailleurs, bien qu'il ravale l'idée de dialectique au sens restreint du processus de contradiction). Outre qu'il permet d'envisager l'objet de l'analyse en situation, étant donné son indéfectible ancrage spatio-temporel, dans l'espace temporalisé/le temps spatialisé des lieux où se jouent les destinées humaines, le paramètre dialectique, en tout cas, convient aux devenirs lents autant que rapides, voire précipités, régressifs autant que progressifs, voire interminables, à effet spectaculaire autant qu'imperceptibles, voire inaccessibles à la sensibilité.

Dominique CHATEAU

1. Pierre STEINER, « Introduction : cognitivisme et sciences cognitives », *Labyrinthe*, 20, 2005 (1), p. 17 ; voir <<http://journals.openedition.org/labyrinthe/754>> ; consulté le 1^{er} mars 2023.

2. Jerry A. FODOR, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, Mass., Londres, The MIT Press, A Bradford Book, 1983, p. 1 (trad. en français par Abel Gerschenfeld : *La modularité de l'esprit. Essai sur la psychologie des facultés*, Paris, Minuit, Coll. « Propositions », 1986).

3. Charles PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 7.629.

Agir esthétiquement

LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES COMME MODES DE CONTEMPLATION DIFFÉRENCIÉS

Introduction

Comment – si cela est possible – garantir l’objectivité des catégories esthétiques sans pour autant défendre un réalisme ontologique de celles-ci, qui pourrait tendre au normativisme ou à l’universalisme ? Comment parvenir à rendre compte de cette tension entre le fait que les goûts diffèrent mais que certains se recoupent de sorte à attribuer certaines catégories esthétiques à certains objets qui semblent incontestablement les « mériter » ?

Nous nous proposons de préserver, en ce qui concerne les catégories esthétiques, une objectivité à minima *psychologique* et *relationnelle*. En effet, si l’on peut garantir l’existence de différentes *catégories esthétiques*, nous allons défendre que ce n’est que parce que celles-ci correspondent à différentes *expériences esthétiques*, elles-mêmes divisées en différentes *réponses à des « affordances »*, c’est-à-dire des invitations à l’action offertes par les objets. Nous défendons que les objets esthétiques nous invitent à différents types de *contemplation*, ce qui justifie leur classification dans différentes catégories.

Le problème définitionnel : que comprendre par catégories esthétiques ?

Notons d’emblée que l’un des principaux problèmes que rencontre cette problématique est définitionnel. Il semble que la notion de « catégories esthétiques » soit d’autant plus difficile à définir qu’elle est largement extensive. Dans la littérature, les catégories esthétiques correspondent à une large variété de concepts, recoupant (et confondant ainsi) propriétés de bas et haut niveau, distales et relationnelles, esthétiques et artistiques. Ainsi, commençons par faire le tri. Nous prendrons pour catégories esthétiques les propriétés de haut niveau descriptibles exclusivement en termes esthétiques. Par excellence, et de façon suffisamment consensuelle, nous admettrons que les catégories esthétiques (en ce sens restreint du terme)

sont représentées par le joli, le beau ou le sublime, même si nous ne nions pas le fait que d’autres puissent également en faire partie. Nous laisserons ainsi de côté les *propriétés* esthétiques, telles que les couleurs et les formes. Nous laisserons également de côté les catégories dites *artistiques*¹ ou *styles*, comme l’impressionnisme, la musique bruitiste, ou le roman naturaliste. Nous écarterons des catégories esthétiques d’autres affects et catégories hybrides telles que le comique, le mélancolique ou le suspense qui, pouvant être esthétiques, ne le sont pas systématiquement. Soulignons aussi que nous ne traiterons pas de catégories esthétiques *négatives*, comme pourraient l’être la laideur, ou le dégoûtant. Nous allons ainsi comprendre les catégories esthétiques en un sens restreint afin de simplifier l’étude².

La notion d’affordance en psychologie de la perception

Le concept « d’affordance » est un néologisme formé par le psychologue américain James J. Gibson dans la cadre de sa théorie « écologique » de la perception³. La caractéristique centrale de cette théorie est le lien intime qu’elle trace entre la perception et les actions que l’organisme peut effectuer dans son environnement. Gibson défend ainsi

1. Kendall WALTON, « Catégories de l’art » [1970] in Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992 ; Matilde CARASCO BARANCO, « Valeurs esthétiques et valeurs artistiques », *Nouvelle Revue d’Esthétique*, 2014/1, n° 13, p. 7-20

2. Nous n’écarterons cependant pas la possibilité que notre modèle puisse s’étendre à ces autres types de catégories, ou puisse du moins s’avérer utile à les comprendre partiellement.

3. James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979. Le terme « d’affordance » a été traduit récemment par Olivier Putois par « invite » (James J. GIBSON (1979), *L’approche écologique de la perception visuelle*, Olivier PUTOIS (trad.), Paris, Dehors, 2014. Nous préférons toutefois ici préserver le néologisme gibsonien « affordance » pour insister sur sa compréhension technique dans la littérature psychologique et philosophique.

l'idée que tout organisme perçoit d'abord et avant tout *pour agir*. En particulier, il avance l'idée selon laquelle nous ne percevons pas d'abord les qualités sensorielles d'un objet – telles que leur couleur, leur texture ou leur taille – mais les *potentialités d'agir* que ces objets nous offrent (« *to afford* », en anglais).

Une chaise offre la possibilité de s'asseoir pour un humain. On peut dire – même si la formulation est orthographiquement quelque peu barbare – qu'une chaise est « asseyable », ou offre une « invitation à s'asseoir ». De la même manière, un stylo nous invite à l'attraper, une pomme à la manger. Pour Gibson, la fonction première de la perception est de nous mettre en contact avec ces affordances pour nous permettre d'agir de manière effective dans notre environnement.

Quatre propriétés fondamentales des affordances vont s'avérer cruciales dans notre application de la notion dans le débat sur les catégories esthétiques. Tout d'abord, les affordances sont des propriétés *relationnelles*. Plus précisément, elles sont des propriétés *dispositionnelles* que les objets possèdent en raison à la fois de leurs propriétés physiques, mais également des capacités physiques des organismes vivants. Un arbre est ainsi « grimpable » en vertu de la relation entre ses propriétés physiques objectives (sa forme, sa taille, l'orientation de ses surfaces) et les capacités physiques d'un individu. Un arbre est donc grimpable pour toute personne qui possède les capacités physiques appropriées. La notion d'affordance repose donc sur l'idée de dispositions *conjointes* entre un objet et un sujet ayant une certaine capacité d'agir.

Toutefois, et ceci constitue la deuxième caractéristique fondamentale des affordances, il faut noter que ce caractère relationnel des affordances n'inquiète en rien leur caractère *objectif*. Par-là, nous entendons qu'à la fois les propriétés physiques des objets qui fondent l'affordance (la forme et la taille d'un arbre), mais également les capacités physiques d'un individu (son agilité, sa force musculaire) sont descriptibles *en troisième personne*, et ne dépendent pas de leur représentation par le sujet agissant. On peut imaginer une situation dans laquelle une affordance est objectivement présente, mais l'individu n'en a pas conscience, ou même est persuadé que l'affordance n'est pas présente.

Troisièmement, les affordances sont *perceptibles*. Pour Gibson, les organismes vivants n'infèrent pas la présence ou l'absence d'affordances via des raisonnements cognitifs reposant sur des connaissances particulières, mais ils *perçoivent directement* les affordances d'un objet, au même titre que sa couleur, sa taille, ou sa texture. Par exemple, lorsque j'attrape ma tasse de café sur mon bureau alors que je suis en train de lire, il ne semble pas que j'effectue un quelconque raisonnement sur les possibilités d'action qui me sont offertes. Ce fait est parfaitement prédit par l'idée que nous percevons directement l'attrapabilité (et la buvabilité) de la tasse. Les actions d'attraper et de boire découlent donc immédiatement, de manière non-délibérative, de la perception.

Finalement, l'ultime caractéristique à prendre en compte dans la notion d'affordance est ce qu'on pourrait appeler leur pouvoir *sollicitant* ou *invitant*. Lorsque nous percevons une affordance, celle-ci nous invite à réaliser l'action qui est offerte. L'affordance est une invitation comportementale qui sollicite une réponse. Bien sûr, la puissance de cette sollicitation peut être variable. Une balle qui arrive vers notre visage à toute vitesse nous sollicite impérieusement à l'attraper ou à l'éviter. Une balle simplement posée par terre nous sollicitera moins. Le niveau de sollicitation de l'affordance dépend également des dispositions particulières d'un certain sujet à un moment *t*. Un sujet fatigué et dissipé sera ainsi moins sollicité par des affordances qu'un sujet éveillé portant toute son attention sur cet objet. De même, désirer interagir avec un objet a priori (pensons par exemple aux joueurs sur un terrain de football) rendra d'autant plus sollicitante une affordance. Ce caractère contextuel de la force sollicitante d'une affordance découle directement de son caractère relationnel.

L'expérience esthétique comme action mentale

Certaines expériences esthétiques semblent bien correspondre à des invitations corporelles. C'est le cas par exemple de l'expérience d'une musique qui nous invite à danser. De nombreux designers et architectes ont également repris à leur compte l'idée que la valeur esthétique d'un objet ou d'un

lieux dépendait de la clarté et de l'intelligibilité de ses invitations à agir (de ses affordances)¹. On pourrait même avancer que tout objet esthétique possède une affordance corporelle au moins du fait qu'il nous invite à nous en approcher et/ou à y porter attention.

Cependant, il ne semble pas que ces différentes affordances corporelles soient suffisantes pour distinguer différentes catégories esthétiques. En effet, les différentes interactions physiques que permettent différents objets esthétiques sont trop variées et distinctes pour établir une classification en catégories stables. De plus, et de manière encore plus importante, les catégories esthétiques "classiques" (joli, beau, sublime), qui sont la cible de cet essai, ne semblent pas correspondre à des manières d'agir clairement distinguables. Par exemple, il ne semble pas qu'il existe des manières d'agir essentiellement dissemblables lorsqu'on observe une photographie perçue comme *jolie* ou une photographie perçue comme *belle*.

Toutefois, nous pensons qu'il est possible d'étendre la notion d'affordance au-delà des actions corporelles pour que celle-ci devienne pertinente pour la compréhension des différentes catégories esthétiques. Pour ce faire, nous allons reprendre une idée élaborée par le philosophe Tom McClelland, qui a récemment développé la notion d'*affordance mentale*². L'idée de départ de McClelland est relativement simple : la notion d'action ne peut se limiter à l'action *corporelle*, mais doit intégrer également les actions *mentales*, comme l'action de réfléchir, d'imaginer, ou de porter attention. Dans une métaphysique naturaliste de l'esprit à laquelle nous souscrivons, les

phénomènes mentaux surviennent sur des événements physiques. Les actions mentales, tout comme les actions corporelles, sont des événements qui sont produits intentionnellement.

Tout comme il existe des propriétés d'objets qui nous invitent à agir corporellement, il existe des propriétés d'objets qui nous invitent à agir mentalement. On pourra citer par exemple le cas d'une alarme qui sonne et qui nous sollicite à y *porter attention* ; celui d'un roman qui nous sollicite à *imaginer* les scènes décrites ; ou encore une grille de mots croisés qui nous sollicite à la *résoudre*. Bien sûr, dans la majorité des cas, un objet nous invite concomitamment à agir corporellement *et* mentalement. L'action corporelle semble irrémédiablement associée à l'action mentale et vice-versa. Lorsqu'on lit un roman, nous imaginons son contenu (action mentale), et cette même action d'imaginer nous pousse à continuer à lire et tourner les pages (action corporelle), et inversement. S'il n'existe pas de différence ontologique entre action mentale et action corporelle (et donc entre affordance mentale et affordance corporelle), il nous semble toutefois utile de distinguer ces notions, en ce que ce sont plutôt les affordances mentales, que corporelles, qui nous permettent de distinguer entre différentes catégories esthétiques.

En effet, il nous semble que les expériences esthétiques portent en elles les caractéristiques fondamentales d'une réponse à une affordance, qui est avant tout de nature mentale (même si des réponses à des affordances corporelles peuvent également être présentes dans l'expérience esthétique). L'expérience esthétique semble bien dépendre à la fois des propriétés des objets et des capacités des sujets. L'expérience esthétique se déploie en rapport à des objets possédant des caractéristiques physiques particulières, caractéristiques qui sont celles recherchées par les artistes, designers, architectes, stylistes, etc. Mais l'expérience esthétique dépend aussi de certaines compétences avant tout *mentales* ou *psychologiques* du sujet. Ces capacités sont largement idiosyncratiques et dépendent de nombreux facteurs, comme une exposition répétée à certains genres artistiques, des connaissances sur l'objet, ou des expériences personnelles précédentes. Les affordances étant des propriétés dispositionnelles qui impliquent une relation objet-sujet, celles-ci

1. Parmi quelques propositions récentes, on pourra citer par exemple : Jérôme DOKIC et Anne TUSCHER, « Affordances et sublimités architecturales », *Implications Philosophiques*, 2020 ; Claus-Christian CARBON, « Psychology of Design », *Design Science*, n° 5 (26), 2019 ; Jonathan R. A. MAIER, Georges M. FADEL et Dina G. BATTISTO, « An affordance-based approach to architectural theory, design, and practice », *Design Studies*, n° 30 (4), 2009, p. 393-414.

2. Tom McCLELLAND, « The Mental Affordance Hypothesis », *Mind*, n° 129 (514), 2020, p. 401-427. Notons que la notion « d'affordance mentale » a des précurseurs dans les travaux de Joëlle PROUST (Joëlle PROUST, *The Philosophy of Metacognition*, Oxford, Oxford University Press, 2013), qui parle notamment de « *knowledge affordances* » (p. 121).

dépendent de nos propres dispositions. L'affordance d'attrapabilité d'une balle n'est actuelle que si le sujet en relation avec cette balle peut l'attraper. De même, il nous semble que l'existence d'une expérience esthétique dépend de certaines compétences avant tout cognitives du sujet. Cette notion de compétence n'est pas à prendre dans un sens normatif, mais simplement dans un sens dispositionnel. Dans le cas où ces compétences mentales sont totalement absentes, aucune affordance esthétique n'est actuelle pour le sujet dans l'objet et aucune expérience esthétique n'a lieu.

Bien sûr, si l'expérience esthétique dépend des compétences du sujet, il faut s'attendre à de larges différences interpersonnelles dans l'expérience esthétique. L'existence de différences interpersonnelles n'entre nullement en contradiction avec l'idée que les catégories esthétiques possèdent un caractère *objectif*. En effet, l'objectivité des affordances est bien l'objectivité d'une *relation* entre les propriétés d'un objet et les compétences d'un sujet. Le fait qu'une grille de mots croisés soit soluble par Jeanne mais non pas par Jean ne remet nullement en cause l'idée selon laquelle la « résolubilité » de la grille par Jeanne est une propriété objective de la relation entre Jeanne (ses capacités mentales) et la grille (son organisation, sa difficulté). De même, on peut voir les catégories esthétiques comme existant objectivement dans la relation entre un objet et un sujet percevant possédant des compétences psychologiques particulières, qui constituent, de manière dispositionnelle, l'actualité d'une affordance esthétique. Ce sujet est dans une relation esthétique objective avec le monde et ses objets, mais cela n'implique nullement que cette relation soit universalisable. Notre tendance à vouloir universaliser nos expériences esthétiques et à les rendre normatives (à dénier le pluralisme esthétique) vient précisément du fait que nous tendons à négliger que l'objectivité esthétique n'est pas donnée dans l'objet lui-même mais dans la relation particulière entre nos propres compétences idiosyncratiques et cet objet. Notre théorie affordantienne de l'expérience esthétique est donc compatible avec l'idée classique d'un *réalisme dispositionnel* des catégories

esthétiques¹. Toutefois, contrairement à la plupart des réalistes dispositionnels qui comprennent cette disposition comme une disposition à *ressentir* (par exemple, est beau tout objet qui dispose à l'expérience sensorielle ou au sentiment du beau) ou disposition à *juger* (est beau tout objet qui dispose au jugement de beau), notre théorie la comprend de manière originale comme une disposition à *agir*. La relation dispositionnelle esthétique ne doit pas être comprise (en premier lieu) comme relation entre un objet et un sujet ressentant ou jugeant, mais comme relation entre un objet et un sujet *agissant* (mentalement).

Nous souscrivons donc bien à un type de réalisme esthétique, bien que celui-ci soit strictement *relationnel*: la catégorie esthétique n'est pas une propriété de l'objet en soi (n'est pas *dans l'objet*), mais est une propriété qui survient sur la relation d'un objet à un sujet *agissant*. Ainsi, aucun objet n'est beau dans un univers où il n'existe pas de sujets capables d'agir esthétiquement (c'est-à-dire, comme nous allons le voir, capable de *contempler*). Comme le dit fort bien Roger Pouivet :

Aucun objet du monde ne disparaît si on fait l'impasse sur les propriétés esthétiques. L'ameublement ontologique du monde reste le même. [...] Une description esthétique du monde dit *comment est le monde* pour ceux qui sont capables de réactions adéquates².

De plus, la nature de cette relation esthétique est bien médiée par la perception. Si nous répondons par une action à un certain objet, c'est parce que nous percevons qu'un objet possède certaines propriétés qui sollicitent cette action. L'expérience esthétique ne peut nullement être réduite à une pure sensation subjective. Elle semble devoir nécessairement se donner un objet avec lequel elle rentre en relation. Le support de l'expérience esthétique est la perception de propriétés (affordances) spécifiques d'un objet. Notons que l'expérience esthétique ne relève pas de l'inférence : c'est ce qui distingue, dans une perspective anti-kantienne, l'*expérience* esthétique du *jugement* esthétique.

1. Voir à ce propos Roger POUIVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 133-178.

2. *Ibid.*, p. 139.

Elle relève d'un caractère *spontané* qui est celui de la perception immédiate de certaines propriétés sollicitantes et de la réponse à celles-ci. Tout comme nous percevons instantanément qu'une tasse est attrapable, nous percevons spontanément la beauté d'une chanson, la joliesse d'un vêtement, ou le sublime d'une tempête, sans avoir à procéder à une quelconque inférence consciente et explicite. Notons ici toutefois que la perception d'une affordance esthétique n'est pas systématique. Celle-ci peut requérir une certaine disposition préalable du sujet, sinon certains apprentissages (perceptuels) particuliers.

Nos expériences esthétiques peuvent être plus ou moins *sollicitées* en fonction à la fois des propriétés de l'objet et de notre propre état mental à un certain moment donné. Ainsi, certains objets nous ravissent et semblent capter toute notre attention. Certains contextes au contraire oblitèrent nos capacités à interagir esthétiquement. Tout comme certaines actions physiques délicates requièrent un contexte favorable pour qu'une certaine relation aux affordances du monde soit mise en place (pensons au conducteur coupant la radio pour effectuer sa manœuvre, ou à l'acrobate requérant le silence du public pour un saut complexe), l'expérience esthétique semble également favorisée dans certains contextes (le silence environnant, la concentration), et défavorisée dans d'autres (un environnement bruyant, un appel téléphonique nous dérangeant).

Nous défendons donc que l'expérience esthétique relève avant tout d'une réponse *active* à la sollicitation perçue dans certains objets. En d'autres termes, l'expérience esthétique est une réponse à des *affordances* esthétiques, qui sont pour nous avant tout de nature mentale. L'objet esthétique nous invite à *faire quelque chose avec notre esprit*.

Il s'agit maintenant de déterminer quel type d'action particulière l'objet esthétique nous invite à produire. Une différenciation entre ces différentes actions nous permettra d'établir objectivement différentes catégories esthétiques.

L'affordance mentale esthétique : la contemplabilité

L'expérience esthétique semble pouvoir être comprise en tant que réponse à la perception d'une affordance mentale. De quelle affordance mentale s'agit-il et quelle est l'action à laquelle s'adonne le sujet dès lors qu'il est pris dans l'expérience esthétique ?

À l'encontre de certaines théories formalistes et hédonistes qui voudraient que l'expérience esthétique réside dans la réception passive de certaines formes, nous défendons que l'expérience esthétique réside dans le fait de *contempler de façon active* un objet donné. Comme le souligne le philosophe Mohan Matthen¹, le fait que l'on puisse prendre plaisir à contempler un objet ne fait pas forcément de la contemplation une attitude passive. Au contraire, le plaisir pris dans l'expérience esthétique est un plaisir pris dans cette *activité*, que Matthen considère, par ailleurs, comme toujours déjà coûteuse car physiquement et cognitivement énergivore.

Nous défendons donc l'hypothèse que l'expérience esthétique réside dans la perception et la réponse cognitive à l'affordance mentale de « contemplabilité ». Notons d'emblée que la *perception* de l'affordance de contemplabilité n'est pas suffisante² à l'émergence d'une expérience esthétique. En effet, lors d'une visite au musée, il se peut que je perçoive la contemplabilité d'un tableau qui peut *de droit* solliciter une réponse de contemplation de ma part. Et pourtant, *de fait*, je peux être pressé par le temps, ce qui m'empêche de répondre à cette affordance. Dans ce cas, je perçois l'affordance, mais puisque je n'y réponds pas, je ne fais pas d'expérience esthétique. Ainsi, je peux percevoir une affordance sans pour autant y répondre. De façon paradigmatique, disons que la perception de l'affordance de contemplabilité d'un objet est le support à partir duquel l'expérience

1. Mohan Matthen, « The Pleasure of Art », in *Australian Philosophical Review*, 1 (1), p. 6-28, 2017.

2. Se pose ici également la question de savoir si la perception d'un objet est nécessaire à l'expérience esthétique. On pourrait également défendre que la perception d'un objet non-sensible (par exemple, via l'imagination) est suffisante. Nous laisserons toutefois cette question de côté.

esthétique pourra se dérouler. Dans ces cas où l'affordance est perçue mais à laquelle on ne répond pas, on peut dire que l'expérience esthétique reste seulement une potentialité. Si je retourne au musée en ayant cette fois le temps et suis donc disponible et disposé à répondre à l'affordance de contemplabilité, alors cette potentialité sera actualisée dans une expérience esthétique réelle.

En quoi consiste exactement cette affordance de contemplabilité ? Dans la continuité des approches structuralistes de l'expérience esthétique, il semblerait que lorsque je fais une expérience esthétique je perçois un objet et m'engage dans une réponse cognitive active envers celui-ci. Plus précisément, je vais y *prêter attention* d'une façon particulière, et c'est cette façon particulière de prêter attention à un objet que l'on va nommer « contemplation ». L'attention¹ esthétique serait, du moins de façon paradigmatique, une attention portée à l'objet notamment sous un mode holistique². En ce sens, malgré le fait que mon attention se focalise en règle générale sur un objet (que ce soit un tableau, un morceau de musique, un paysage compris dans son ensemble, etc.), mon attention sera du moins distribuée quant à ses propriétés³. Ainsi, contrairement à l'attention qui s'exerce lorsque je tente de réaliser une tâche pratique, qui aurait tendance à être analytique et focalisée sur certaines propriétés (comme lorsque j'essaie de trouver dans un tiroir toutes les chaussettes de couleur rouge), l'attention esthétique se caractériserait, au contraire, par une attention

holistique⁴, qui s'exerce sur un large éventail de propriétés percevables.

Afin d'illustrer ce type d'attention holistique ou distribuée, B. Nanay cite notamment un passage du roman *Les Portes de la perception*, d'Aldous Huxley :

Il y avait, au centre de la pièce, une petite table de dactylo ; plus loin (par rapport à moi) il y avait un fauteuil de rotin, et plus loin encore, un bureau. Ces trois meubles formaient un motif compliqué d'horizontales, de verticales, et de diagonales, – motif d'autant plus intéressant qu'il n'était pas interprété en le rapportant à des relations spatiales. La table, le fauteuil et le bureau étaient assemblés dans une composition [...]. Je regardais mes meubles, non pas comme l'utilitariste qui doit s'asseoir dans des fauteuils, et écrire devant des bureaux et des tables, et non pas comme le photographe ou l'enregistreur scientifique, mais comme l'esthète pur qui se préoccupe uniquement des formes et de leurs rapports dans le champ visuel ou le cadre du tableau⁵.

C'est dans cette attention portée de façon holistique que se déroule, du moins de façon paradigmatique, l'expérience esthétique. Nous dirons que la contemplation réside dans cette façon particulière d'exercer son attention.

Crucialement, la contemplation est régie par des mécanismes psychologiques de traitement de l'information. En effet, dès lors que l'on porte attention à un objet, se déclenchent notamment des mécanismes de fluence et disfluence processuelle. Les travaux en psychologie cognitive de

1. Notons que nous comprenons la notion d'attention ici dans le sens large accepté par les sciences cognitives contemporaines. Celle-ci englobe non seulement les cas où nous portons attention en effectuant un mouvement corporel (se déplacer, bouger la tête, bouger les yeux), mais également (et surtout) les cas où l'attention s'exprime par une structuration et une priorisation de l'activité mentale. Voir à ce sujet: Sebastian WATZL, *Structuring Mind: The Nature of Attention and How it Shapes Consciousness*, Oxford, Oxford University Press.

2. Jean-Marie SCHAEFFER, « Attention sérielle vs attention parallèle : de l'attention focalisée à l'attention distribuée » (chap. II) dans *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 63-76.

3. Bence NANAY, « Distributed attention » (chap. 2) dans *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

4. Il nous semble tout de même intéressant de noter, comme le fait J.-M. Schaeffer, que malgré le fait qu'il s'agisse ici de deux types d'attention exercés de façons très distinctes, ils se situent aux deux extrémités d'un même spectre, n'étant différents que de degré et non pas de nature. Schaeffer note : « [L]es couleurs et leurs nuances font l'objet d'une discrimination plus fine et plus soutenue que dans le cas de l'attention courante : le grain de l'attention est plus fin. Dans le cas de l'attention esthétique, la discrimination se déplace vers le pôle de la continuité et donc tend à s'approcher de la limite de résolution de l'attention » (*L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 56).

5. Aldous HUXLEY (1954), *Les Portes de la perception*, Jules CASTIER (trad.), Paris, Éditions du Rocher, 1954, p. 23 ; cité dans Bence NANAY, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Reber, Schwarz, Winkielman et Bullo¹ ont notamment montré le rôle que joue la fluence processuelle, à savoir, la facilité ou difficulté avec laquelle on traite une information, dans l'appréciation esthétique d'un objet donné. Parce que « fluent processing feels good² », que la fluence processuelle est corrélée au plaisir, nous pouvons ainsi comprendre nombre de nos comportements esthétiques. Par exemple, nous nous plaisons à écouter des morceaux de musique appartenant aux genres que nous connaissons. Ou encore, nous tendons à réécouter un même morceau qui nous a plu, et ce en boucle, de sorte qu'il nous plaira d'autant plus qu'il nous sera familier.

Cependant, la relation entre plaisir et fluence ne tient que si cette dernière demeure en dessous d'un certain seuil³. En effet, le même morceau de musique que je réécoute peut, au bout d'un certain temps, devenir tout à fait ennuyeux sinon insupportable. Si un objet est traité de façon complètement fluente, celui-ci devient partie de notre habitude, et peut même nous agacer. Ainsi, l'exercice de la contemplation est régulé par ce processus cognitif de fluence et disfluence, maintenant la contemplation dans un équilibre entre « familiarité » et « nouveauté⁴ ». Autrement dit, l'action de contemplation n'est soutenue que si celle-ci se trouve en un point d'équilibre entre fluence totale (la contemplation se transformant alors en agace-

ment ou ennui⁵) et disfluence totale (la contemplation se transformant alors en simple accablément⁶). Si cet équilibre n'est pas soutenu, la réponse esthétique (la contemplation) cesse.

Désormais, nous sommes en mesure de décrire l'expérience esthétique comme perception et réponse à l'affordance mentale de *contemplabilité*, comprise comme sollicitation à porter son attention envers un objet de façon particulière, à savoir, holistique. Cette attention holistique est régie par des dynamiques de fluence et de disfluence de traitement de l'information. C'est dans cet équilibre entre fluence et disfluence que va se reconduire la contemplation donnant ainsi lieu à l'expérience esthétique.

Les catégories esthétiques entre fluence et disfluence de l'action mentale

Désormais, nous sommes en mesure de garantir une certaine objectivité psychologique de nos expériences esthétiques. Ces expériences esthétiques sont très diverses. En effet, celles-ci portent non seulement sur des objets tout à fait hétérogènes, mais les schémas cognitifs (et les vécus subjectifs) qui leur correspondent sont également différents: les expériences esthétiques sont plus ou moins prenantes, nous touchent à des degrés différents, et demandent de notre part un engagement distinct. Nous souhaitons avancer ici qu'une manière d'expliquer ces différentes expériences esthétiques est que l'action de contempler (en réponse à la perception d'une affordance de contemplabilité dans un objet esthétique) se fait de manière *plus ou moins fluente*. En d'autres termes, le traitement de l'information se déploie de manière plus ou moins aisée pour l'individu exerçant son attention holistique. Ces différences dans la fluence du déploiement attentionnel (de la

1. Voir, notamment, Rolf REBER, « *Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste* » in Arthur p. SHIMAMURA, Stephen PALMER (dir.) *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 223-49 ; Nicolas BULLOT, Rolf REBER, « The Artful Mind Meets Art History: Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation » in *Behavioral and Brain Sciences*, 36(2), 2013, p. 123-37.

2. Norbert SCHWARZ « Of fluency, beauty, and truth: Inferences from metacognitive experiences », in Joëlle PROUST, Martin FORTIER (dir.), *Metacognitive Diversity: An Interdisciplinary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 25-46.

3. Robert F. BORNSTEIN, Amy R. KALE, Karen R. CORNELL, « Boredom as a limiting condition on the mere exposure effect » in *Journal of Personality and Social Psychology*, 58 (5), p. 791-800.

4. Jérôme DOKIC, « Aesthetic Experience as a Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect View », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 116 (1), 2016, p. 69-88.

5. *Ibid.* ; JEAN-Marie SCHAEFFER, « Art, fluence et ennui » (chap. 4) dans *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 236.

6. De façon similaire à ce que l'on comprendrait en anglais par « *overwhelming* ». Cf. Margherita ARCANGELI, Jérôme DOKIC, « At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime », in *The British Journal of Aesthetics*, 61(2), 2021, p. 145-161.

contemplation) constituent une grille de lecture pertinente pour différencier les catégories esthétiques.

C'est ainsi que, sur la base de ces différentes expériences esthétiques, dont la contemplation à l'œuvre est régie par des dynamiques de fluence et disfluence, nous aimerions pouvoir garantir l'objectivité des catégories esthétiques. En effet, si l'activité, la contemplation, est la même, il existe bien différentes nuances et teintes de contemplation en fonction de l'équilibre dynamique particulier de fluence et disfluence qui soutient l'activité contemplatrice. Ce sont ces différences cognitives qui justifient la distinction entre différentes expériences esthétiques, et donc les différentes catégories esthétiques du joli, du beau, et du sublime.

Dans une approche pluraliste des expériences esthétiques, les philosophes ont souligné la distinction entre la beauté et le sublime¹. En général, les expériences de beauté semblent être touchantes, voire même poignantes, mais n'ont pas l'aspect écrasant qui est pourtant présent dans les expériences de sublimité. Il y a bien une différence entre contempler paisiblement un « beau » paysage rural et contempler une « sublime » tempête. Contrairement aux expériences de beauté, dans les expériences de sublime, il y aurait une confrontation avec quelque chose qui nous dépasse, d'indéfiniment plus grand ou plus puissant que nous². Selon notre modèle affordantiel, dans l'expérience du sublime, le sujet déploie son attention de manière holistique (il contemple), mais l'information qu'il reçoit en contemplant est difficile à traiter, du fait des caractéristiques de l'objet (immensité, complexité) et du sujet (limitations naturelles de l'esprit, objet inconnu ou exceptionnel). Cependant, les expériences du sublime ont une valeur positive globale : elles représentent un défi pour notre esprit qui cherche à diminuer le haut niveau de disfluence. L'objet d'une expérience esthétique de sublime est un objet qui invite à une contemplation cognitivement difficile. Dans un spectre

allant d'une contemplation tout à fait fluente à une contemplation tout à fait disfluente, en ce qui concerne les expériences du sublime, il semblerait que l'action contemplatrice se situe davantage du côté du pôle représentant une forte disfluence.

À l'opposé, on peut établir une distinction symétrique entre le beau et le joli. Il semblerait qu'il faille quelque chose de plus difficile ou poignant à l'expérience du joli pour que celle-ci soit qualifiée de « belle ». Nous proposons qu'il s'agît à nouveau de différences de degré de traitement fluent ou disfluent dans la contemplation de l'objet donné. En effet, si je contemple une simple fleur et que celle-ci ne représente aucun élément de négativité, qu'elle ne sollicite donc pas une charge cognitive trop élevée de ma part pour faire face à une éventuelle disfluence, je ferai davantage une expérience de « joli³ » que de « beau ». En ce sens, le joli serait à l'opposé du sublime. Si l'expérience du joli réside aussi dans la contemplation d'un objet, elle semblerait, quant à elle, plutôt fluide d'emblée, ou plutôt, présentant peu de disfluence. En effet, il faut tout de même garantir un niveau minimum de disfluence, de sorte que l'objet attire mon attention : autrement, il m'ennuie, fait partie de mon habitude, ou n'est même plus remarqué. De la même façon que le sublime a besoin, après tout, de traitement fluent (autrement, il n'y aurait qu'expérience accablante, sans expérience esthétique), le joli a tout de même besoin d'un peu de disfluence pour subsister (autrement, le sujet tombe dans un état d'ennui, et l'affordance de contemplabilité cesse). Ceci implique une conception de l'expérience esthétique qui héberge toujours en elle, nécessairement, un bas degré de disfluence. Dans le spectre fluence-disfluence de la contemplation esthétique, en ce qui concerne les expériences de joli, l'action contemplatrice se situe davantage du côté du pôle d'une forte fluence.

1. Emily BRADY, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

2. Margherita ARCANGELI, Jérôme DOKIC, « At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime », in *The British Journal of Aesthetics*, 61(2), 2021, p. 145-161.

3. Il peut sembler difficile ici d'opérer une distinction entre le joli et l'agréable, au sens kantien. Notons tout de même que ce qui pourrait permettre d'opérer la différence entre ces deux catégories serait que, contrairement au joli qui invite à la contemplation mentale, l'agréable invite à la consommation exclusivement physique. De plus, différemment à l'agréable, le joli garde ainsi toujours une part (ne serait-ce qu'infime) de disfluence.

Finalement, traitons du beau. En réactualisant une conception assez classique¹ de la beauté, il semblerait que le beau représente l'équilibre entre la fluence et la disfluence. Sans que l'objet m'apparaisse « accablant » comme dans le cas du sublime, il ne m'apparaît pas non plus comme tout simplement « agréable », de sorte à dépasser le stade du joli. C'est dans cet équilibre entre fluence et disfluence que je fais l'expérience du beau, catégorie esthétique par excellence, située pourtant, comme nous l'avons conçu ici, comme médiété entre le joli et le sublime. Dans les trois cas, il semblerait que tant la fluence que la disfluence soient nécessaires à l'émergence et à la perpétuation de la contemplation. Ainsi, à différents degrés, les expériences esthétiques se situeraient dans un équilibre entre « fluence » et « disfluence » ; ou en d'autres termes, « familiarité » et « nouveauté² » ; ou encore « harmonie » et « rugosité³ ».

1. Nombreux sont les auteurs à souligner l'idée de la nécessité d'un certain équilibre à maintenir pour qu'il y ait expérience de beauté. Cf., par exemple, Francis HUTCHESON, « Treatise I: An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design », réimprimé in Francis HUTCHESON, *Philosophical Writings*, Londres, J. M. Dent, 1994, p. 7-44 ; ou encore, en mettant davantage l'accent sur la nécessité de prendre en compte les capacités cognitives du sujet: Gustav T. FECHNER, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876 (réimpr. : Hildesheim/New York, Olms, 1978).

2. Jérôme DOKIC, « Aesthetic Experience as a Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect View », art. cit., p. 69-88. Selon Dokic, les expériences esthétiques sont des « voies non intentionnelles d'organisation ou de combinaison d'attitudes non esthétiques variées, incluant des sentiments ou des émotions épistémiques qui ont affaire avec la familiarité et la nouveauté », (traduction personnelle de « non-intentional ways of organizing or combining various non-aesthetic attitudes, including epistemic feelings or emotions having to do with familiarity and novelty »), *ibid.*, p. 85.

3. Bruno TRENTINI. « Finitude écologique et rugosité esthétique. De l'origine du sujet », in Anna LONGO, Anthony FENEUIL et Bruno TRENTINI (dir.), *Le paradoxe de la finitude*, Milan, Mimesis, 2019, p. 129-143. Selon Trentini, « la dissonance est au fondement à la fois de la conscience et de l'expérience esthétique – fût-elle harmonieuse », p. 131.

Conclusion

Le monde nous offre de nombreuses manières d'agir. Une tasse invite à être saisie. Une grille de mots-croisés invite à être résolue. Et un paysage invite à être *contemplé*, c'est-à-dire, invite à ce que nous y portions une attention holistique, s'étendant sur autant de propriétés que possible. Cet acte contemplatif forme à nos yeux le schéma primordial de l'expérience esthétique. De là, plusieurs *modes de contemplation* peuvent se distinguer, allant de la contemplation fluide et facile du joli, à la contemplation accablante et difficile du sublime, en passant par la beauté qui se tient en équilibre entre ces deux pôles.

L'idée que certaines expériences esthétiques paradigmatiques soient fondées par la réponse à une affordance mentale de *contemplabilité* nous semble permettre de tenir, dans une perspective naturaliste, un équilibre intéressant entre objectivité et subjectivité des catégories esthétiques. En effet, la contemplabilité plus ou moins « fluente » des objets est une caractéristique *relationnelle* qui mobilise à la fois des propriétés physiques des objets et les compétences des sujets. Certains objets sont donc plus à même d'instancier une catégorie plutôt qu'une autre, puisqu'ils possèdent des propriétés qui « invitent » à un type donné de contemplation. La tempête est *sublime* parce qu'elle invite une contemplabilité disfluente (« accablante »). La rose est *jolie* parce qu'elle invite une contemplabilité très fluente (« agréable »). Ces différences de contemplabilité s'expliquent par les caractéristiques physiques différentes de ces objets d'une part (l'immensité de la tempête, la petitesse de la rose), et par la manière dont ces caractéristiques interagissent avec notre capacité à contempler d'autre part. Cette relation de contemplabilité objet-sujet est une relation objective, bien que relative à des sujets particuliers. Ce dernier point est fondamental, car il montre que l'attribution de catégories esthétiques à des objets ne peut se faire en dernière instance que par rapport à un individu donné, à un temps donné. Comme toute affordance, l'affordance esthétique de contemplabilité est une propriété relationnelle qui dépend de l'écologie particulière du sujet. Elle dépend des comportements qui ont été appris comme adéquats par le sujet dans un environnement (une « niche

socioculturelle¹ ») donné. Ainsi, un seul et même objet pourra être perçu comme contemplable et donc contemplé par Lucie, mais pas par Marie, cette différence pouvant être due à plusieurs facteurs écologiques qui divergent selon leur histoire et leur environnement. L'affordance de contemplabilité, et donc les catégories esthétiques, ne peut donc jamais prêter le flanc à des velléités normativistes et universalistes, *bien que celle-ci soit tout de même une propriété objective d'un monde comportant des sujets contemplants.*

Cette divergence écologique peut aussi expliquer des divergences dans les catégories esthétiques perçues. D'un point de vue interpersonnel, un objet peut apparaître comme joli pour une personne, et beau pour une autre. Un paysage, par exemple, peut inviter une contemplation étonnée pour certains touristes (et être perçu comme beau), alors qu'il pourra susciter, pour le guide qui le contemple chaque jour, une contemplation ordinaire, ou à la limite du plat et de l'insipide (et être perçu comme joli, ou ne donner lieu à aucune expérience esthétique). De la même manière, d'un point de vue intrapersonnel, la catégorie sous laquelle est perçu un objet esthétique peut évoluer pour un seul et même individu. L'expérience d'une même symphonie diffère entre la première écoute et les suivantes. Cette expérience pourra ainsi se transformer au cours du temps : ayant à maintes reprises écouté la symphonie, celle-ci, perdant éventuellement son côté impressionnant, pourrait un jour ne plus nous apparaître comme sublime, mais tout simplement comme belle.

Claudia CANO et Quentin COUDRAY

1. Cf. Maxwell J. D. RAMSTEAD, Samuel p. L. VEISSIÈRE, Laurence J. KIRMAYER, « Cultural Affordances: Scaffolding Local Worlds Through Shared Intentionality and Regimes of Attention », *Frontiers in Psychology*, 2016, 7, p. 1090.

Les catégories de l'improvisation musicale

Dans une culture musicale où les ressources de la raison graphique permettent de fixer des œuvres musicales à l'aide d'une notation, une esthétique de l'improvisation rencontre tôt ou tard la difficulté d'expliquer l'avantage esthétique qu'il peut y avoir à prendre le risque de créer la musique sur le vif, sans filet, plutôt que de prendre le temps d'en polir la composition par l'écriture. Cette difficulté, disons-le-d'emblée, n'est pas exempte de présupposés discutables. Elle semble accorder un primat esthétique à la composition d'œuvres musicales closes et ainsi accorder une hégémonie à l'ontologie et à l'idéologie de la musique occidentale. S'il est certain que c'est souvent de ce point de vue que cette difficulté a été soulevée, le problème est plus général et concerne, au fond, toute activité humaine visant un but, et à plus forte raison, toute activité humaine visant un but dont l'atteinte nécessite une compétence et une créativité particulière. Pour toutes ces activités, la question : « pourquoi improviser plutôt que planifier » paraît légitime, et on ne voit pas pourquoi l'activité consistant à faire de la musique, au sens le plus général du terme, ou « musiquer » pour reprendre le néologisme popularisé par Christopher Small pour contrer l'hégémonie de l'œuvre close sur elle-même, pourrait se soustraire facilement à la question¹. Sans forcément souscrire à une doctrine fonctionnaliste selon laquelle la musique a pour fonction essentielle de susciter des expériences esthétiques positives, il est difficile de nier que le fait de susciter des expériences esthétiques (pas forcément toujours positives d'ailleurs) fait au moins partie des buts visés, (y compris chez les musiciens qui, dans le sillage de John Cage, s'efforcent, et non sans paradoxe, de ne viser aucun but). Une esthétique de l'improvisation, ainsi, peut difficilement se passer d'une explication de l'avantage esthétique qu'il pourrait bien y avoir à improviser plutôt que ciseler par écrit un morceau de musique.

1. Voir Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, Jedidiah Sklower (trad.), Paris, Philharmonie, 2019.

À ce niveau de généralité, la dialectique est bien connue. Une approche évidente consiste à associer à l'improvisation une esthétique de *l'imperfection*, par opposition à l'esthétique de la *perfection* qui accompagne la composition d'œuvres closes². L'énoncé le plus clair que nous connaissons d'une telle esthétique de l'imperfection est donnée par T. Carl Whitmer à travers les principes généraux d'improvisation qu'il propose aux lecteurs de son traité d'improvisation à l'orgue :

Ne cherchez pas à obtenir une entité finie et complète. [...] L'idée doit toujours rester dans un état de flux. [...] Une erreur peut toujours, involontairement, se révéler positive. [...] Le raffinement n'est pas du tout ce qui est important. Préférez plutôt l'énergie et l'élan. [...] Ne craignez de vous tromper, craignez seulement d'être inintéressant³.

Andy Hamilton a considérablement précisé et nuancé cette opposition entre les esthétiques de la perfection et de l'imperfection⁴. Sans rouvrir la discussion au même niveau de généralité, nous proposons ici de discuter plus spécifiquement les *catégories esthétiques* qui permettent de justifier l'intérêt de l'improvisation, c'est-à-dire les propriétés esthétiques différenciées qui sont typiquement instanciées par les musiques improvisées, qui occupent une place centrale dans les jugements appréciatifs positifs à leur égard, et qui fondent la valeur esthétique de l'improvisation musicale. L'identification de catégories esthétiques *propres* à l'improvisation fournit ainsi une réponse au moins partielle à notre difficulté de départ. Si l'on est capable de discerner ce qui compte esthétique-

2. Voir en particulier Andy HAMILTON, « The art of improvisation and the aesthetics of imperfection », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n° 1, 2000.

3. T. Carl WHITMER, *The Art of Improvisation*, New York, Witmark & Sons, 1936, p. 2. Cité dans Derek BAILEY, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, Isabelle Leymarie (trad.), Paris, Outre Mesure, 1999, p. 47.

4. Andy HAMILTON, « The art of improvisation and the aesthetics of imperfection », *op. cit.*

ment pour les musiques improvisées, par oppositions aux musiques non-improvisées, on a au moins répondu en partie à la difficulté de départ.

Selon une position influente, les catégories esthétiques propres aux musiques improvisées sont des catégories essentiellement *agentielles*. Ce que nous apprécions dans les improvisations, c'est moins le résultat sonore produit par les musiciens, que les *actions* entreprises par les musiciens pour atteindre ce résultat.

La catégorie de *présence*, proposée par Lee B. Brown, fournit une version sophistiquée de cette position¹. Par « présence », Brown désigne la relation directe qui existe entre les sons d'une exécution musicale improvisée et la création de la musique ainsi improvisée. Cette connexion n'est pas simplement une proximité spatiotemporelle, mais une connexion métaphysique plus profonde : la musique est créée *en étant exécutée*. La présence est une catégorie esthétique dans la mesure où il est nécessaire, pour apprécier une improvisation musicale, de considérer que les sons en quoi elle consiste sont *créés spontanément* en même temps qu'ils sont joués. C'est une catégorie agentielle dans la mesure où elle fait essentiellement référence à l'action sous-jacente au son, et accorde une primauté ontologique et esthétique à l'action sur le son.

Le but du présent article est de défendre la possibilité d'une esthétique non-agentielle de l'improvisation musicale, en identifiant l'opérativité de catégories esthétiques sonores, pour certaines musiques improvisées au moins. En d'autres termes, il n'est pas nécessaire de renoncer au primat du son pour discerner les catégories de l'improvisation musicale. Pour être totalement précis, il ne s'agit pas de nier en bloc que des catégories agentielles puissent être pertinentes pour apprécier l'improvisation musicale, mais plutôt de remettre en cause l'idée que ces catégories esthétiques agentielles sont *nécessaires*, et nécessairement *premières*, pour rendre compte de la valeur esthétique de l'improvisation. La position défendue s'apparente ainsi à une forme de *sonicisme* décrié

notamment par Iseminger, dans un article récent qui rassemble les principaux arguments en faveur de la position *agentialiste*, même si c'est un sonicisme considérablement nuancé, dans un sens à la fois expérientiel et contextuel².

Improvisation, indiscernabilité et succès

Par *agentialisme*, nous entendons la thèse selon laquelle il est nécessaire de mobiliser des catégories agentielles pour rendre compte de la valeur esthétique propre de l'improvisation musicale. Le principal argument agentialiste appliqué au cas de l'improvisation s'appuie sur une expérience de pensée mettant en scène une paire de performances musicales indiscernables dont l'une est improvisée alors que l'autre n'est que l'exécution d'une œuvre composée au préalable³. Dans la version la plus récente de cet argument proposée par Iseminger, cette expérience de pensée est arrimée à un cas réel, à savoir un concert du quartet de Dave Brubeck au conservatoire d'Oberlin, enregistré et publié en 1953 sous le titre de *Jazz at Oberlin* chez *Fantasy Records*⁴. Ce qui distinguait le jeu de Dave Brubeck à l'époque est l'emploi de techniques harmoniques polytonales inspirées de Darius Milhaud dont il avait suivi l'enseignement⁵.

2. Voir Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 3, 2010, p. 297–299.

3. Il existe plusieurs versions de cet argument d'indiscernabilité dans la littérature philosophique sur l'improvisation musicale. Voir Philip Alperson, « On musical improvisation », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n° 1, p. 17–29 ; Lee B. BROWN, « Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity », *op. cit.* ; David DAVIES, *Art as Performance*, Malden MA, Backwell, 2004 ; Andrew KANIA, « Piece for the end of time: in defence of musical ontology », *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 1, 2008, p. 65–79.

4. Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *op. cit.*

5. Voir Mark McFARLAND, « Dave Brubeck and Polytonal Jazz », *Jazz Perspectives*, vol. 3, n° 2, 2009, p. 153–176 et Jason PETER, *Classical influences in the jazz styles of Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor and Dave Brubeck*, Thèse de doctorat de l'Université de l'Illinois Septentrional, 2013. On trouve un exemple marquant de polytonalité dans l'improvisation sur le standard *Blue Moon* enregistrée la même année (*The Brubeck Quartet at Storjville*, Fantasy, 1953), ainsi que dans l'improvisation de Brubeck sur *These Foolish Things* à Oberlin.

1. Voir Lee B. BROWN, « Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, 1996, p. 353–369 .

L'usage de matériaux mélodiques, harmoniques et rythmiques extérieurs au langage *bebop*, empruntés au piano de la musique contemporaine d'alors¹, et l'emploi de techniques contrapuntiques dans ses improvisations, ainsi que dans ses accompagnements et improvisations conjointes avec Paul Desmond avaient de quoi satisfaire le public du conservatoire d'Oberlin, qui n'enseignait alors que la musique dite « classique »².

L'argument d'indiscernabilité mobilisé par Iseminger consiste à imaginer une performance musicale collective auditivement indiscernable de celle du quartet de Dave Brubeck à Oberlin, mais qui aurait été l'exécution d'une composition ne laissant pas plus de place à l'improvisation que l'exécution d'un quatuor avec piano de Mozart. Voici la conclusion que tire Iseminger de cette comparaison :

Il ne fait pas de doute qu'improviser quelque chose qui ressemble à une forme sonate ou une fugue est une prouesse [*achievement*], mais si l'on prenait ce que Brubeck a produit sur le fil comme une tentative de produire une forme classique, il est peu probable que cela « sonne » aussi bien qu'un mouvement de sonate de Mozart ou qu'une fugue de Bach. [...]

Nous pouvons dire que « la manière dont cela sonne » n'est pas tout ce qui compte. Il est également important qu'il s'agisse du résultat d'une activité spontanée, car il est aisément possible d'imaginer quelque chose d'analogue à l'exposition d'indiscernables de Danto, où ce que nous entendons n'est pas le résultat de l'activité spontanée du musicien, mais une reproduction adroite du produit de l'activité spontanée de quelqu'un d'autre³.

1. Voir Jason PETERS, *Classical influences in the jazz styles of Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor and Dave Brubeck*, *op. cit.*

2. Ce concert est considéré comme une étape importante dans l'histoire et la sociologie du jazz, marquant sa sortie des night clubs, et son entrée dans les *colleges* américains. Brubeck sera également connu par la suite pour l'adaptation de formes classiques au jazz et l'utilisation de métriques impaires, en particulier avec l'album *Time Out* (Columbia, 1959). Mais la *set list* du concert d'Oberlin ne comprend que des standards.

3. Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *op. cit.*, p. 297. Iseminger fait ici référence aux premières pages de *La transfiguration du banal*, dans lesquelles Arthur Danto met en scène une exposition fictionnelle réunissant des monochromes rouges visuellement identiques, mais dif-

C'est donc dans la *réussite* d'une *tentative audacieuse* que réside la valeur de la performance de Brubeck et de son quartet à Oberlin, plutôt que dans la manière dont le groupe a sonné ce jour là.

Déplions l'argument d'indiscernabilité auquel Iseminger fait brièvement allusion ici. Appelons *P* la performance improvisée de Brubeck et *Q* son indiscernable non-improvisée. Pour suggérer l'infériorité esthétique comparative de *Q* par rapport à *P*, Iseminger la compare à des allegros de sonate de Mozart et des fugues de Bach, soit des exemples communément admis d'excellence musicale dont la valeur est acquise par un patient travail de composition. Il n'est pas surprenant dès lors que *Q* ne soutienne pas la comparaison. De cette comparaison défavorable on conclut que ces exécutions indiscernables sont esthétiquement inférieures, et donc que la valeur esthétique de l'improvisation doit résider ailleurs que dans le son seul.

Cette expérience de pensée soulève plusieurs difficultés. Tout d'abord, le choix de comparer *Q* à un allegro de sonate de Mozart ou à une fugue de Bach pour établir la faiblesse de *Q* du point de vue d'une esthétique de la perfection est quelque peu tendancieux. Il n'est pas facile de trouver des critères à partir desquels on puisse mesurer équitablement les mérites respectifs de compositions de Bach ou de Mozart et des performances de jazz, ne serait-ce que parce que les valeurs esthétiques des premières sont mieux approchées du point de vue d'une esthétique de la perfection et les secondes du point de vue d'une esthétique de l'imperfection. Si l'on adopte les critères d'une esthétique de l'imperfection, alors évidemment les allegros de sonate de Mozart sonneront mieux que les improvisations de Brubeck, qu'elles soient considérées comme improvisées ou composés. Si l'on adopte les critères d'une esthétique de l'imperfection, alors il n'est pas exclu que les doubles non-improvisés des choruses de Brubeck ne surpasseront pas les sonates de Mozart et les fugues de Bach. Le poids décisif dans ce genre d'exercice comparatif périlleux semble revenir à l'opposition entre musique classique et jazz, plutôt qu'entre improvisations et compositions.

férant par leurs titres, leurs auteurs et leurs propriétés esthétiques. Voir Arthur C. DANTO, *La transfiguration du banal*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Le Seuil, 1989.

Une comparaison plus juste aurait opposé une variation de Mozart composée sur un thème populaire à une variation improvisée dans le style de Mozart telle que celles que peut proposer le pianiste et musicologue Robert Levin à partir de thèmes fournis par le public. Il est indéniable que la réussite d'une tentative audacieuse est ce qui captive l'attention du public face à ce genre de prouesse¹. Mais sans minimiser le talent exceptionnel qui permet à Levin d'improviser sur le champ dans le style de Mozart (et l'importance de son travail visant à restaurer la place de l'improvisation dans la musique de la période classique), il est difficile de tenir ce genre d'exercice très particulier, aussi réussi soit-il, comme un échantillon représentatif de musique improvisée *esthétiquement* valorisée pour elle-même. Ce genre de performance figure typiquement comme une illustration musicale à une conférence musicologique sur l'improvisation chez Mozart, et n'a pas ou peu de vie esthétique propre en dehors de ce cadre. Ces improvisations ne figurent pas sur les disques que Levin a consacrés à la musique de Mozart et qui se limitent à l'exécution de compositions de Mozart (sur instruments d'époque, avec une liberté dans l'ornementation et les reprises, conformes aux conventions d'interprétations de l'époque). Si les musiciens de jazz enregistrent des concerts et si des auditeurs achètent les disques qui en résultent, c'est sans doute qu'il y a un attrait esthétique supplémentaire et spécifique dont les improvisations illustratives de Levin, aussi impressionnantes soient-elles par ailleurs, ne sont pas pourvues au même degré.

Une seconde difficulté dans l'argument d'Ise-minger concerne les conséquences qu'il entraîne. Supposons en effet que l'expérience de pensée atteigne son but et montre qu'il existe une évaluation positive de Brubeck, réussissant à intégrer des structures polytonales et contrapuntiques dans ses improvisations, et une évaluation esthétique négative, ou du moins inférieure, de Brubeck exécutant les mêmes structures polytonales et contrapuntiques après les avoir composées en

amont. On a de fait admis que les structures composées par Brubeck ne sonnent *pas si bien*. Sans cette prémisse, il n'y aurait aucune nécessité à se rabattre sur les catégories agenciées de *tentative audacieuse* et de *succès* pour expliquer la valeur esthétique de la musique de Brubeck. La seule chose qui sauve les improvisations de Brubeck d'un point de vue esthétique, c'est le fait que Brubeck s'était placé dans des conditions particulièrement difficiles pour composer une musique qui sonne bien, et que c'est donc une prouesse de sa part qu'elle ne sonne pas si mal. Mais alors, par la même logique, il serait possible de conférer une plus-value esthétique à des résultats sonores du simple fait que c'est une prouesse que de les avoir réalisés dans une situation peu favorable, alors qu'une situation plus favorable est normalement accessible. L'analogie suivante permettra sans doute de voir à quel point la logique de l'argument va trop loin. Horace Parlan a construit une carrière internationale de pianiste de jazz bien qu'il ait souffert de la poliomyélite enfant, et qu'il ait dû développer une technique pianistique idiosyncrasique tout à fait surprenante pour quiconque ayant écouté ses disques avant de l'avoir vu jouer. C'est assurément une prouesse que de parvenir à jouer comme il joue compte tenu des suites de sa maladie. Mais il serait absurde, et sans doute condescendant envers Parlan, de considérer qu'une partie de la valeur *esthétique* de sa musique tient à la prouesse qui consiste pour lui à jouer malgré les conséquences de sa maladie, de sorte que sa musique serait esthétiquement diminuée si, à résultat sonore égal, elle avait été produite par un corps n'ayant pas souffert de la poliomyélite. Remettre en cause un tel surplus esthétique ne veut pas dire que Parlan n'a tiré aucun mérite *artistique* ou *moral* d'avoir développé une telle technique pianistique dans ces conditions défavorables. Le point important ici est que sa musique n'en tire pas un mérite *esthétique* supplémentaire. Son résultat sonore se suffit à lui-même.

Une troisième difficulté, enfin, tient à l'impossibilité d'expliquer la *simulation* de l'improvisation par l'écriture qui a été explicitement théorisée par André Hodeir, et que l'on peut identifier dans

1. Pour un compte rendu de ce genre de performance, voir LEON EISENBERG, « Improvising Mozart », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 55, n° 2, 2002, p. 87–90.

l'écriture pour grand orchestre de Duke Ellington¹. La notion d'improvisation simulée a été employée par Hodeir pour désigner le procédé d'écriture visant pour les compositeurs de jazz à reproduire ce qui rend l'improvisation esthétiquement attractive, à savoir un tour d'esprit impulsif, un sens de l'accident et une attention extrême accordée au phrasé. L'improvisation simulée est conçue comme une improvisation contrefactuelle : le compositeur de jazz écrit ce qu'aurait improvisé un improvisateur s'il pouvait tenir compte de toutes les complexités et subtilités des structures rendues possibles par l'écriture seule, ou s'il avait pu coordonner simultanément plusieurs voix. Du point de vue de Hodeir, qui a appliqué ce procédé dans des compositions telles que *Flautando*, *Anna Livia Plurabelle*, ou encore dans l'arrangement du thème *Jeru* de Gerry Mulligan, la réussite d'une telle entreprise nécessite une collaboration étroite entre le compositeur et l'interprète (Raymond Guiot pour *Flautando* et Jean-Luc Ponty pour *Anna Livia Plurabelle*) qui doit être lui-même un improvisateur pour que la simulation fonctionne à plein².

Il est crucial de bien voir que l'improvisation simulée, telle qu'elle a été mise en œuvre implicitement par Ellington et explicitement par Hodeir *présuppose* une valeur esthétique de l'improvisation qui appartient à la manière dont l'improvisé sonne, sans quoi la simulation serait sans objet. La valeur esthétique d'une improvisation simulée telle *Jeru* est dérivée et dépendante de la valeur esthétique d'improvisations véritables. *A contrario*, si le raisonnement d'Iseminger est valide, la valeur esthétique ajoutée de l'agentivité improvisationnelle doit se perdre lorsque la musique, à rendu sonore égal, est exécutée sans improvisation. Il alors est absurde de chercher à simuler cette agen-

tivité par la composition. Les réalisations d'Ellington et de Hodeir suggèrent au contraire qu'un tel programme n'est pas aussi absurde que l'implique le raisonnement d'Iseminger. Pour expliquer la cohérence d'un tel programme, il suffit de reconnaître que des propriétés esthétiques typiquement instanciées par des improvisations peuvent être préservées par l'écriture, pourvu qu'elle simule correctement les propriétés sur lesquelles ces catégories esthétiques surviennent. Comme l'agentivité, par hypothèse, n'est pas préservée dans l'opération de simulation par l'écriture, il est inévitable de conclure que les catégories esthétiques en question ne sont pas décisivement agentielles. La position soniciste, ici, a un net avantage sur la position agentialiste. Si les propriétés esthétiques des improvisations de jazz qui justifient la simulation de l'improvisation par l'écriture sont des propriétés sonores, alors la simulation de l'improvisation est parfaitement intelligible, alors qu'elle est dépourvue de sens si le *locus* de la valeur esthétique est l'agentivité humaine derrière les sons.

Indiscernabilité acoustique, indiscernabilité expérientielle et agentivité

Si les difficultés de la position agentialiste relevées plus haut conduisent naturellement à prendre au sérieux l'alternative soniciste, cette dernière pourrait paradoxalement conduire à une dissolution de l'esthétique de l'improvisation recherchée plutôt qu'à son élucidation. En effet, s'il n'est pas nécessaire, et peut-être même erroné, de mettre l'agentivité au premier plan de l'appréciation musicale, alors le caractère improvisé ou non d'une pièce joue un rôle secondaire pour son appréciation esthétique. Il n'y a donc pas à proprement parler d'esthétique *de l'improvisation*. On pourrait, au mieux, opposer une esthétique de l'imperfection à une esthétique de la perfection pour reprendre les catégories proposée par Hamilton, et reconnaître que la valeur d'un grand nombre de musiques improvisées se comprend mieux du point de vue d'une esthétique de l'imperfection. Mais il n'y a pas à proprement parler de spécificité esthétique de l'improvisation en tant que telle.

1. Voir André HODEIR, « L'improvisation simulée (sa genèse. Sa fonction dans l'œuvre de jazz) », *Les cahiers du Jazz*, 2^e série, n° 11, 1997, p. 23–38. Sur la notion d'improvisation simulée chez Duke Ellington, voir Wolfram KNAUER, « “Simulated Improvisation” in Duke Ellington’s “Black, Brown and Beige” », *The Black Perspective in Music*, vol. 18, n° 1/2, 1990, p. 20–38.

2. Pour une étude approfondie de la notion d'improvisation simulée chez Hodeir et de sa mise en œuvre concrète, voir Pierre FARGETON, *André Hodeir. Le jazz et son double*, Paris, Symétrie, 2017, p. 563–595.

Le sonicisme que nous avons opposé à l'agentialisme d'Iseminger, et qui conduit à cette dissolution de l'esthétique de l'improvisation, néglige cependant une distinction importante entre deux manières de concevoir le résultat sonore d'une performance musicale. On distingue parfois, comme le fait Andrew Kania, un concept *phénoménal* d'un concept *agentiel* de performance musicale¹. Le concept phénoménal de performance musicale se limite à la surface audible de la performance, alors que le concept agentiel recouvre les sons en tant qu'ils sont produits par des actions musicales. Il existe cependant une ambiguïté dans le concept phénoménal de performance, suivant que l'on considère les sons acoustiquement produits, c'est-à-dire une succession d'événements physiques, ou les sons perçus par un auditeur en contexte, c'est-à-dire un flux d'événements mentaux. D'un point de vue purement conceptuel, deux performances acoustiquement indiscernables peuvent être agentiellement distinctes, mais aussi *expérientiellement distinctes* si les postures d'écoute des auditeurs sont différentes, et révèlent des contenus auditifs distincts.

L'idée que des mêmes signaux acoustiques peuvent donner lieu à des expériences perceptives distinctes en fonction de croyances d'arrière-plan tire en outre une plausibilité empirique de certains phénomènes tels que la compréhension linguistique de signaux sinusoïdaux appauvris, dès lors que l'on donne au sujet à l'avance la phrase ainsi reproduite². Ce genre de phénomènes soutient l'hypothèse selon laquelle la perception auditive est cognitivement pénétrable, même si le sens

exact, la portée et la validité de cette hypothèse sont sujets à caution³. Sans entrer plus avant dans ces débats de philosophie de la perception et des sciences cognitives, on peut au moins envisager l'hypothèse selon laquelle le fait de présenter une performance donnée *comme une improvisation* plutôt que comme l'exécution d'une musique préalablement composée induit une expérience auditive distinctive. Si c'est le cas, alors on voit s'ouvrir un espace pour distinguer deux formes de sonicisme, un sonicisme *acoustique* et un sonicisme *expérientiel*, mais aussi pour redonner un rôle à des catégories agentielles, dans la mesure où cette différence expérientielle pourrait être induite par une différence agentielle dans la manière dont la musique est présentée⁴.

Cette hypothèse a été testée empiriquement par Clément Canonne, qui a donné à écouter l'enregistrement d'une même performance improvisée à deux groupes de sujets, en la présentant à l'un comme une improvisation (groupe *IMPRO*) et à l'autre comme l'exécution d'une pièce préalablement composée (groupe *COMPO*)⁵. Le choix de la pièce en question, improvisée dans un style libre, et compatible avec une écriture contemporaine (de Franck Bedrossian ou de Raphaël Cendo par exemple), était justifié par le fait qu'elle passait le mieux pour une composition, parmi un ensemble de pièces improvisées comparables au sein d'une expérience pilote préalable. Trois questions sont alors posées à chacun des deux groupes : (a) qu'avez-vous pensé de la pièce ? (b) Quels aspects de la pièce vous ont éventuellement plu ? Et (c) quels aspects de la pièce vous ont éventuellement déplu ?

1. Voir Andrew KANIA, « Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz » dans Mine Doğantan-Dack, *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, Londres, Middlesex University Press, 2008, p. 3–21. Kania retrace l'origine de cette distinction à Jerrold LEVINSON, « Évaluer l'interprétation musicale », dans *Essais de Philosophie de la musique*, Clément Canonne et Pierre Saint-Germier (trad.), Paris, Vrin, p. 239–261.

2. Voir Robert E. REMEZ, Philip E. RUBIN, David B. PISONI et Thomas D. CARRELL, « Speech perception without traditional speech cues », *Science*, vol. 212, 1981, p. 947–949 ; Matthew H. DAVIS et Ingrid S. JOHNSRUDE, « Hearing speech sounds: Top-down influences on the interface between audition and speech perception. », *Hearing Research*, vol. 229, n° 1–2, 2007, p. 132–147.

3. Voir en particulier Berit BROGAARD et Dimitra Electra GATZIA, « Is the auditory system cognitively penetrable ? », *Frontiers in Psychology*, vol. 5, n° 1166, 2015, <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01166>>, consultée le 17 juillet 2024.

4. L'appel à la pénétrabilité cognitive de l'expérience perceptive a été invoquée de façon similaire pour répondre aux arguments d'indiscernabilité de Danto par Richard WOLLHEIM, « Danto's gallery of indiscernibles » dans Mark Rollins, *Danto and his Critics*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 28–38, et Bence NANAY, « Cognitive penetration and the gallery of indiscernibles », *Frontiers in Psychology*, vol. 5, n° 1527, 2014, <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01527>>, consultée le 17 juillet 2024.

5. Voir Clément CANONNE, « Listening to Improvisation », *Empirical Musicology Review*, vol. 13, n° 1–2, 2018, p. 1–14.

Les réponses à ces trois questions ont été nettement divergentes d'un groupe à l'autre. Les jugements esthétiques du groupe IMPRO étaient plus favorables que ceux du groupe COMPO. Les jugements négatifs de ce dernier étaient justifiés par un déficit au niveau de la forme à grande échelle, alors que les jugements positifs du premier portaient plutôt sur la *fluidité*, la *cohésion* et la *cohérence* à des échelles *locales*. L'absence de grande forme était parfois notée par les membres d'IMPRO, sans que ce soit retenu comme un défaut, dans la mesure où ce n'est pas compris comme étant l'enjeu central d'une improvisation. Un certain mérite était parfois attribué à certaines réussites dans ce sens, compte tenu de la difficulté d'y parvenir dans le cadre d'une improvisation. Mais contrairement à ce que suggère le raisonnement d'Iseminger, ce n'est pas la seule, ni même la principale raison d'apprécier la pièce pour les membres d'IMPRO. Le rapport complexe qui se joue, dans l'appréciation de l'improvisation en tant qu'improvisation, entre les difficultés de l'exercice, les nécessaires imperfections et la magie qui semble opérer lorsque des formes parviennent à émerger et à s'enchaîner, fût-ce à une échelle locale, avec cohérence et précision, débouche sur des qualités esthétiques *positives* comme la *fugacité*, la *fragilité*, *l'imprévisibilité*, *l'ouverture*, ou encore *l'urgence*, qui restent absente de l'écoute du groupe COMPO.

L'étude de Canonne semble bien justifier le découplage entre la dimension acoustique et la dimension expérientielle la performance et donner une importance nouvelle à la catégorie agentielle de l'improvisation. C'est lorsque la musique est entendue comme improvisée, plutôt que simplement exécutée d'après une partition, que certaines qualités esthétiques se présentent à l'auditeur. Quelle conséquence faut-il en tirer pour le débat entre sonicisme et agentialisme ?

Tout d'abord, l'expérience de Canonne favorise le sonicisme expérientiel sur le sonicisme acoustique. Si les qualités esthétiques manifestées (de fluidité, de fugacité, d'urgence) surviennent sur la manière dont la musique sonne, c'est seulement si l'on comprend la sonorité de la musique comme une sonorité expérimentée dans un contexte donné, incluant de façon décisive des attentes et des croyances spécifiques.

Il est moins clair cependant que les résultats de Canonne offrent véritablement des munitions pour le sonicisme, fût-il expérientiel, *contre l'agentialisme*, dans la mesure où c'est bien une différence *agentielle* qui semble responsable de la manifestation des qualités esthétiques propres à l'improvisation. Mais il convient ici d'être prudent. D'un côté, les différences agentielles font une différence en tant qu'elles sont *projetées* par la posture d'écoute induite par l'expérimentateur, plutôt qu'en tant qu'elles sont inscrite causalement dans la réalité de la performance musicale étudiée, qui est toujours improvisée. Le concept agentiel de performance est un concept ontologique : il saisit l'action qui est effectivement réalisée par un musicien dans la performance, et pas simplement l'action qui est *représentée* ou *imaginée* de façon concomitante par l'auditeur, ni même l'action qu'il *entend* directement dans le son (à supposer que sa perception soit véridique). Dans l'étude de Canonne, la notion de performance agentielle s'applique toujours à l'activité des improvisateurs au moment de l'enregistrement de leur duo. Ce qui est manipulé n'est donc pas un aspect de la performance agentielle, qui reste constante, mais seulement un aspect de la représentation par les sujets de cette performance agentielle. Ce qui compte c'est donc l'action représentée, plus que l'action véritable.

Cette action représentée est en outre une action *entendue*. Les descriptions phénoménologiques rapportées par Canonne suggèrent en effet que les propriétés agentielles ne sont pas dissociées de la manière dont la musique sonne, mais contenues en elle. Plutôt qu'inférées à partir de l'écoute, elles semblent à ce point attachées à l'objet sonore que plusieurs auditeurs d'IMPRO affirment pouvoir *suivre* les intentions et les actions des improvisateurs au fil de l'écoute.

Durant la première minute, il n'y a qu'une seule idée, et ils explorent les différentes manières de jouer avec cette idée. C'est très agréable à suivre¹.

Une partie du plaisir que je prends à écouter cette musique est également de suivre la pensée du musicien, de suivre ses choix à la trace en temps réel².

1. *Ibid.*, Auditeur I6, p. 8.

2. *Ibid.*, Auditeur I7, p. 10.

J'aime bien imaginer ce que pensent les musiciens, ce qu'ils essaient de faire. Pourquoi ont-ils joué ceci ? Où voulaient-ils aller ? C'est le genre de choses que j'aime dans l'improvisation. Et au début, j'ai trouvé que c'était très clair, qu'on pouvait vraiment suivre leurs pensées¹.

Ainsi, en passant de la condition IMPRO à la condition COMPO, on n'a pas seulement manipulé des représentations extérieures à la sonorité de la performance, on a en outre manipulé la manière dont la performance musicale dont elle *sonne dans l'expérience de l'auditeur*. Si toutes les différences agentielles sont des différences qui sont ainsi expérimentées sous l'effet d'un cadrage particulier de l'écoute, alors ce sont des différences dont le soniste expérimentiel peut rendre compte.

Il n'est pas impossible, cependant, d'interpréter certains résultats de Canonne dans un sens agentialiste. Si les qualités esthétiques de fluidité, de fugacité et d'urgence apparaissent lorsque la musique est présentée comme improvisée, c'est évidemment *parce que* la musique *est* improvisée. La catégorie agentielle de *présence*, chère à Brown, n'aurait aucune chance d'avoir le moindre impact esthétique si l'auditeur venait à croire que la musique n'est pas créée sous son nez (pour quelque raison que ce soit). L'asymétrie identifiée par Canonne entre les évaluations positives du groupe IMPRO et les évaluations négatives du groupe COMPO sont tout à fait prévisibles du point de vue agentialiste.

Il existe cependant une limite importante à cette interprétation agentialiste. Du point de vue agentialiste, des différences agentielles peuvent faire une différence esthétique même si elles restent indétectables dans l'expérience, aussi riches et sensibles au contexte soit-elle. Par exemple, le fait qu'une improvisation soit feinte plutôt que véritable peut faire une différence esthétique, parce que la présence n'est *authentique* que dans un cas. Nous avons déjà vu qu'en vertu de cette conséquence, l'agentialisme a du mal à rendre compte de la valeur esthétique des improvisations simulées. Mais les résultats de Canonne donnent des moyens supplémentaires de mettre en difficulté l'agentialisme sur ce point. En effet, il n'est

pas nécessaire de supposer que le contenu agentiel de la perception auditive soit *factif* pour rendre compte des effets esthétiques observés². Ce qui compte, c'est que l'écoute révèle une succession *intelligible* d'actions et d'intentions qui se réajustent continuellement les unes aux autres, en fonction du cours imprévisible de la performance et d'inévitables accidents de parcours. C'est d'ailleurs ce que disent certains des sujets interrogés par Canonne, comme l'auditeur II ci-dessus lorsqu'il insiste sur le rôle joué par l'imagination, et l'auditeur I7 lorsqu'il considère comme secondaire l'identification des intentions exactes des improvisateurs :

Je ne sais pas si ce son soudain est volontaire ou non. Mais en un sens, ce n'est pas important. Ce qui est sympa, c'est que les musiciens s'autorisent à être surpris par leurs propres sons. Quand ils jouent des sons comme ceux-là, ce n'est pas toujours parfaitement contrôlé, je pense. Mais ils saisissent l'opportunité d'explorer une nouvelle direction³.

Pour reprendre les termes du débat analogue au sujet du sonicisme timbral qui a opposé Julian Dodd et Stephen Davies, la posture d'écoute des improvisateurs implique une forme d'*acousmatisme*, au sens où les auditeurs ne sont pas à la recherche des *causes effectives* des sons qu'ils écoutent, mais de qualités sonores pouvant être appréciées pour elles-mêmes sans information précise au sujet des causes physiques sous-jacentes⁴. Certes, il existe des raisons cognitives et évolutionnaires de penser que notre écoute est

2. En philosophie de la perception, on considère un contenu comme factif si l'attribution de ce contenu à un état représentationnel est logiquement incompatible avec la fausseté de ce contenu. Par exemple, il existe un usage du verbe « percevoir » selon lequel celui-ci exprime un état représentationnel factif. En ce sens, on ne peut pas percevoir ce qui n'est pas le cas. Si au cours d'une hallucination, une dague apparaît à un roi paranoïaque, on ne peut pas dire qu'il perçoit une dague, mais tout au plus qu'il en voit une. Ce faisant, on emploie le verbe « voir » en un sens phénoménal, non-factif.

3. *Ibid.*, Auditeur I7, p. 9.

4. Voir Stephen DAVIES, « Musical works and orchestral colour », *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 4, 2008, p. 363–375 et Julian DODD, « Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist », *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, n° 1, p. 33–52.

1. *Ibid.*, Auditeur II, p. 11.

spontanément dirigée vers la recherche des causes derrière les sons, et en particulier des actions et des intentions des musiciens dans les musiques improvisées¹. En outre, certains des témoignages recueillis par Canonne mentionnent des actions et des intentions prêtées aux musiciens eux-mêmes. Ces faits psychologiques, leurs explications évolutionnaires, ainsi que les témoignages recueillis par Canonne sont compatibles avec l'hypothèse selon laquelle ces actions et ces intentions sont attribuables à des *personae imaginées* comme les sources dynamiques des sons entendus. L'évolution nous a pré-cablés pour entendre des causes, des actions, et des intentions derrière les sons. Il s'ensuit que notre écoute est spontanément dirigée vers des causes, des actions et des intentions, mais il n'est pas nécessaire qu'elle cherche dans tous les contextes à saisir les causes effectives, les actions et les intentions réelles qui se cachent derrière les sons. Dans des contextes où il est question de notre survie immédiate, l'identification des causes réelles est une nécessité. Mais dans des contextes esthétiques comme l'appréciation de la musique, cette nécessité disparaît. Comme le rappelle Dodd dans sa controverse avec Davies, « l'acousmatisme nie seulement que la compréhension de l'auditeur implique qu'il connaisse les sources de sons, mais pas que ses expériences auditives aient de telles sources pour objets »².

C'est particulièrement le cas dans les musiques improvisées contemporaines où l'emploi de techniques instrumentales étendues et d'instruments préparés fait obstacle à l'identification précise des actions qui causent effectivement les sons enten-

du. La préparation du piano de Christian Wal-lumrød, les techniques étendues employées par Xavier Charles à la clarinette, Ivar Grydeland à la guitare et Ingar Zach aux percussions permettent au groupe *Dans les arbres* de dessiner des paysages sonores abstraits et mouvants sans qu'il soit nécessaire de comprendre d'où les sons viennent exactement et comment ils sont produits. Dans les improvisations en grand groupe, comme dans les *Laminaires* de l'ONCEIM, l'identification exacte des actions sous-jacentes est rendue impossible par le foisonnement sonore induit par le nombre des musiciens. Dans chaque cas, l'incertitude sur les causes exactes des sons, loin d'être un obstacle à leur intelligibilité, apparaît au contraire comme une condition de leur expressivité.

La position à laquelle nous aboutissons est ainsi celle d'un sonicisme expérientiel. La musique sonne comme animée. L'activation de ces contenus agentiels est certes dépendante de croyances, d'habitudes, et de conventions qui se cristallisent dans une posture d'écoute appropriée à l'improvisation. Mais ils ne font pas moins partie de la manière dont la musique sonne, quand ces conditions sont réunies. Les catégories agentielles qui comptent ne transcendent pas le son, mais en font leur milieu d'apparition.

Sonicisme, contextualisme et catégories artistiques

La manière dont les catégories de composition et d'improvisation parviennent à faire apparaître des propriétés distinctes dans des performances musicale acoustiquement indiscernables rappelle le contextualisme esthétique défendu par Kendall Walton dans son célèbre article « Les catégories de l'art »³.

Selon Walton, une même œuvre peut changer esthétiquement suivant la catégorie artistique sous laquelle elle est perçue, et deux œuvres indiscernables peuvent différer esthétiquement si elles sont correctement perçues sous des catégories

1. À l'appui de l'idée que le son véhicule directement des informations intentionnelles, et même sociales; nous pouvons citer (entre autres) Malcolm HOUEL et al., « Perception of Emotions in Knocking Sounds: an Evaluation Study », *Proceedings of the 17th Sound and Music Computing Conference*, Torino, 24-26 juin 2020 ; Ivan CAMPONOGARA et al., « Expert players accurately detect an opponent's movement intentions through sound alone », *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, vol. 43, n° 2, 2017, p. 348–359 ; Jean-Julien AUCOUTURIER et Clément CANONNE, « Musical friends and foes: The social cognition of affiliation and control in improvised interactions ». *Cognition*, vol. 161, 2017, p. 94–108.

2. Julian DODD, « Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist », *op. cit.*, p. 42.

3. Kendall WALTON, « Les catégories de l'art », Claude Hary-Schaeffer (trad.) dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poésie*, Paris, Le Seuil, p. 83–129.

différentes. À titre d'exemple de catégorie artistique, on peut citer POÈME, ROMAN, TABLEAU, FILM NOIR, SONATE CLASSIQUE, OPÉRA, STANDARD DE JAZZ. Ce qui est *confus* sous une catégorie (FILM NÉO-NOIR), peut être *brillant* sous une autre (FILM EXPÉRIMENTAL). Pourquoi les différences esthétiques observées par Canonne ne pourraient-elles pas être expliquées par une différence entre les catégories de L'IMPROVISATION et de la COMPOSITION ? Et si c'est le cas, le sonicisme expérientiel que nous avons dessiné jusqu'ici doit-il être compris comme une forme de contextualisme waltonien ?

L'adaptation de l'argument de Walton au cas présent nécessite cependant de se faire une idée plus précise de la notion de catégorie artistique. Au sens où les définit Walton, les catégories artistiques sont des concepts dont (i) l'application est perceptuellement discriminable et (ii) auxquels sont associées des propriétés standards, contre-standards, et variables. Le critère de discriminabilité perceptive implique que l'appartenance d'une œuvre d'art à une catégorie donnée ne peut dépendre que de propriétés accessibles à la perception. C'est ultimement l'accès au film qui permet de le caractériser comme NÉO-NOIR, ou comme EXPÉRIMENTAL. Certes il est possible dans certains cas que les propriétés audiovisuelles d'un film ne permettent pas de décider entre les deux catégories FILM NÉO-NOIR et FILM EXPÉRIMENTAL, mais c'est seulement en vertu de propriétés audiovisuelles que les deux catégories sont également applicables. Les propriétés standards sont les propriétés *en vertu desquelles* un film appartient à la catégorie FILM NÉO-NOIR (par exemple le fait de faire référence à l'univers thématique et visuel du film noir classique des années 1940) et dont l'absence suffirait à exclure le film de la catégorie. Les propriétés contre-standards sont celles dont la présence tend à disqualifier une œuvre comme appartenant à la catégorie en question (par exemple le fait d'avoir une fin heureuse hollywoodienne). Enfin les propriétés variables sont des propriétés qui sont compatibles avec l'appartenance à la catégorie en question, mais pas obligatoires (par exemple le fait d'être en noir et blanc).

Comme le note Canonne dans la même étude, l'IMPROVISATION ne peut être considérée comme une catégorie artistique, au sens de Walton, parce qu'elle contrevient au réquisit de discriminabilité

perceptuelle, en vertu précisément des expériences de pensées mettant en scène des performances improvisées et non-improvisées perceptuellement indiscernables. Le statut de la pseudo-catégorie IMPROVISATION est de ce point de vue comparable à celui de la pseudo-catégorie COMPOSITION DE MOZART : il faut une enquête musico-historico-philologique pour déterminer si une partition a bien été composée par Mozart, de la même manière qu'il faut une enquête socio-anthro-psycho-historique pour déterminer si une performance musicale donnée en public est une improvisation ou l'exécution d'une œuvre préalablement composée¹. Mais comme le souligne Walton, cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas une catégorie de COMPOSITION MOZARTIENNE qui regrouperait un ensemble de propriétés standards, contre-standards et variables qui, si elles ne garantissent pas qu'une composition ait été effectivement composée par Mozart, saisit néanmoins quelque chose de l'identité proprement mozartienne des compositions signées de la main de Wolfgang Amadeus et de toutes celles qui leur ressemblent. C'est cette catégorie que visent les élèves de classes d'écriture, qui n'ont pas besoin d'être Mozart pour produire des instances de cette catégorie, instances qui pourront elles-mêmes être évaluées esthétiquement à l'aune de cette catégorie.

Par analogie, on peut chercher à construire une catégorie de l'IMPROVISATIONNEL². Cependant,

1. Le caractère interdisciplinaire d'une telle enquête nous semble requis par la complexité des considérations qu'il convient de prendre en compte pour conclure à un fait d'improvisation et qui nécessitent de discuter à la fois de processus cognitifs et de conventions sociales, à partir de traces de natures multiples. Sur les difficultés généralement liées à l'identification du phénomène de l'improvisation comme improvisation, voir Stephen BLUM, « Recognizing Improvisation » dans Bruno Nettel et Melinda Russell (dir.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 27-45.

2. Le néologisme « improvisationnel » en français vise le même sens que le mot « improvisatory » possède déjà en anglais. L'avantage d'« improvisationnel », par rapport à « improvisé » est de ne *pas* impliquer une genèse improvisée. Un développement thématique peut être improvisationnel, sans être improvisé. Par exemple, Francey estime que « le développement du matériau thématique dans la *Rhapsodie hongroise* n° 10 [de Liszt] se fait à l'aide de traits virtuoses, de passages en doubles notes, et de fréquents échanges de matériau thématique entre la main droite et la main gauche, ce

compte tenu de la très grande diversité des pratiques d'improvisation, aussi diverses que les idiomes pour les improvisations idiomatiques, et aussi diverses qu'il y a de façons d'improviser non-idiomatiquement, pour les improvisations non-idiomatiques¹, il paraît impossible de dégager un ensemble de propriétés standards, contre-standards, et variables qui soient communes à toutes ces formes². Néanmoins, dans chacune des communautés musicales où une pratique de l'improvisation est identifiée et opposée à d'autres pratiques compositionnelles, la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL peut être comprise comme renvoyant à ce *qui a l'air improvisé* pour les musiques qui ont cours dans la communauté de référence. En ce sens, le concept de l'improvisationnel possède une dimension *indexicale* : son sens précis dépend de l'identité du locuteur et du contexte musical dans lequel il se situe.

Cette approche de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL permet, par exemple, de rendre compte du raisonnement que fait Francey quand elle dérive le style improvisationnel de la *Rhapsodie Hongroise* n° 10 de Liszt de la présence de traits virtuoses, de passages en doubles notes, et d'échanges main droite main gauche, parce que

qui résulte dans un style improvisationnel [*improvisatory*] » (Dana Charlene FRANCEY, *A study of Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies*, mémoire de maîtrise en musicologie de l'Université de Colombie Britannique, Vancouver, 1992, p. 36).

1. La distinction entre improvisation idiomatique et non-idiomatique est introduite par Bailey dans les termes suivants : « J'ai employé les termes "idiomatique" et "non-idiomatique" pour décrire les deux principales sortes d'improvisation. L'improvisation idiomatique, de loin la plus répandue, est surtout liée à l'expression d'un langage musical : jazz, flamenco, musique baroque, par exemple. C'est ce langage qui lui confère vigueur et identité. L'improvisation non idiomatique, présente généralement dans l'improvisation dite « libre », a d'autres préoccupations. Bien qu'elle puisse être très stylisée, elle n'est généralement pas liée à un langage particulier » (Derek BAILEY, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, op. cit. p. xiv).

2. Une propriété contre-standard qui semble commune à toutes les formes d'improvisation collective pourrait être l'unisson, qui est extrêmement improbable, si ce n'est impossible, quel que soit l'idiome, ou le non-idiome, considéré. Mais au-delà des propriétés très générales qui découlent ou sont exclues par la genèse improvisée d'une performance musicale, il est difficile d'identifier des propriétés standards et contre-standards plus spécifiques.

ces propriétés apparaissent manifestement comme des propriétés standard de l'IMPROVISATIONNEL chez Liszt, improvisateur lui-même, ou plus largement dans la communauté à laquelle Liszt fait référence dans ses *Rhapsodies hongroises*³. Dans d'autres communautés, où l'improvisation musicale présente des traits typiques différents (par exemple celle des *boppers*), la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL comprendra des propriétés standards, contre-standards et variables différentes. Le point important est qu'il est possible de *composer* des pièces destinées à être entendues sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL. Dana Gooley a par exemple mis en évidence la construction de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL au XIX^e siècle à une époque où la pratique de l'improvisation en concert décline et se réfugie dans un fantasme romantique nourri de son absence⁴. Inversement, il n'est pas *a priori* impossible, quoiqu'extrêmement difficile, d'improviser en évitant les propriétés standards de l'allure improvisée, tout en insistant sur des propriétés standards de catégories de musique typiquement composées. C'est ce que réussissent certains virtuoses tels que les pianistes Robert Levin et Gabriela Monteiro ou encore l'organiste Thierry Escaich.

Les psychologues Andreas Lehmann et Reinhard Kopiez ont cherché à identifier perceptuellement la genèse improvisée ou non de performances appartenant à un même idiome musical, mais leur étude a montré que les sujets avaient du mal à distinguer les extraits musicaux improvisés des extraits musicaux préalablement composés lorsqu'ils relevaient du même idiome musical⁵. Ces résultats peuvent toutefois s'expliquer par le fait que le concept d'improvisation mobilisé ne relevait pas de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL mais d'un concept simplement causal. En outre, certains des stimuli choisis ne relevaient pas clairement de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL telle que nous l'avons définie (le *Musikalisches Würfeln*

3. Voir la citation de D.C. FRANCEY, *A study of Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies*, op. cit., reproduite ci-dessus à la note 2 de la page 63.

4. Voir Dana GOOLEY, *The Fantasies of Improvisation*, New York, Oxford University Press, 2018.

5. Voir Andreas C. LEHMANN, et Reinhard KOPIEZ, « The difficulty of discerning between composed and improvised music », *Musicae Scientiae*, vol. 14, n° 2, 2010, p. 113-129.

spiel de Mozart (K516f) et des improvisations sur des motifs de Scriabine de Gunther Philipp sont les stimuli instanciant la variable IMPROVISÉ dans l'étude, mais dont l'appartenance à la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL peut être discutée). Le fait en revanche que les sujets de l'étude pilote de Canonne ont dans l'ensemble plutôt bien réussi à identifier les improvisations comme des improvisations plutôt que des compositions suggère qu'il y a une prégnance perceptuelle de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL au sein d'un même contexte musical. Les improvisations qui, de fait, tombent sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL, ont tendance à se présenter spontanément comme telles. La discriminabilité perceptuelle de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL semble donc plausible. Par conséquent, il n'y a pas d'obstacle à la faire travailler dans le cadre d'un contextualisme waltonien. La question de la compatibilité de ce contextualisme avec le sonicisme expérientiel décrit plus haut reste cependant entière.

On peut ramener le contextualisme de Walton à deux thèses au sujet du rapport entre les catégories artistiques et les propriétés esthétiques. Selon la thèse *psychologique* de dépendance catégorielle, les jugements esthétiques (c'est-à-dire les actes mentaux par lesquels nous attribuons des propriétés esthétiques à des œuvres) peuvent varier en fonction de la catégorie sous laquelle est perçu un objet. Cette thèse psychologique est tout à fait compatible avec le sonicisme expérientiel puisqu'il est entendu que perçu sous une catégorie comme celle de l'IMPROVISATIONNEL, un même signal acoustique peut révéler des propriétés esthétiques distinctives. C'est ce que suggèrent largement les résultats de Canonne, même s'il a mobilisé la catégorie perceptuellement indiscernable de l'IMPROVISATION, plutôt que la catégorie perceptuellement discernable de l'IMPROVISATIONNEL¹.

1. Pour être plus précis, il est plausible que les auditeurs à qui l'on présente une musique comme une improvisation activent simultanément la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL, pour les mêmes raisons que la présentation d'une sonate comme étant l'œuvre de Mozart activent vraisemblablement aussi la catégorie perceptuellement discernable de COMPOSITION MOZARTIENNE pour faire apparaître des qualités esthétiques qui ne se manifesteraient pas si l'on avait présenté la même sonore comme un PASTICHE de la fin du vingtième siècle.

Selon la thèse *ontologique* de dépendance catégorielle, l'exemplification de propriétés esthétiques dépend de la catégorie *correcte* sous laquelle l'œuvre d'art, ou le cas échéant, la performance musicale, est perçue. C'est ce qu'est censée montrer la confrontation du tableau historique *Guernica* de Picasso qui, perçu sous la catégorie de TABLEAU CUBISTE est tout sauf terne, avec un objet indiscernable qui, perçu sous la catégorie hypothétique des GUERNICAS (consistant, par hypothèse, en une version tridimensionnelle, en bas-relief du tableau de Picasso) devient terne. Alors que la bidimensionnalité est standard relativement à la catégorie TABLEAU CUBISTE, elle est variable relativement à la catégorie GUERNICA (un bas-relief bidimensionnel peut alors être vu comme un cas limite de bas-relief, n'exploitant pas la troisième dimension). À ce titre, une instance bidimensionnelle de GUERNICA peut désormais sembler terne, puisqu'elle n'exploite pas la troisième dimension qui est standard pour la catégorie. Néanmoins, Walton refuse la position *relativiste* qui tendrait à dire que *Guernica est* intense sous la catégorie de PEINTURE CUBISTE et *est* terne sous la catégorie de GUERNICA. Selon lui, seules les propriétés esthétiques qui sont révélées par une catégorie *correcte* appartiennent véritablement à l'œuvre. *Guernica* est une œuvre intense et non terne, parce qu'elle est une PEINTURE CUBISTE et non une GUERNICA.

Plusieurs choses font qu'une œuvre O est correctement perçue sous une catégorie artistique C, selon Walton :

- (1) le fait que O comporte un nombre relativement élevé de traits qui sont standards par rapport à C.
- (2) le fait que O soit de plus grande qualité, esthétiquement plus intéressante, ou plus digne d'intérêt esthétique, si elle est perçue sous C.
- (3) le fait que l'artiste qui a produit O voulait qu'elle soit perçue sous la catégorie C.
- (4) le fait que la catégorie C est bien établie dans la société dans laquelle O a été produite.

Une tension entre le sonicisme expérientiel et le contextualisme waltonien apparaît dès lorsqu'on prend au sérieux l'idée de Walton selon laquelle les propriétés esthétiques d'une œuvre se détectent pas seulement en inspectant ses propriétés sensibles, mais à la lumière d'informations

relatives à sa catégorie *correcte* d'appartenance. On associe au contraire au sonicisme expérientiel l'idée qu'il suffit de se plonger dans l'expérience sonore pour accéder aux propriétés esthétiques qui font la valeur de l'improvisation musicale. Parmi les choses qui, en général, font qu'une œuvre est correctement perçue sous une catégorie, certaines semblent irréductiblement transcender l'expérience perceptive que l'on en fait, aussi riche et contextuelle qu'elle puisse être. C'est le cas en particulier des réquisits (3) et (4). Mais dans le cas spécifique de l'improvisation musicale, le poids de ces facteurs transcendant l'expérience auditive semble moins fort. L'idée qu'une musique puisse perdre des qualités perçues sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL *simplement* parce que l'artiste ne voulait pas qu'elle soit perçue comme telle, ou parce que la notion pertinente d'improvisation n'était pas bien établie est peu plausible. Rien n'interdit à des musiques composées (comme les *Cinq pièces pour piano* de Schönberg, *op.* 23, en particulier la deuxième et la quatrième) qui n'ont pas été pensées comme IMPROVISATIONNELLES, qui plus est à une époque où la notion d'improvisation libre n'était pas bien établie, de présenter des qualités *réelles* de fluidité, de fugacité ou d'urgence, qui se manifestent pleinement, qu'on les considère ou non comme IMPROVISATIONNELLES. Les cas de figures où les facteurs transcendant l'expérience auditive puissent annuler des qualités esthétiques positives qui se seraient manifestées suite à une application par hypothèse incorrecte de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL semblent difficiles à concevoir. Dans cette mesure, le sonicisme expérientiel semble pouvoir co-exister pacifiquement avec le contextualisme waltonien, au moins dans le cas spécifique de l'improvisation musicale.

L'improvisationnel et ses catégories esthétiques

Le sonicisme expérientiel et contextuel qui se dégage peu à peu de notre enquête a permis de mettre en évidence l'activation, par la catégorie artistique de l'IMPROVISATIONNEL, de catégories esthétiques distinctives qui autrement seraient facilement négligées. L'étude de Canonne a révélé plusieurs d'entre elles : la *fluidité*, la *fugacité*, *fragilité*,

l'imprévisibilité, *l'ouverture*, *l'urgence*. Ces catégories spécifient la catégorie esthétique d'*imperfection* qui constitue un point de repère important pour l'esthétique de l'improvisation, mais dans un sens très particulier qu'il convient de préciser.

La notion d'imperfection est ambiguë en ce qu'elle s'applique d'une part à des actions humaines, et plus généralement des processus, qui ne sont pas menées à leur terme, ou n'ont tout simplement pas d'état terminal bien défini, et d'autre part à des actions pour lesquelles l'échec est en un certain sens autorisé voire valorisé. Par exemple, une esthétique du *glitch* est couverte par une esthétique de l'imperfection au second sens, mais pas au premier. Afin de bien séparer le premier sens du second, nous parlerons plus volontiers d'une esthétique de l'*inchoatif*. En grammaire, l'inchoatif décrit en effet le commencement ou la progression graduelle d'un processus. Les verbes « entamer », « entonner » sont dits inchoatifs parce qu'ils dénotent de telles actions. Un avantage de la catégorie de l'inchoatif, par rapport à la catégorie plus générale, et ambiguë de l'imperfection, est de ne pas s'appliquer de façon privilégiée à des actions humaines, mais aussi à des processus non-humains, notamment à des processus générateurs de formes, comme par exemple le processus par lequel se forment des vagues à partir d'une houle inchoative. L'inchoatif peut caractériser aussi bien les actions musicales que la musique elle-même *en train de se faire*. On a raison d'opposer le processus générateur de la musique, qui est une action humaine, à son résultat sonore, mais cela ne doit pas nous détourner de l'idée selon laquelle ce résultat est lui aussi un processus qui n'est pas directement réductible à une action humaine. C'est manifestement à la musique en train de se faire que s'appliquent les propriétés de fugacité, de fluidité et d'urgence relevées plus haut. Ce sont des catégories sonores avant d'être des catégories agentielles, même si, comme les catégories agentielles, elles caractérisent des processus.

La catégorie de l'inchoatif ne vise pas une propriété structurelle de la musique, mais une propriété dynamique caractérisant le *déroulement* du matériau sonore. Elle peut cependant être considérée comme une catégorie formelle si on envisage la forme comme un processus dynamique

d'organisation du matériau, plutôt que son résultat achevé. C'est aussi, et surtout, une catégorie sonore. L'inchoativité du matériau sonore est quelque chose qui s'éprouve principalement dans l'expérience du son, même si, comme nous l'avons vu, cette expérience nécessite d'être activée par la catégorie de l'improvisationnel.

Un texte célèbre du pianiste Bill Evans pourra éclairer cette catégorie de l'inchoatif à l'aide d'une analogie graphique. Dans le livret de l'album *Kind of Blue*, Evans compare l'improvisation musicale à une école japonaise de peinture sur parchemin où

l'artiste est contraint à la spontanéité [...] Il doit pratiquer une forme particulière de discipline consistant à laisser l'idée s'exprimer elle-même en relation directe avec ses mains, de telle sorte que la délibération ne peut interférer. La composition et la texture des tableaux qui en résultent n'ont pas la complexité de peintures ordinaires, mais on dit que ceux qui savent voir y trouvent quelque chose qui défie l'explication¹.

De la même manière que le trait inchoatif du dessin peut se *voir*, l'inchoativité d'une performance musicale peut *s'entendre*. L'inchoatif est une qualité esthétique qui est directement accessible à l'expérience sensible (pour peu qu'elle soit activée par une catégorisation adéquate). Elle survient sur les propriétés sonores des performances musicales : deux performances auditivement indiscernables, dans le même contexte, restent indiscernables du point de vue de leur inchoativité. Mais l'inchoativité est *fragile* au sens où elle peut être annulée par de très petites différences sonores. L'exemple canonique de cette procédure est fourni par les *Conversations with Bill Evans* de Jean-Yves Thibaudet, où l'inchoativité de l'improvisation évan-sienne ne résiste pas à l'opération de transcription et de restitution, aussi sincère, précise et virtuose soit-elle². Thibaudet n'ayant pas, à la différence d'Evans, orienté sa technique pianistique sur la pratique de l'improvisation, ni même sur l'interprétation de la musique de jazz, des différences dans le détail de ses interprétations sont inévi-

tables, en particulier au niveau des dynamiques et du placement rythmique. Il n'est pas surprenant que quelque chose de la spontanéité des improvisations d'Evans semble leur faire défaut.

Les psychologues de la musique Peter Keller, Andreas Weber et Annerose Engel ont mis en évidence des marqueurs objectifs de la spontanéité propre à l'improvisation, en comparant expérimentalement des performances improvisées de piano avec leur imitation sur la base d'une transcription et d'un enregistrement audio³. Ils ont pu observer que l'entropie des valeurs d'intensité pour les notes, c'est-à-dire la mesure du caractère aléatoire de la distribution de probabilité de ces valeurs d'intensité, était plus élevée pour les performances improvisées que pour leurs imitations. L'entropie, dans les approches informationnelles en psychologie cognitive, est considérée comme une estimation de l'incertitude entourant un processus cognitif (ou le cas échéant, moteur, puisque la distribution de l'intensité des notes jouées par un pianiste relève au moins autant de son système moteur que de son système cognitif). L'incertitude qui accompagne la prise de décision motrice quand la musique est composée au cours de la performance est impossible à reproduire lorsque la musique est reproduite d'après un enregistrement et une transcription. Même si cette généralisation mériterait d'être testée spécifiquement pour le cas de Bill Evans *versus* Jean-Yves Thibaudet, elle fournit au moins une hypothèse sérieuse concernant la raison pour laquelle le jeu de Thibaudet semble sonner moins spontané que celui d'Evans, et ne parvient pas à reproduire ce qu'il y a d'inchoatif dans la musique d'Evans.

Jon Elster appelle « essentiellement secondaire » un état ou une propriété qui se manifeste comme un effet indirect d'une action entreprise à d'autres fins et qui ne peuvent advenir sous l'effet direct d'intentions, aussi adroite et intelligente que soit leur mise en œuvre. L'inchoatif peut ainsi être vu comme une catégorie esthétique essentielle-

1. Bill EVANS, livret de Miles Davis, *Kind of Blue*, New York, Columbia, 1959.

2. Voir Jean-Yves THIBAUDET, *Conversations with Bill Evans*, Londres, Decca, 1997.

3. Voir Peter KELLER, Andreas WEBER et Annerose ENGEL, « Practice Makes Too Perfect: Fluctuations in Loudness Indicate Spontaneity in Musical Improvisation », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 29, n° 1, 2011, p. 109–114.

ment secondaire¹. Pour être totalement précis, ce qui est un état essentiellement secondaire au sens d'Elster est le fait de conférer une inchoativité à l'exécution d'une structure sonore *préalablement donnée*. L'improvisation qui instancie cette structure sonore pour la première fois manifeste une inchoativité de façon essentiellement secondaire parce que la structure sonore n'était pas donnée en amont de la performance : il est impossible de conférer l'inchoatif à une structure autrement qu'en l'improvisant. Cette idée que l'inchoatif est une propriété essentiellement secondaire permet d'expliquer pourquoi Thibaudet ne peut pas retrouver par la méthode qu'il a suivie l'inchoatif des improvisations de Bill Evans, même s'il peut néanmoins par ce biais-là explorer des qualités timbrales et harmoniques du jeu de Bill Evans qui ne surviennent pas sur son inchoativité, et ainsi parvenir, malgré tout, à dialoguer avec lui.

La théorie des états essentiellement secondaires permet également d'expliquer ce qui a pu pousser des compositeurs intéressés par cette esthétique de l'inchoativité à intégrer l'improvisation dans leur processus compositionnel, comme cela a pu être le cas de Giacinto Scelsi ou dans l'instanciation de leurs œuvres². Par exemple, la série *Occam Ocean* d'Éliane Radigue repose sur une transmission orale d'indications éparses qui vont servir de base à l'instanciation d'une musique essentiellement inchoative par des interprètes qui sont généralement aussi des improvisateurs (Frédéric Blondy, l'ONCEIM, le Quatuor Bozzini)³.

Comme le note Elster, il est parfois possible de *simuler* des états essentiellement secondaires⁴. On peut alors expliquer en outre pourquoi il y a un intérêt à *simuler* l'inchoatif. S'il y a quelque chose

d'esthétiquement attractif dans l'inchoatif d'une improvisation de jazz, il est possible de chercher à approcher cette valeur esthétique par une simulation appropriée du processus improvisationnel par l'écriture. La simulation de l'inchoatif n'est pas la tentative (par hypothèse impossible) d'obtenir l'inchoatif en le visant pour lui-même, mais plutôt par la reproduction de ses marques extérieures et de certains aspects de sa dynamique interne.

Le sonicisme expérientiel et contextuel que nous avons défendu permet de rendre compte de cela. Sans nier que des catégories agentielles puissent jouer un rôle dans l'appréciation esthétique de l'improvisation, nous nous sommes efforcés de mettre en valeur l'importance de catégories sonores non-agentielles. S'il y a un grande part de vérité dans l'idée que les musiques improvisées demandent une esthétique de l'imperfection, la catégorie de l'inchoatif nous semble plus à même de rendre compte de la valeur esthétique de l'improvisation au plus près du son. Il ne s'agit pas de nier que les musiques improvisées puissent aussi trouver une part de leur valeur esthétique ailleurs que dans le son, en particulier dans leur qualité de performance offertes au sens de la vue autant qu'à celui de l'ouïe, impliquant des corps visibles autant que des corps sonores⁵. Mais reconnaître cela ne doit pas masquer le fait que le son n'est pas moins un lieu privilégié où coalescent certaines des qualités esthétiques centrales aux musiques improvisées⁶.

Pierre SAINT-GERMIER

1. Jon ELSTER, *Le Laboureur et ses enfants*, Paris, Minuit, 1987.

2. Voir à ce sujet Marco FUSI, « Giacinto Scelsi improviser : building a performance practice in dialogue with complexities of his creative routine », dans Alessandro Sbordoni et Antonio Rostanio (dir.) *Free improvisation. History and Perspectives*, Rome, Libreria Musicale Italiana, 2018, p. 281–290.

3. Sur le rôle de l'improvisation dans les interprétations d'*Occam Delta XV* par le Quatuor Bozzini, d'*Occam Ocean* par l'ONCEIM et d'*Occam XXV* par Frédéric Blondy, voir Emanuelle MAJEAU-BETTEZ, *Through Time and Space: Éliane Radigue's Relationship to Sound*, Thèse de doctorat de l'Université McGill, Montréal, 2022.

4. Jon ELSTER, *Le Laboureur et ses enfants*, *op. cit.*, p. 52.

5. Voir par exemple Philip AUSLANDER, « Musical Personae », *The Drama Review*, vol. 50, n° 1, 2006, p. 100–119.

6. Je tiens à remercier les relecteurs anonymes de la revue *Proteus*, ainsi que les membres du groupe de lecture de l'équipe Analyse des Pratiques Musicales de l'IRCAM, pour leurs commentaires pénétrants qui ont permis d'améliorer substantiellement ma contribution.

Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise

ART CONTEMPORAIN, ÂGE BÊTE, AMERICAN PIE

En 2005 le Centre Pompidou présentait à Paris une exposition intitulée *Dionysiac, l'art en excès de flux*, revendiquant des pratiques de l'excès, de l'éclat de rire et de la transgression. Entre autres œuvres, l'américain Richard Jackson présentait une installation intitulée *Pump Pee Doo*. L'œuvre se compose de six sculptures d'ours en fibre de verre à taille humaine, chacune d'une couleur différente : rouge, jaune, bleu, vert, violet et orange¹. L'ours jaune se tient sur un piédestal massif, dominant les autres. Ces ours urinent de la peinture, tenant à deux mains leurs sexes – masculins – en forme de bouteille de bière, un motif récurrent dans l'œuvre de Richard Jackson. À mesure que l'on s'approche de l'installation, on remarque que certains des animaux ont une tête d'ours relativement stylisée quand d'autres ont à la place une tête en forme d'urinoir. Les ours à tête d'ours urinent dans des urinoirs, et les ours à tête d'urinoir urinent sur des têtes d'ours. La réinterprétation de l'héritage de l'expressionnisme abstrait – en particulier les coulures de peintures (*drippings*) caractéristiques de l'œuvre de Jackson Pollock – est ici combinée à une réinterprétation amusée de l'héritage de Marcel Duchamp, figure tutélaire de l'art contemporain. Une réplique de *Fountain*, son œuvre phare de 1917 consistant en un urinoir renversé, daté et signé, est d'ailleurs visible dans les collections permanentes du Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, non loin donc des ours à tête d'urinoir (duchampien ?) de Richard Jackson dans l'exposition *Dionysiac*.

La blague est somme toute assez bête. Mais le jeu d'aller-retour entre haut et bas corporel plaide pour une analyse en termes de « renversement carnavalesque » : le dessin préparatoire publié dans le catalogue de l'exposition constitue en effet

une sorte de manuel d'explication du modèle développé par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine² – ou, pour emprunter le titre d'une série d'ouvrages de vulgarisation à succès, *Bakhtine pour les Nuls*.

Dans son étude désormais classique sur François Rabelais, Bakhtine insiste sur quelques tropes de la culture comique du Moyen Âge qu'il désigne comme réalisme grotesque : orifices et excroissances, espaces de contact entre le corps et le monde, lieux d'échanges (ingestion et excrétion), fluides, souffles (la respiration aussi bien que les flatulences). Pour Bakhtine l'usage de ces tropes est lié à une conception cyclique du cosmos dans laquelle le bas se renouvelle dans le haut, la mort engendre la naissance et la naissance la mort. Dans la culture populaire médiévale, ces dynamiques cycliques trouvent une expression singulière dans les dialectiques d'inversion et de détronement qui caractérisent le carnaval. Un élément essentiel à l'analyse bakhtinienne est la compréhension du « haut » et du « bas » en des termes strictement topologiques. Dans l'analyse de Bakhtine en effet, haut et bas ne procèdent pas d'un jugement de valeur, ni ne s'inscrivent dans de quelconques hiérarchies morales. Le haut et le bas font partie de l'ordre du monde, qui n'est, fondamentalement, pas sujet au changement. La société féodale ne ménage pas d'espaces pour la mobilité sociale, son ordre est figé, statique. D'où l'importance des moments d'inversion dans la fête et dans le jeu. Ainsi s'explique l'importance du carnaval dans l'ordre symbolique.

Insistons sur un point : Bakhtine, lecteur de Karl Marx, analyse les phénomènes culturels comme inextricablement liés aux conditions socio-économiques dans lesquelles ils se pro-

1. Voir : <https://www.crockerart.org/uploads/06/03/Pump_Pee_Doo_Jackson.jpg>, consultée le 19 juillet 2024.

2. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1998.

duisent. En conséquence, calquer l'analyse bakhtinienne du renversement carnavalesque dans la culture médiévale sur des phénomènes du xx^e ou du xxi^e siècle ne peut que s'avérer problématique. L'art bête de l'époque contemporaine ne saurait donc faire l'objet d'une analyse strictement bakhtinienne. Le recours au renversement carnavalesque pour analyser des œuvres contemporaines relève généralement d'une analyse formaliste – on ne retient que l'inversion topologique. Trop souvent, on assiste à des opérations de légitimation symbolique – charger l'œuvre d'une aura critique, théorique, philosophique – menée par les critiques et commissaires d'exposition pour justifier la présence d'œuvres régressives dans les musées et prendre des poses rebelles et subversives. Il convient donc de faire preuve de prudence et d'aborder avec circonspection les analyses selon lesquelles les œuvres ébranlent l'ordre établi, critiquent le système dominant et mettent symboliquement le monde à l'envers.

L'objet de cet article est de comprendre l'émergence du « bête » comme catégorie esthétique, en mettant en tension, à partir d'un motif emprunté à l'art contemporain (l'œuvre de Jackson), des catégories esthétiques connexes développées à propos d'autres objets et en d'autres époques. À cet égard, les outils forgés par Bakhtine sont précieux pour comprendre le développement de la bêtise régressive en catégorie esthétique contemporaine : les tropes qui caractérisent selon l'auteur la culture comique du Moyen Âge et de la Renaissance, et qui ne sont alors aucunement *bêtes*, vont le devenir à mesure que les traits les plus saillants de cette culture médiévale s'estompent au fil des siècles. Plus précisément, ces traits ne s'estompent pas : ils en viennent à caractériser presque exclusivement la culture populaire, dans un mouvement qui voit s'antagoniser la culture savante et la culture populaire. Si Bakhtine fait de l'œuvre de Rabelais son objet d'étude privilégié, c'est précisément parce qu'il incarne un moment de l'histoire de la pensée où ces deux cultures ne s'opposent pas, où *haut* et *bas* sont des positionnements dans l'espace plus que des positionnements hiérarchiques.

Usages de l'anachronisme : *bathos* d'Alexander Pope vs. grotesque de François Rabelais

L'analyse de deux cas littéraires où des personnages urinent sur la tête d'autres personnages permet de jeter une lumière nouvelle l'occurrence contemporaine du motif dans l'œuvre de Richard Jackson. Dans le dix-septième chapitre de *Gargantua*, le héros éponyme grimpe en haut des tours de Notre-Dame et urine sur la foule des parisiens, en noyant une bonne partie :

Lors, en soubriant, destacha sa belle braguette, et, tirant sa mentule en l'air, les compissa si aigrement qu'il en noya deux cens soixante mille quatre cens dix et huit, sans les femmes et petiz enfans.

Apparaît ici tout ce qui sépare la gêne comique et le *body shame humor* contemporain du grotesque rabelaisien : chez Rabelais, Gargantua compisse certes les parisiens, mais ce qui les ridiculise n'est pas tant de se faire uriner sur la figure que les invocations frénétiques à différents saints qui en résultent¹. Le rire naît également de la mention hyperbolique du nombre de noyés, hors de toute proportion, non de la honte qui pourrait faire suite au compissage.

Cet épisode appelle la comparaison avec celui narré par Alexander Pope trois siècles plus tard, en 1728 dans la *Dunciad*. Écrite en pentamètre iambique, le vers noble dans la poésie anglaise, cette épopée burlesque (l'épopée des sots / *dunces*) ridiculise plusieurs contemporains de Pope, présentés comme les favoris de la déesse *Dulness* (« bêtise », mais aussi « monotonie », « ineptie », « banalité ») : en 1724, celle-ci apparaît à Londres

1. « Quelque nombre d'yeux evada ce pissefort à legiereté des pieds. Et quand furent au plus hault de l'université, suans, toussans, crachans & hors d'haleine, commencèrent à renier et iurer, les plagues dieu. Le renye dieu, Frandiene vez tu ben, la merde, po cab de dious, das dich gots leyden schend, pote de christo, ventre saint Quenet, vertus guoy, par saint Fiacre de Brye, saint Treignant, ie soys veu à saint Thibaud, Pasques dieu, le bon iour dieu, le diable m'emport, foy de gentilhomme, Par saint Andouille, par saint Guodegrin qui fut martyrizé de pomes cuytte » (François RABELAIS, *Gargantua*, 1534, chap. xvii « Comment Gargantua paya la bienvenue es Parisiens : & comment il print les grosses cloches de l'ecclise nostre dame »).

et nomme Theobald *Kind of the dunces* (« roi des sots »). Theobald et sa cour vont donc s'employer à répandre bêtise, ignorance et mauvais goût à travers l'Angleterre de ce temps. Le livre II relate les « jeux héroïques », pour la plupart de nature scatologique, décrétés par *Dulness* pour célébrer le couronnement du nouveau roi. La première série de jeux s'adresse aux marchands de livres. Après une course dans Londres ponctuée d'incidents comiques, il ne reste que deux finalistes en lice, Curll et Osborne. *Dulness* annonce que celui qui urinera le plus haut sera déclaré vainqueur : « *The Goddess then: Who best can send on high / The salient spout, far-streaming to the sky*¹ ». Le texte verse alors dans une gaillardise directement héritée de la tradition médiévale et du réalisme grotesque, dissertant par exemple sur la taille du sexe des compétiteurs : « *One on his manly confidence relies, / One on his vigour and superior size*² ». La participation d'Osborne à l'épreuve est malheureuse : à son premier essai il n'arrive qu'à lever un malheureux arc (« *It rose, and labour'd to a curve at most*³ »), et au second il s'urine sur la figure (« *A second effort brought but new disgrace, / The wild mæander wash'd the Artist's face*⁴ »). Son concurrent Curll sort victorieux de l'épreuve, réussissant à uriner par-dessus sa propre tête : « *Not so from shameless Curll; impetuous spread / The stream, and smoking flourish'd o'er his head*⁵ ». Le vers 174, « *Sure sign that no spectator shall be drown'd* », signale qu'aucun des spectateurs ne risque d'être noyé et peut à ce titre être opposé à la mention par Rabelais des deux cent soixante mille quatre cent dix-huit malheureux périssant dans l'urine de Gargantua, sans compter les femmes et les petits enfants. Chez Pope l'excès grotesque ne dépasse pas les bornes de la vraisemblance. Le bas corporel, grotesque chez Rabelais, est, deux siècles plus tard et outre-Manche, réduit à sa dimension la plus triviale et prosaïque. Lorsqu'au deuxième essai, l'urine du personnage lui retombe sur la tête, il est ridicule, stupide, et ne

peut s'en prendre qu'à lui-même pour sa médiocrité. Le rabaissement est trivialement opéré par le personnage lui-même, quand chez Rabelais il relevait de l'hyperbole joyeuse. Dans l'effort, dans la tentative d'ascension, la chute est radicale et rend le personnage, qui vient de prendre son échec en pleine figure, aussi inepte que bête. En cela le concours d'urine, si ridicule soit-il, n'est pas grotesque mais *bathétique*, néologisme formé sur l'usage anglais du terme d'origine grecque *bathos*⁶.

L'année précédente, en 1727, Alexander Pope publiait sous pseudonyme un texte intitulé *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* [« Peri Bathos, ou l'art de sombrer/ramper en poésie »]. Ce texte est la première œuvre d'ampleur à être bête et délibérément mauvaise, assumant une forme de jouissance dans la bêtise et la nullité. Il s'agit d'un moment charnière dans l'histoire de l'esthétique : le projet de « ramper en poésie », comme le formulait la traduction française de 1761, est en lui-même une aberration, un paradoxe qui fait perdre à de petites bêtises leur drôlerie en les explorant *ad libitum* et *ad nauseam*.

Ce texte est tout d'abord une réponse parodique au *Peri Hupsous* du Pseudo-Longin, un traité littéraire antique traduit et adapté en français par Boileau en 1674 sous le titre de *Traité du Sublime*. Le *Traité du Sublime* est un traité de rhétorique, donnant les règles du style sublime, c'est-à-dire noble ou élevé. Au *Traité du haut* (*hupsos* en grec), Pope choisit de répondre par un *Traité du bas* (*bathos*). Dans ce texte il s'emploie ainsi à énumérer et détailler par le menu les différentes techniques permettant d'écrire une poésie basse, mauvaise, insipide. Le ton adopté dès le premier chapitre est éminemment sérieux : il s'agit d'atteindre le bas véritable, ou plus précisément le profond, par opposition au grec *hupsos* et au latin *altiludo*. Mais le sérieux vire rapidement au grandiloquent et trahit l'ironie corrosive du texte. Pope oppose le tout petit nombre d'habitants de la montagne, le mont Parnasse où règne le dieu Apollon, à la multitude, la foule. Il affirme que descendre d'en haut est tout aussi difficile qu'y monter : l'art de

1. Alexander POPE, *Dunciad*, 1728, II, v. 161-162. Le texte original étant versifié, il a semblé préférable de ne pas le traduire.

2. *Ibid.*, II, v. 169-170.

3. *Ibid.*, II, v. 172.

4. *Ibid.*, II, v. 175-176.

5. *Ibid.*, II, v. 179-180.

6. Sur le *bathos* comme catégorie esthétique au-delà de Pope, on se reportera avec profit à : Sara CRANGLE et Peter NICHOLS (dir.), *On Bathos*, Londres – New York, Continuum, 2010.

sombrer/ramper en poésie, sous-titre du traité, requiert donc une technique aussi savante que l'art de s'élever. Chez Pope est *bathétique* l'aspiration manquée au sublime et sa réduction à du prosaïque, du trivial et du corporel.

Le *Peri Bathous* est donc à première vue un texte d'une superbe ironie, une satire littéraire proposant les règles à suivre pour écrire de la mauvaise poésie. On ne saurait dire si ce qui prime est la dimension satirique – se moquer des mauvais auteurs contemporains cités dans le texte – ou l'appel très sérieux à une bonne littérature qui se dessine en filigrane. Dans cette dernière option le *Peri Bathous* serait un manuel des techniques à proscrire. Pope écrit ainsi en négatif un véritable *Art poétique* tout en écrivant un *Anti-art poétique* : *Ars poetica*, art de la fabrication, fabrication de mauvaise poésie, donc illustration de ce qu'il ne faut pas faire. Pope détaille pendant une centaine de pages les diverses figures de rhétorique offrant les effets les plus terribles sur le lectorat. Il s'agit de « surprendre en contredisant le sens commun », de multiplier les périphrases et d'amplifier toute pensée triviale. L'auteur précise d'ailleurs que l'amplification consiste à aller jusqu'au bout d'une pensée, en la dépliant complètement. Gloser et gloser et gloser un élément trivial, insister avec emphase, de sorte qu'il apparaisse dans toute son inanité. Il s'agit, littéralement, de s'enfoncer – sur le mode « touche le fond mais creuse encore... ». Parmi les titres de sous-chapitres se trouvent ainsi « l'inanité », « le vulgaire », « l'infantile », « la tautologie »...

Des éléments de travestissement burlesque sont également présents. Le travestissement burlesque, qui consiste à traiter un sujet noble dans un style bas¹, est particulièrement à la mode en France cinquante ans plus tôt, lorsque Scarron publie son *Virgile travesti*. Chez Pope ce procédé est poussé dans ses ultimes retranchements et confine à l'absurde. Ce n'est plus seulement le héros épique qui est travesti, c'est Dieu lui-même

qui, créant le monde, est assimilé à un boulanger pétrissant son pain, tandis que le concert des Anges lors de la Création se transforme en une kermesse de village. Le mauvais goût burlesque – comique – devient bêtise – cosmique. Cette bêtise est radicale, irrécupérable : elle n'est plus plaisanterie douteuse et régressive mais défi à l'univers, à tout ordre logique et à toute socialité.

Fait exceptionnel avec le *Peri Bathous*, le texte est une illustration littérale de ce qu'il ne faudrait pas faire. Là où Boileau se contentait dans son *Art poétique* de quelques vers pour évacuer le « plat » et le « bouffon² », Pope leur consacre un ouvrage tout entier. Il s'agit donc bien plus que de simple parodie. La bêtise fustigée ouvertement par l'auteur s'autonomise. Elle n'est plus seulement un outil critique visant à dénoncer, elle devient la matrice même de l'œuvre. L'élaboration théorique de ce *bathos* jouit d'une position très particulière : il s'agit d'abord et avant tout d'un modèle rhétorique, c'est-à-dire de règles visant à produire un certain type d'effets. Mais l'accent se déplaçant des règles à l'effet, on passe chez Pope d'une rhétorique de la bêtise à une véritable esthétique de la bêtise. La *Dunciad*, publiée un an plus tard, le confirmera.

Ces productions littéraires ont donc cela d'ambigu qu'elles prétendent utiliser la bêtise pour assassiner symboliquement des adversaires en dévoilant leur bêtise propre, et dans le même temps dévoilent tellement leur bêtise supposée qu'elles en viennent à se confondre avec elle. Comment distinguer dans la *Dunciad* entre la bêtise de Pope (l'auteur) et celle de Blackmore (son contemporain et l'un de ses bouc-émissaires favoris) ? La conscience de faire quelque chose de bête y suffit-elle ? On serait presque tenté par l'idée selon laquelle avoir publié le *Peri Bathos* un an auparavant autorise Pope à écrire un texte aussi bête et bas que la *Dunciad*, puisqu'en dévoilant les secrets de fabrication dans le *Peri Bathos*, il insiste sur sa conscience aiguë de ce qu'il est en train de faire : impossible de le soupçonner, lui, de bêtise au premier degré.

1. « Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son "action", c'est-à-dire son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une toute autre élocution, c'est-à-dire un autre "style" » (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 67).

2. « Mais de ce style enfin la cour désabusée / Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée, / Distingua le naïf du plat et du bouffon, / Et laissa la province admirer le Typhon. / Que ce style jamais ne souille votre ouvrage ». BOILEAU, *Art poétique*, 1674, chant 1, v. 92-96.

Cette autonomisation de la bêtise, dans une perspective pamphlétaire, conduit donc à interroger la pertinence d'une opposition entre outil critique et catégorie esthétique, entre œuvre dénonciatrice ayant recours à la bêtise pour ridiculiser et œuvre assumant pleinement d'avoir la bêtise pour principal ressort. Elle révèle ainsi l'une des caractéristiques centrales des esthétiques de la bêtise : on ne peut s'en abstraire. On fait corps avec la bêtise, comme le remarquera fort justement Flaubert un siècle plus tard, à propos de ses personnages Bouvard et Pécuchet : « leur bêtise est mienne et j'en crève¹ ».

Le rapprochement des textes de Pope et de Rabelais met en lumière les raisons pour lesquelles il faut se méfier de l'anachronisme lorsqu'il s'agit d'utiliser des notions, des méthodes, des concepts ou des catégories. Et se rappeler, avec Peter Bürger, que toute théorie esthétique est avant tout historique². Bakhtine précise d'ailleurs lui-même que le statut du bas change avec le développement moderne (au cours du XVIII^e siècle, le siècle de Pope...) de l'intimité, de la vie privée et de l'espace privé, ce qu'il désigne comme l'avènement d'une conception, « proprement bourgeoise de l'existence toute prête et dispersée³ ». Ainsi les fonctions corporelles « basses » doivent-elles désormais être cachées, considérées comme honteuses.

On se propose maintenant de prolonger l'analyse des ours de Richard Jackson et du tropisme contemporain pour le « bas corporel » aux moyens d'outils psychanalytiques des années 1990, mieux à même d'éclairer, dans les œuvres qui leur sont contemporaines, la place de l'embarras et de la gêne corporelle. Ce saut méthodologique pourra paraître audacieux ; il se justifie cependant dans une perspective de théorie culturelle de long terme, si l'on veut bien s'accorder sur le fait que la psychanalyse se développe histori-

quement dans le contexte du – ou en conséquence du – nouveau rapport bourgeois au monde que l'on a désigné comme *privé*. Dans leur réflexion sur l'antipsychiatrie, Gilles Deleuze et Félix Guattari désignent la privatisation de l'anus comme premier élément de répression sociale⁴. Or de la même manière que la répression de l'analié constitue, dans la théorie psychanalytique, un stade constitutif du développement psychique du sujet, de même la formule « ne sois pas bête » constitue l'une des injonctions sociales les plus fortes de l'enfance⁵.

Du carnivalesque à l'âge bête : penser la catégorie esthétique depuis les années 1990

Le psychiatre et psychanalyste Paul Denis, spécialiste de la « période de latence » chez l'enfant, directeur de la *Revue Française de Psychanalyse* de 1996 à 2004, défend l'idée qu'il existe un « fonctionnement mental bête » structural et caractéristique de la période de latence, ou préadolescence, et propose de faire de « l'âge bête » une catégorie clinique.

Pour le psychanalyste, le fonctionnement mental bête est causé par une excitation sexuelle qui n'est pas encore formulée ou pleinement conscientisée, dont les objets restent troubles ou flous. Il s'agit donc d'une stratégie pour éviter l'entrée dans le monde de la sexualité adulte, dans lequel les partenaires potentiels sont identifiés et acceptés comme tels (alors que le monde de l'adolescent sortant de l'enfance, dans lequel toute la pensée est re-sexualisée, lui laisse entrevoir la possibilité d'être un objet de désir sexuel pour ses parents et que ses parents le soient pour lui). C'est en réaction à cette indistinction qu'intervient la bêtise : déssexualiser la réalité, ou la sur-sexualiser pour la faire passer dans l'ordre de l'irréel, afin de

1. Lettre à Edma Roger des Genettes, avril 1875, dans FLAUBERT, *Correspondance*, Jean Bruneau et Yvan Leclerc (éd.), Paris, Gallimard, 1973-2007, t. IV, p. 920.

2. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* [1974], Paris, Questions théoriques, 2013.

3. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 33.

4. « Nos sociétés modernes au contraire ont procédé à une vaste privatisation des organes, qui correspond au décodage des flux devenus abstraits. Le premier organe à être privatisé, mis hors champ social, fut l'anus », Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, éditions de Minuit, 1972, p. 167.

5. Anne-Marie et Joseph SANDLER, « The "second censorship", the "three box model" and some technical implications », *The International Journal of Psycho-Analysis*, n° 64, 1983, p. 421.

nier une sexualité réelle nouvelle que l'on craint de ne pas maîtriser. Paul Denis décrit ainsi ce qui trouble l'enfant à l'âge bête :

Il craint de se montrer adulte devant les adultes, que des fantasmes sexuels ne se forment à son égard, de ne pouvoir maîtriser son excitation, son désir sexuel. D'où le recours à une provocation d'excitation antisexuelle sur un mode maniaque mineur, détournement antisexuel de l'excitation, d'une excitation qui sera utilisée à abolir le fantasme, la pensée. Il use encore du recours à des thèmes excitants régressifs, anaux de préférence, pour écarter ses angoisses devant la différence des sexes dont ne le protège plus la différence des générations. Il faut à l'adolescence nier publiquement ce qui l'anime et le bouleverse, le montrer prendrait la valeur d'une exhibition obscène. Le cache-sexe que constitue la bêtise est, en revanche, exposé¹.

Ce fonctionnement mental bête, quoique associé à une certaine période du développement de l'individu et particulièrement caractéristique de l'adolescence, peut ressurgir dans le monde de l'adulte – ce seront les blagues bêtes et graveleuses. Paul Denis écrit ainsi :

On observe, à l'âge adulte, la résurgence du fonctionnement « bête » lors de situations ayant valeur traumatique, ou lors de situations inhabituelles qui placent le sujet en rupture avec les procédés adaptatifs qu'il utilise ordinairement. C'est le cas, par exemple, de la vie militaire ou des adultes soudains replongés en situation de soumission et privés de leurs aménagements de vie se trouvent entraînés dans *Les Gaîtés de l'escadron*².

La bêtise (dire ou faire une bêtise) serait un moyen de gérer une excitation pulsionnelle, lorsque la sublimation n'est pas possible. La bêtise n'est donc pas ce qui s'oppose à l'intelligence, elle est une ruse de l'intelligence, non-consciente, pour résoudre une situation de tension. Le « fonctionnement mental bête » suppose donc un état de maturité stable, ou les pulsions sont négociées, refoulées ou sublimées mais pas réprimées.

Le pédopsychiatre Ruben Smadja, s'intéressant pour sa part à la signification de « faire des bêtises », distingue un versant ludique et un versant antisocial³. Dans les cas de fonctionnements mentaux bêtes survenant après la période de latence, lorsque ce fonctionnement n'a plus les nécessités psychiques décrites par Paul Denis, essentielles selon lui à la construction du sujet, on peut arguer qu'être bête relève d'une posture – dont il devient délicat de statuer sur le caractère pathologique. L'anglais nous offre une variété de termes permettant de préciser cette idée : ce qui était bête enfantin devient bête tout court, bête et méchant, stupide, bête antisocial dans la terminologie de Ruben Smadja. Il ne s'agit pas simplement d'un comportement inconscient symptomatique d'un malaise psychique profond. C'est un rôle que le sujet est conscient de jouer, tout en sachant qu'il se verra taxé de bêtise. Autrement formulé, le sujet performe la bêtise. Le comportement exhibé par le préadolescent rejetant la sexualité serait, dans la vie psychique, une étape nécessaire de réorganisation du monde récemment sexualisé qui permettrait d'atteindre un équilibre psychique dans lequel les capacités de raisonnement pourraient être pleinement développées. Quand ce processus n'est plus nécessaire, quand la vie psychique adulte du sujet est en place, faire l'imbécile relèverait alors d'une mise en scène, d'une mise en spectacle, d'une performance qui peut être qualifiée de régressive – régression à ce moment confortable qu'est l'enfance, où ne pèse encore aucune responsabilité.

Le modèle d'âge bête que l'on propose n'est donc pas celui de l'âge bête tel que les cliniciens le décrivent – modèle infantile – mais celui qu'ils évoquent en parlant des résurgences de *fonctionnement mental bête* à l'âge adulte. Au modèle de la bêtise infantile et préadolescente on préférera donc le modèle de la bêtise post-adolescente, celle de l'adolescent attardé qui choisit très consciemment l'isolation et la régression temporaire aux tropes du bas corporel, moment où le *body shame humor* offre un refuge.

1. Paul DENIS, *Éloge de la bêtise*, op. cit., p. 28.

2. *Idem*.

3. Ruben SMADJA, *D'une bêtise à l'autre*, Paris, PUF, 2009. On pourra également se reporter à l'article de synthèse Ruben SMADJA, « L'âge bête », *Enfances & Psy*, n° 63, 2014, p. 28-32.

Or la figure de l'adolescent attardé atteint à une forme d'iconicité sociale et culturelle au tournant des années 1990¹, moment où la clinique s'interroge sur l'âge bête. Il est remarquable que cette corrélation n'ait pas, à notre connaissance, été soulignée, ce qui s'explique sans doute par le trop grand cloisonnement des champs disciplinaires. À la lumière des analyses qui précèdent, les travaux de psychiatres et psychanalystes sur l'âge bête semblent les mieux à même de fournir un paradigme opérant dans l'ensemble du champ de la culture, art contemporain compris ; mais les auteurs en question ne s'aventurent pas, ou très peu, sur le terrain de la culture, qu'elle soit savante ou populaire. Une synthèse reste donc à écrire, mettant en relation « l'âge bête », ses caractéristiques cliniques et son historiographie, avec le phénomène de retardement de l'entrée dans l'âge adulte et la constitution de groupes sociaux et générationnels réunis autour de cultures jeunes originales.

Retour à *Pump Pee Doo* : âge, rire et désir

Si la tentation d'appliquer une grille bakhtinienne est grande, il faut y résister et plutôt défendre, en la circonstance, l'idée que l'œuvre s'inscrit moins dans une dynamique carnavalesque qu'elle ne se complaît dans un humour d'âge bête, transposant dans le monde adulte une fixation immature sur les fonctions d'excrétions corporelles, entre fascination et répulsion. Plutôt qu'à Bakhtine ou qu'à Duchamp, cette œuvre doit être rapportée aux personnages s'urinant sur la figure de Pope dans la *Dunciad* (dans ce moment qui préfigure, dès la fin du XVIII^e, l'esthétique de la bêtise de la fin du XX^e), et plus encore, aux attaques d'urine entre acteurs de la série *Jackass*, conçue par Johnny Knoxville, Spike Jonze et Jeff Tremaine pour la chaîne MTV en 2000, ou à la scène du film de James B. Rogers *American Pie 2* (2001) dans laquelle le personnage de Stifler se fait uriner sur la tête, et s'en délecte avec affectation méprenant

l'urine pour du champagne avant de manifester un dégoût extrême lorsqu'il se rend compte de la situation – scène illustrant de manière archétypale la bêtise de la post-adolescence masculine.

Ce rapport à la miction masculine caractéristique d'un humour « d'âge bête » selon les termes de Paul Denis – puisque l'urine fonctionne ici comme un thème antisexuel dans un contexte sexualisé – peut être opposé à deux autres situations : les représentations de tout jeunes enfants urinant et l'urine transformée en fétiche érotique. La photographie de Robert Mapplethorpe *Jules and Jim, Sausalito*² issue du *X Portfolio* de 1978, montrant un homme torse nu, cagoule en cuir sur la tête dissimulant son visage et en train d'uriner dans la bouche d'un autre homme à genoux, illustre parfaitement la seconde option : il n'y a aucun humour, la scène n'est aucunement ridicule, car le fluide corporel qu'est l'urine et peut-être plus encore l'acte d'uriner debout deviennent des éléments clefs dans l'économie du désir. Un adulte urinant sur le visage d'un autre adulte a ici une charge érotique et sexuelle très forte, alors que dans le film *American Pie 2* comme dans le cas des ours de Richard Jackson uriner sur le visage constitue un trope précisément antisexuel, dévirilisant dans le cas du film, infantilisant dans le cas de la sculpture.

Dans le cas de la représentation d'enfants urinant, le spectre d'une sexualisation de la miction est plus aisément mis à distance. La fontaine du *Manneken-Piss* à Bruxelles, l'un des avatars les plus emblématiques des figures de *putti* pisseurs dans l'histoire de l'art occidental, représente un enfant urinant qui ne vient troubler aucun équilibre sexuel³. Il n'est pas une menace pour l'univers sexualisé « adulte », et le trope adolescent antisexuel qu'est l'urine ne menace pas de se transformer en fétiche érotique. C'est la raison pour laquelle il n'est même pas ridicule en public : l'enfant urinant n'est pas l'adulte urinant. L'artiste franco-camerounais Pascale Marthine Tayou ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il propose en 2007

1. Voir Morgan LABAR, *La Gloire de la Bêtise. Régression et superficialité dans les arts depuis la fin des années 1980*, Dijon, Les presses du réel, 2024. En particulier le chapitre 1 « L'âge d'or de l'âge bête : l'artiste-adolescent ».

2. Voir <<https://collections.lacma.org/node/222919>>, consultée le 19 juillet 2024.

3. Voir <https://en.wikipedia.org/wiki/Manneken_Pis#/media/File:Bruxelles_Manneken_Pis.jpg>, consultée le 19 juillet 2024.

une version adulte du *Manneken-Piss* : le *Tayouken-Piss*. Mais il faut là encore distinguer deux versions. La première, présentée en 2007 à Pékin à la Galleria Continua¹, consiste en quatre sculptures en cire, autoportraits en pied de l'artiste nu, main droite sur la hanche et main gauche tenant son sexe comme pour uriner². Décliné en quatre couleurs, jaune, rouge, vert et noir, le *Tayouken Piss* se présente comme une version adulte et africaine du *Manneken Piss*. Mais l'artiste écarte la perspective d'une érotisation, en s'auto-représentant comme un enfant, un petit garçon en train d'uriner : cambré, le ventre en avant, l'air un peu gauche, les jambes serrées, comme s'il n'avait pas l'air à l'aise. Il n'affecte pas une posture conquérante et virile, les jambes écartées comme un cowboy descendant de cheval. Il dévirilise ainsi subtilement, en l'infantilisant, sa propre figure. La mèche de bougie de ces sculptures en cire dépassant de la tête ajoute à l'aspect humoristique et au ridicule de la posture. La seconde version aborde en revanche frontalement la question de la sexualité, mais en maintenant toujours à distance la possible transformation de la miction en fétiche érotique. En 2009, les sculptures du *Tayouken Piss* en cire sont produites en fibre de verre et installées dans le cadre de la manifestation *Straat van Sculpturen* à Amsterdam, un projet d'installations artistiques dans l'espace public. L'installation est cette fois titrée *Tayouken Piss (les pisseurs d'Amsterdam)*. Les sculptures n'ont plus de mèche de bougie fichée sur le sommet du crâne et le sexe n'est visiblement plus au repos. Installées sur un canal, les sculptures sont transformées en fontaines et l'eau qui en jaillit continuellement en direction du haut évoque plus une éjaculation qu'une miction³. Pascale Marthine Tayou célèbre ici un corps joyeux et une sexualité décomplexée, thèmes récurrents dans son travail. Mais plus que d'une quelconque charge érotique, c'est de l'affirmation enthousiaste

des potentialités du corps qu'il s'agit. Une fois n'est pas coutume, une analyse bakhtinienne est ici bienvenue : l'éjaculation comme la miction sont déréalisées, traitées sur un mode hyperbolique et ludique qui ne fait pas intervenir la gêne corporelle, le *body shame humor* qui est, comme on l'a vu, caractéristique du rire de l'âge bête. En indifférenciant les fonctions corporelles, Tayou les transforme en fête.

Conclusion : la bêtise de l'âge bête comme catégorie esthétique contemporaine

L'esthétique bête emprunte non pas à une tradition de célébration du corps, parfois grotesque, mais aux mécanismes psychologiques de mise à distance de la sexualité, dans lesquels les fonctions d'évacuation corporelle sont ridicules ou honteuses, tabous en tous les cas. *Pump Pee Doo*, comme de nombreuses autres œuvres de Richard Jackson, combine régression infantile – le plaisir à jouer avec ses excréments et à les exhiber, caractéristique du stade anal – et « fonctionnement mental bête », caractéristique de la période de latence chez l'enfant, très présent à nouveau pendant l'adolescence et parfois pendant la post-adolescence, masculine en particulier. Car à la miction s'ajoute dans *Pump Pee Doo* une dimension scatologique plus subtile : les tuyaux qui conduisent la peinture pour qu'elle soit urinée sont fichés dans les fesses des ours, créant ainsi un système de circulation de fluides corporels indifférenciés. La désacralisation de l'icône par excellence de l'art du vingtième siècle, *Fountain*, que l'artiste Pierre Pinoncelli avait déjà ramenée à sa fonction première d'urinoir en 1993, est ainsi reléguée au statut de détail dans une œuvre jouant avant tout d'une esthétique régressive et infantile. L'infantilisme s'immisce jusque dans le titre, qui associe les termes anglais *pump* (pompe) et *pee* (urine, pisse) décrivant ainsi le fonctionnement de l'œuvre, dans une formulation onomatopéique évoquant phonétiquement le nom du musée hôte de l'exposition (*Pump Pee Doo* / Pompidou), comme pourrait s'en amuser un enfant en plein « âge bête ».

Si la comparaison avec Mapplethorpe, le *Manneken-Piss* et Tayou permettent d'affiner la compréhension de l'économie du désir qui fait gêne

1. Pascal Marthine Tayou, *Zigzag Zipzak*, 14 avril – 5 août 2007, Galleria Continua, Pékin.

2. Voir <https://www.galleriacontinua.com/assets/artists_images/2007_14df-Pascale-Marthine-Tayou-Zigzag-Zipzak-bejing-Continua.jpg>, consultée le 19 juillet 2024.

3. Voir <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Pisseurs_d%27Amsterdam.JPG>, consultée le 19 juillet 2024.

dans *Pump Pee Doo*, c'est cependant le rapprochement avec *Jackass* et *American Pie 2* qui offre la clef de lecture la plus ajustée, accompagnée par la théorisation contemporaine de l'âge bête dans les années 1990 – la catégorie (initialement clinique, transformée ici en catégorie esthétique) est ainsi pensée depuis le moment d'émergence des objets auxquels on la rapporte¹.

Il faut ainsi comprendre l'émergence et l'importance culturelle de ces formes de bêtise régressive dans les années 1990 et 2000 comme les symptômes culturels de l'époque – l'une des logiques culturelles du capitalisme néolibéral. *Pump Pee Doo* fait en effet partie d'un corpus d'œuvre plus large dont le succès institutionnel et médiatique, tout comme les succès de *Jackass* et d'*American Pie*, permettent d'identifier l'émergence de l'art bête (bêtise régressive et adolescente) comme une catégorie esthétique majeure des années 1990, entendu que cette catégorie esthétique n'existe que comme construction historique, économique, sociale et médiatique. De même que dans *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Sianne Ngai soutient la thèse selon laquelle *loufoque*, *mignon* et *intéressant* sont les catégories esthétiques ayant émergées, dans l'après-seconde Guerre Mondiale, pour appréhender un monde marqué par la marchandisation croissante de toutes choses, la standardisation des pratiques culturelles, le productivisme et l'idéologie du succès individuel², de même on peut soutenir que *bête* (entendre régressif et adolescent) est la catégorie majeure permettant d'appréhender, dans les années 1990, l'angoisse face à l'avenir qui a accompagné l'idéologie de la flexibilité et de l'adaptabilité dans les mutations du capitalisme néolibéral³. La bêtise de l'âge bête fonctionne comme refuge et permet de fuir le monde, peu attrayant, des responsabilités adultes.

Morgan LABAR

1. Suivant la leçon de Peter Bürger qui invitait à « mettre en rapport le développement de l'objet et celui des catégories qui s'y rapportent » (Peter BÜRGER, *Théorie de l'Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 25).

2. Sianne NGAI, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute Interesting*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012.

3. Voir Luc BOLTANSKI et Éve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, en particulier l'introduction.

HORS-THÈME

Le souci du détail

LYDIA GOEHR EN QUÊTE D'UN NOUVEAU DISCOURS PHILOSOPHIQUE SUR L'ART

Lydia Goehr est une voix singulière dans le paysage international de la philosophie de l'art. Dans un univers académique anglo-saxon largement dominé par la philosophie analytique ou par la tradition wittgensteinienne, Lydia Goehr a souligné l'importance d'historiciser la question de l'œuvre musicale, en ne s'appuyant pas sur la *french theory* foucauldienne bien en cour dans les universités américaines, mais sur l'esthétique d'Adorno. Depuis sa thèse – désormais traduite en français sous le titre *Le musée imaginaire des œuvres musicales*¹ – Lydia Goehr s'est de plus en plus éloignée de l'écriture académique standardisée de la philosophie anglo-saxonne de l'art, n'hésitant pas à situer autobiographiquement son propos, et à troubler les frontières discursives entre musicologie, histoire et philosophie. Alors que la philosophie analytique de l'art est une philosophie du concept, où l'œuvre singulière a valeur d'illustration ou de contre-exemple, Lydia Goehr tente de proposer une philosophie du détail, à l'intérieur duquel la dialectique conceptuelle est capturée. Il ne s'agit pas de se demander ce qu'est une *sorte* de chose telle que la Cinquième symphonie de Beethoven, mais de se demander pourquoi et depuis quand les philosophes et théoriciens de la musique ont choisi la Cinquième symphonie, et même telle mesure ou tel accord de la Cinquième symphonie, comme paradigme. Et Lydia Goehr de montrer, publication après publication, que le détail n'illustre jamais clairement la thèse qu'il prétend incarner, mais est toujours obscur, densément peuplé de concepts contradictoires. On pourrait se dire que de tels détails, s'ils existent, ne sont pas l'objet de la philosophie. Le geste goehrien consiste à affirmer le contraire. La philosophie doit s'occuper du détail, mais ne le peut qu'à condition d'adapter son style : c'est la tentative de

*Red sea, red square, red thread*², qui se présente comme une *philosophical detective story*. Le livre s'ouvre sur une scène primitive de la philosophie américaine de l'art : l'expérience de pensée des carrés rouges indiscernables d'Arthur Danto au début de *La transfiguration du banal*³. Fidèle à sa méthode, Lydia Goehr se demande pourquoi Danto parle de carrés *rouges*, plutôt que de carrés *blancs* ou de carrés *noirs*. Elle propose une histoire du motif du tableau entièrement rouge, de Kierkegaard à Malevitch en passant par Alphonse Allais et Puccini. Le tour de force de Lydia Goehr est de montrer que l'expérience de pensée obsessionnelle de Danto est, dans son analyticité même, traversée par une utopie politique : celle d'une culture démocratique, où les démarches artistiques comme les individus cohabiteraient sans heurts ni oppositions. Or l'art, comme le réel, est dialectique. Il n'y a pas d'émancipation sans que quelque chose ou quelqu'un soit exclu, annihilé, dominé ou invisibilisé. C'est ce fil rouge de la dialectique de l'émancipation-exclusion que suit Lydia Goehr dans le motif biblique de la mer Rouge dans *Red sea, red square, red thread*. Mais un discours du détail peut-il rester philosophique ? Cette question métaphysique et épistémique est centrale pour l'esthétique et la philosophie de l'art. Que doit-on attendre d'un discours philosophique sur l'art ? Doit-il prendre en charge la description d'œuvre particulière *pour leurs détails particuliers* ? Quels sont les présupposés et le protocole d'une telle philosophie du détail artistique ? Je tâcherai de répondre à ces questions en m'intéressant plus particulièrement aux deux premières parties du livre de Lydia Goehr, portant respectivement sur Danto et la *Bohème* de Puccini.

1. Lydia GOEHR, *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, Ch. Jaquet et Cl. Martinet (trad.), Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2018.

2. Lydia GOEHR, *Red sea, red square, red thread. A philosophical detective story*, New York, Oxford university press, 2022.

3. Arthur DANTO, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 2019.

Rouges analytiques de Danto, rouge dialectique de Lydia Goehr

Le détail, une formule du pathos ?

Une première difficulté est de savoir comment la philosophe peut élire, parmi les traits particuliers d'un objet, les détails significatifs. Dans *Red sea, red square, red thread*, cette élection semble naturelle. Le présupposé semble être que le détail s'impose à la manière d'« une formule du *pathos* » warburgienne.

Au seuil de *La transfiguration du banal*, le premier tableau figurant dans la galerie fictive de Danto est une œuvre décrite par Kierkegaard. Figurative, elle représente la traversée de la mer Rouge, bien qu'elle consiste en « un simple carré de peinture rouge, parce que, comme l'expliquait l'artiste, "les Hébreux ont déjà traversé la mer Rouge et les Égyptiens se sont noyés"¹. » La lectrice habituée à la philosophie analytique part du principe que le tableau cité ou inventé importe peu : seul compte l'argument de l'indiscernabilité. Lydia Goehr, au contraire, pose une question d'historienne de l'art : de quel tableau parle Kierkegaard, et le décrit-il fidèlement ?

Bien que la référence à Aby Warburg n'apparaisse nulle part explicitement dans le livre, *Red sea, red square, red thread* nous parle de quelque chose comme la formule du *pathos* de l'émancipation. Immergé dans un monde terrifiant, l'homme, selon Warburg, est écartelé entre deux attitudes opposées : celle de l'abandon à l'émotion « orgiaque », et celle de la contemplation distanciée et sereine. L'artiste est un « médiateur entre la rationalité et l'irréflexion primitive, parce qu'il [...] s'oppose au chaos d'un torrent d'impression *phobiques*, et contribue de la sorte à ce sentiment de détachement qui est l'essence de la civilisation² ». Il ne s'agit pas de saisir à pleines mains un serpent venimeux pour lutter contre sa peur de la mort³, mais d'en tracer le contour pour produire une formule du *pathos* (*Pathosformel*), comme par exemple une chevelure agitée, un drapé reconnaissable, ou

une attitude corporelle. Ces formules archétypiques expriment, dans la mémoire collective et sociale, des terreurs phobiques archaïques, tout en les mettant à distance.

Comme les images qui tapissent les planches de l'*Atlas Mnémosyne*⁴, les sections de *Red sea, red square, red thread* requièrent de la lectrice tout à la fois une distance contemplative – celle que n'importe quel livre de philosophie exige – et l'immersion dans une terreur archaïque. Il n'y a aucune image de la traversée de la mer Rouge dans la reproduction des planches de l'*Atlas Mnémosyne*, mais si l'on devait positionner quelques grandes œuvres picturales consacrées à cet épisode de l'*Exode*, ce pourrait être sur la planche 28/29 des « scènes de la vie en mouvement », la planche 44 consacrée au « pathos du vainqueur », ou la planche 41 dédiée au « pathos de l'anéantissement » – sans compter l'importante planche 45 des « gestes superlatifs ». L'*Atlas Mnémosyne* n'étant pas organisé de manière iconographique ou par thème, il n'y a rien de surprenant à ce que des images de la traversée de la mer Rouge puissent rassembler plusieurs archétypes visuels. Warburg ne fait pas d'herméneutique : il étale devant nous les formules du *pathos*. Elles ont pour rôle de diagnostiquer des terreurs ancestrales, mais ne peuvent pas nous en guérir.

Une accumulation de détails sans unification herméneutique

De la même manière, le projet de Lydia Goehr est anti-herméneutique. Elle s'attache au détail plutôt qu'à la forme totale d'une œuvre, au risque assumé de la surinterprétation : « Tout mon livre repose sur le fait de considérer des lignes de fuite et des allusions passagères plus sérieusement que la forme ne semble le suggérer⁵ ». En ce sens, le travail de Lydia Goehr incarne la tâche postmoderne de la philosophie, telle que l'a définie Michel Foucault : « Le paradoxe de la philosophie d'aujourd'hui, c'est qu'elle [...] a devant elle la tâche étrange d'établir un diagnostic qui ne serait pas une interprétation⁶. »

1. *Ibid.*, p. 37.

2. ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, F. Saxl et L. Azay (trad.), Paris, Klincksieck, 2015, p. 267.

3. ABY WARBURG, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays peuplé*, S. Muller et al. (trad.), Paris, Macula, 2011.

4. ABY WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne*, S. Zilberfarb (trad.), Dijon, L'Écarquillé et Paris, INHA, 2012.

5. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 183.

6. MICHEL FOUCAULT, *Le discours philosophique*, Paris, EHESS, Gallimard et Seuil, 2023, p. 16.

Le sous-titre du livre – *a philosophical detective story* – laisse entendre pourtant qu'il y a une énigme à résoudre. Mais il n'en est rien. On identifie des victimes durant la lecture, mais le *serial killer* court toujours à la fin du livre.

Est-ce si surprenant ? Dans l'essai qu'il a consacré au roman policier, Siegfried Kracauer fait du personnage du détective l'incarnation de la Raison kantienne, et d'un idéal de société entièrement rationalisée¹. Le détective est plus préoccupé par le fait que quelque chose demeure inexplicable, que par le fait qu'on ait découpé monstrueusement des femmes dans la nuit londonienne. Par sa puissance déductive hors du commun, le détective a une omniscience qui le rapproche du point de vue de Dieu dans le roman balzacien. Mais l'omniscience de Rouletabille ou Sherlock Holmes est seulement immanente : elle ne sonde jamais les cœurs et les reins. La transcendance, comme la chose en soi dans la *Critique de la Raison pure*, est interdite. Lorsque des motifs psychologiques sont évoqués dans les *detective novels* français ou britanniques, ils sont toujours *kitsch*.

Aujourd'hui, la figure du rationalisme philosophique n'est plus celle du néokantien, mais plutôt celle du philosophe analytique *old school*. L'expérience de pensée inaugurale (dilemme du tramway de Philippa Foot², tableau de Rembrandt utilisé

comme store de fenêtre chez Nelson Goodman³ ou galerie de tableaux indiscernables chez Danto⁴) a la fonction d'une scène de crime. À la fin de l'article, tous réunis autour du détective incarnant la raison conceptuelle rigoureuse, nous écoutons la solution, toujours un peu déceptive : « élémentaire, chères Lectrices, les carrés rouges semblaient indiscernables, mais en réalité, ils ne l'étaient pas. C'était cela qu'il fallait comprendre : il suffisait de considérer les intentions artistiques qui y avaient présidé ». *Red sea, red square, red thread* est une *detective story* adornnienne, où l'enquêtrice suit le fil des indices sans croire que le nœud pourra être défait. Les indices ne dessinent pas les contours d'une définition, mais cartographient une contradiction jamais résolue : celle d'une émancipation-anéantissement. La somme de détails accumulés par la détective-philosophe ne se totalisent jamais. Le fil de la rationalité est suivi, sans élévation à la Raison générale.

Détail et dialectique

Un lecteur d'Aby Warburg ne peut que tiquer devant l'idée d'un *pathos* du rouge : comme son nom l'indique, la formule du *pathos* est une forme. Elle est intrinsèquement liée au dessin, qui trace et conserve les « contours d'une expérience inquiétante⁵ ». S'il y avait quelque chose comme une couleur du *pathos*, elle nous immergerait entièrement dans la terreur archaïque. Le contour de l'expérience inquiétante la garde en mémoire, la fige et la met partiellement à distance. Cette immobilisation du mouvement, représenté au moment de son acmé, limite les dangers inhérents à l'expérience des « images survivantes », pour

1. Siegfried KRACAUER, *Le Roman policier*, G. et R. Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 2001.

2. Philippa FOOT, « Le problème de l'avortement et la doctrine de l'acte à double effet », F. Cayla (trad.) dans Marc Neuberger, *La responsabilité. Questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 155-170. Dans cet article, Philippa Foot invente le dilemme du tramway pour mettre en valeur l'intuition éthique selon laquelle il est acceptable de prendre la responsabilité de dévier un tramway fou qui ne tuera ainsi, dans sa course, qu'une seule personne, plutôt que de ne rien faire et de laisser le tramway fou tuer cinq personnes. Par contre, jeter quelqu'un sur les voies pour stopper le tramway serait moralement inacceptable. Ce dilemme – conçu pour discuter de la légitimité de l'avortement, et plus particulièrement de certaines techniques médicales d'avortement – vise à montrer les insuffisances du déontologisme kantien d'une part, et de l'utilitarisme d'autre part. L'expérience de pensée de Philippa Foot a été souvent reprise, indépendamment du problème précis que la philosophe souhaitait traiter dans son article.

3. Exemple imaginaire de Nelson Goodman, symétrique du *ready made*, visant à montrer que la question « Qu'est-ce que l'art ? » doit être remplacée par la question « Quand y a-t-il art ? » : *Manières de faire des mondes*, M.-D. Popelard (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 100-101. Allusif chez Goodman, l'exemple a été mis en exergue et développé par les commentateurs français de Goodman, en particulier Roger Pouivet, Jean-Pierre Cometti et Gérard Genette.

4. Outre *La transfiguration du banal* déjà citée, Danto varie l'expérience de pensée des indiscernables avec les *Boîtes Brillo* de Warhol dans *Ce qu'est l'art*, S. Weiss (trad.), Paris, Questions théoriques, 2019.

5. *Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 54, je souligne.

reprendre l'expression de Didi-Huberman dont son livre éponyme¹. *Red sea, red square, red thread* suggère que la musique peut également être un réservoir de formules du *pathos*, non pas immobilisées, mais en mouvement.

Dans le texte sur le mouvement musical ouvrant *Elective affinities* (« *Doppelbewegung* »), Lydia Goehr commente ainsi la philosophie adornienne de la musique :

De l'interprétation philosophique ou critique d'une œuvre musicale, nous apprenons quelque chose de philosophique sur le mouvement dialectique de nos concepts. Et parce que la philosophie, comme la musique, est liée à une histoire concrète, nous apprenons aussi quelque chose d'abstrait et de conceptuel à propos d'une époque².

Si la musique peut exprimer quelque chose de métaphysique, c'est *le* dialectique, le mouvement comme médiation infinie des contraires³. En ce sens, s'il doit y avoir une formule du *pathos* de l'émancipation-anéantissement, il est possible qu'elle ne puisse pas prendre la forme d'un contour typique, prenant place dans un *Atlas* de la mémoire collective. Une telle formule du *pathos*, en tant que dialectique, pourrait par contre être une formule musicale⁴, ou une couleur. La formule musicale exemplifierait le passage dialectique infini (de l'accomplissement vers l'anéantissement), tandis que la couleur exemplifierait l'affect même de la contradiction émancipatrice. Une galerie de monochromes rouges peut certainement recéler des significations aussi contradictoires que l'action révolutionnaire et la contemplation sereine, car la couleur rouge est dialectique dans l'instant même de sa perception. À l'inverse, à l'instant t, un dessin ambigu est soit un canard, soit un lapin, mais jamais les deux en même temps. Le détective analytique refuse de voir que le rouge pourrait avoir toutes ces significations contradictoires, et les étale *les unes à côté des autres*

dans une galerie, par la force de son expérience de pensée. Le geste dialectique consiste à voir la contradiction entre ces rouges au sein de tout pan rouge artistique singulier.

Pour reprendre une formule de George Didi-Huberman, la couleur est « opérateur de visibilité » quand ce que nous visons est irréprésentable et invisible pour les yeux. Dans *Red sea*, Lydia Goehr parle de « moments ekphrastiques⁵ » : il me semble que c'est une idée proche. Dans la couleur, l'invisible ne devient pas visible, mais pour ainsi dire touche nos yeux, comme la lumière nous aveugle sans devenir visible pour autant⁶. À propos des représentations de la Crucifixion, l'anthropologue des images souligne que la coulure de la peinture rouge permet au spectateur de visualiser ce qu'il ne peut pas voir, d'être touché par l'empreinte qualitative de ce qui ne doit pas être imité à la manière d'une idole. Dans la vivacité de l'expérience qualitative de la couleur, la coulure picturale n'est pas le signe du sang, mais sa présence. Le rouge sang ne représente pas un autre rouge sang. Pour utiliser un vocabulaire technique, le *quale* de couleur, en tant que vécu, ne représente pas un autre *quale* de couleur. Le rouge sang *est* le rouge sang. Dans l'expérience picturale, l'image s'ouvre et laisse apparaître, derrière la figure imitée, la réalité infigurable.

Il y a un infigurable au cœur de *Red sea, red square, red thread* : la dialectique négative de l'émancipation et de la domination, du salut et du meurtre. On ne peut pas mettre d'un côté le rouge émancipateur, et de l'autre le rouge violent. L'utopie de Danto est celle d'un monde définitivement apaisé, où le rouge ne serait plus le *pathos* formel de la dialectique négative, mais pourrait être analysé en atomes de significations inoffensifs. Mais la démarche goehrienne pose d'autres difficultés. Elle semble exclure que certaines œuvres – par exemple le monochrome *Nirvana* décrit par Danto au début de *La transfiguration du banal* – puissent *ne pas* être dialectiques, *ne pas* avoir de contenu contradictoire, puissent tout simplement être *pauvres*, sans être pour autant non-artistiques. Si

1. George DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

2. Lydia GOEHR, *Elective affinities*, Columbia university press, 2008, p. 27.

3. Theodor ADORNO, *Dialectique négative*, Collège de Philosophie (trad.), Paris, Payot, 1978.

4. Bernard SÈVE, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

5. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 160.

6. George DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

l'on refuse de dénier à ces œuvres le statut d'art, il faut accepter que la philosophie se préoccupe uniquement des arts dialectiques. La deuxième difficulté est qu'il n'est pas certain que le discours philosophique puisse, en tant que tel, prendre en charge le détail, *a fortiori* s'il abandonne toute finalité herméneutique. À partir du moment où l'on refuse que le dialectique se dépasse en une totalisation de sens, la finalité conceptuelle de la philosophie est caduque, au bénéfice d'un souci infini des détails. Dans cette perspective, le discours philosophique change de nature. Ses frontières deviennent poreuses avec le discours littéraire (comme dans les *Minima moralia*¹ d'Adorno), le discours critique (comme dans maints textes d'esthétique) ou le discours historique (comme dans la démarche foucauldienne). La philosophie de l'art est particulièrement concernée par cette difficulté, dès lors qu'elle renonce à l'idée de pouvoir recueillir le sens d'une œuvre singulière, en raison d'une affinité qu'elle aurait avec le contenu – métaphysique ou conceptuel – de l'art. La question est alors de savoir si le discours philosophique renouvelle sa forme – ce que tente de faire Lydia Goehr dans *Red sea, red square, red thread* – ou s'il s'anéantit dans la forme vide de l'enquête, faisant feu de n'importe quel détail arbitraire.

L'opéra, grand art dialectique

Pourquoi l'opéra serait-il rouge ?

Ainsi peut-on se demander pourquoi le fil rouge serait plus pertinent que tout autre fil pour comprendre l'opéra, objet de la deuxième partie du livre de la philosophie américaine. Pourquoi ne pas suivre un fil bleu, comme le suggère d'ailleurs Lydia Goehr elle-même dans *Red sea*² ? Par exemple le bleu de la mer entourant et noyant les protagonistes de *Tristan und Isolde*, et le public avec. Ou encore le fil vert de la pastorale ? Et en cherchant bien, il doit bien y avoir un « petit pan de mur jaune » quelque part à l'opéra. Tout en me

faisant ces remarques, j'ai posé mes yeux sur le livre que j'ai écrit sur l'opéra, dont la couverture représente le rideau de l'Opéra Garnier. Lors des diverses communications que j'ai faites pour présenter les avancées de ce qui est devenu depuis *Parler en chantant*³, mes diaporamas ont toujours commencé par cet immense pan rouge sur le point de s'ouvrir. Manifestement, pour moi aussi, le *pathos* formel de l'opéra est quelque chose comme un pan de rouge qui s'ouvre. Et j'ai été d'autant plus troublée par cette coïncidence que moi aussi, bien que de manière très différente de Lydia Goehr, j'accorde une grande importance à la dimension théologique de certains opéras. Cette remarque personnelle illustre un aspect important de la méthode de Lydia Goehr : la nécessité, pour justifier du choix d'un détail, de faire référence à son point de vue empirique et historiquement situé. L'attention au détail significatif comme méthode requiert de la philosophe qu'elle ne se subjective plus de manière anonyme. Ce n'est pas le sujet de la phénoménologie, mais l'individu empirique qui est frappé par le détail significatif, en raison de sa propre situation. Ainsi se justifient les frontières poreuses, dans la philosophie de Lydia Goehr, entre discours philosophique et remarques autobiographiques.

*Dialectique de l'opéra
et dialectique de la philosophie occidentale contemporaine*

Ainsi, lors d'une conférence qu'elle donnait en 2015 à la Philharmonie de Paris, Lydia Goehr se représentait-elle sous la figure d'une naufragée, à mi-chemin entre deux continents philosophiques :

Dans mon travail, je me suis souvent retrouvée naufragée, non pas dans une barque, mais au milieu des airs, quelque part au-dessus de l'Atlantique, me demandant dans quelle direction diriger mon regard : vers l'Europe ou vers les États-Unis⁴ ?

J'étais à peu près dans cette situation, en 2005 quand j'ai découvert *The Imaginary Museum of musical works* sur les étagères de la bibliothèque de

1. Theodor ADORNO, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, É. Kaufhold et J.-R. Ladmiral (trad.), Paris, Payot, 2003.

2. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 177.

3. Maud POURADIER, *Parler en chantant. Une philosophie de l'opéra*, Paris, Cerf, 2023.

4. Lydia GOEHR, « Les Lumières à Manhattan », *Transposition*, 6, 2016, p. 190.

Johns Hopkins University. Sur une rive, il y avait toute la philosophie analytique de la musique, avec ses questions bien balisées, et le rêve sans cesse rejoué d'une philosophie arrivant enfin à l'âge de la scientificité. C'était une rive très attrayante pour moi, car l'esthétique phénoménologique dans laquelle j'avais été formée arrivait à une forme d'épuisement. Mais sur l'autre rive demeuraient des compagnons intellectuels de route que je ne voulais pas abandonner, en particulier Michel Foucault. Le livre de Lydia Goehr m'apparut alors comme une voie possible consistant à traverser et retraverser sans cesse la mer Rouge séparant ce qu'il est convenu d'appeler, faute de mieux, la philosophie continentale d'une part et la philosophie non-continentale d'autre part. C'est sans doute pour me confronter à cette contradiction de la philosophie occidentale contemporaine que je me suis consacrée à l'opéra, jusqu'à la parution de *Parler en chantant*¹. Au-delà de mon goût personnel pour ce genre majeur de l'art occidental, l'opéra m'a contrainte à traverser sans cesse la mer Rouge séparant les deux espaces philosophiques ennemis. Car si la philosophie analytique de l'opéra parvient à poser efficacement la question de la fiction opératique², elle perd en chemin le caractère auratique de l'expérience esthétique de l'opéra. À l'inverse, l'esthétique phénoménologique de l'opéra en vient à oublier que l'opéra n'est pas vraiment l'apparition du lointain, mais est d'abord une histoire racontée au théâtre par ses moyens propres³.

Les textes que Lydia Goehr a publiés sur l'opéra soulignent le caractère intrinsèquement dialectique de ce genre. L'opéra hésite entre émancipation par le *logos* au détriment de l'indicible, et émancipation de l'indicible au détriment des Lumières. Lydia Goehr a traité de cette dialectique de l'émancipation à travers le motif de la « voix » dans *Politique de l'autonomie musicale*⁴. Dans le texte qu'elle y consacre aux *Maîtres chanteurs*, la

philosophe fait de l'opéra comique de Wagner le chiffre allégorique du reste de son œuvre : trouver la voix opératique ou trouver le beau chant, c'est parvenir à dépasser la contradiction de l'indicible et du *logos*, de la musique absolue et de la poésie. Mais cet idéal n'est que régulateur : de même que pour Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, il n'y a pas de règles géniales, il n'y a pas de règles du beau chant. Pour le romantisme, l'opéra est partagé entre la « musique absolue⁵ », ne référant qu'à son propre contenu métaphysique et subjectif, et l'action poétique. La musique absolue propose une émancipation extatique, au-delà de la vie individuelle, tandis que l'action poétique propose une émancipation bourgeoise par le *logos*. Lydia Goehr souligne cette dialectique intrinsèque à l'opéra romantique dans un texte de 2006 consacré à *Don Giovanni* et à *Tristan und Isolde*⁶. Au-delà de la banale intrigue adultérine, le drame de Wagner symbolise cette dialectique interne au genre opératique : entre l'émancipation de l'amour jusqu'à la fusion sacrificielle et l'émancipation sexuelle de l'individu organique, il faut choisir. Ou bien l'émancipation par la musique, ou bien l'émancipation par le *logos*.

Dès ce texte de 2006, Lydia Goehr soulignait ainsi le lien entre expérience musicale, libération et mort⁷. À l'aune de *Red sea, red square, red thread*, on peut dire qu'il y a comme une sorte de traversée de la mer Rouge dans *Tristan und Isolde* : l'intrigue commence sur un bateau, où les amants doivent s'émanciper de la morale et outrepasser l'interdit social à l'aide du *pharmakon* (poison et remède) concocté par Brangäne. Mais à l'arrivée du navire, les liens sociaux et moraux n'ont pas disparu. Le désir doit encore connaître l'ascèse, comme le peuple juif connaît la faim dans le désert après la traversée émancipatrice. Finalement, ce ne sont pas les ennemis de l'amour qui disparaissent, mais les amants eux-mêmes, immergés dans les flots de leur propre *eros*. L'opéra doit-

1. Maud POURADIER, *Parler en chantant. Une philosophie de l'opéra*, Paris, Cerf, 2023.

2. Peter KIVY, *Osmín's rage*, Cornell university press, 1999.

3. Danielle COHEN-LEVINAS, *L'opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.

4. Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale*, L. Dousson et al. (trad.), Paris, Philharmonie, 2016, p. 131 sq.

5. Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue*, M. Kaltenecker (trad.), Genève, Contrechamps, 1997.

6. Lydia GOEHR, « The Curse and promise of the absolutely musical : *Tristan und Isolde* and *Don Giovanni* » dans Lydia Goehr et Daniel Hertz, *The Don Giovanni Moment*, New York, Columbia university press, 2006, p. 137-160.

7. *Ibid.*, p. 155.

il toujours osciller entre le mariage bourgeois sans *eros* de la musique et de la poésie, et une extase émancipatrice des arts, produisant un magma fusionnel brûlant, mais sans forme ? À partir de l'opéra des opéras qu'est *Don Giovanni*, deux possibilités se dessinent : celle d'un genre démocratique, prosaïque, où les femmes se rebiffent contre les figures érotico-charismatiques (les *Noces de Figaro*, *Falstaff*, etc.) – quelque chose comme un opéra à la Stanley Cavell¹ – et celle d'une utopie avant-gardiste transfigurant la réalité ordinaire, jusqu'à la brûler et la faire disparaître. Dans le premier cas, le flot musical est endigué par le *logos* : l'opéra est le modèle d'une émancipation de toutes les facultés de l'homme, où la parole humaine conserve ses antiques prérogatives. Dans le second cas, le flot musical emporte tout sur son passage : l'opéra a pour modèle d'émancipation quelque chose comme l'expérience mystique, par-delà le *logos*.

Ces deux potentialités opératiques s'incarnent dans les deux grandes approches philosophiques possibles de l'opéra aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Dans l'approche analytique, incarnée notamment par *Osmín's rage* de Peter Kivy, l'opéra est l'histoire d'un long compromis entre la syntaxe musicale et la syntaxe poétique, ponctuée de quelques mariages heureux comme l'*opera seria* handélien ou l'*opera buffa* mozartien. Dans l'approche phénoménologique, incarnée par l'œuvre de Danielle Cohen-Levinas, l'opéra est un projet utopique commencée avec l'*Orfeo* de Monteverdi, et jamais achevée. Au-delà du chant, au-delà du *logos*, la voix enchanteuse du fondateur mythique de l'opéra nous conduit vers un lointain inconnu, mais qui se laisse apercevoir dans le phénomène saturé² de l'expérience opératique. Dans le premier cas, l'opéra – comme la galerie dantienne de carrés rouges – place côte à côte la musique et le texte, l'analyse philosophique pouvant justifier leur association. Dans le second cas, l'opéra est une forme imparfaite car contradictoire, habitée par un indi-

cible plus grand que lui. Dire l'indicible est contradictoire, et seule la phénoménologie, attentive à la saturation du phénomène par ce qui ne peut être donné, peut en décrire le sens et la démarche. Lydia Goehr partage avec la démarche phénoménologique l'idée selon laquelle la description des détails significatifs peut seule montrer la contradiction signifiante de l'opéra. Par contre, à l'inverse des phénoménologues, Lydia Goehr ne pense pas qu'un seul et unique sens puisse être recueilli au terme de cette description. Le détail est la marque du dialectique, et non le lieu de la récapitulation du sens. Par rapport à la description phénoménologique totalisante, la description goehrienne est éclatée et focalisée sur des détails frappants, mais non récapitulatifs. Des détails vifs, comme une blessure ouverte est à vif.

Le retour du refoulé herméneutique

Les œuvres populaires ont-elles des détails vifs ?
Le cas de La Bohème.

On comprend que dans la perspective adornienne de Lydia Goehr, les œuvres qui comptent philosophiquement sont les œuvres dotés de détails vifs. Mais tout art possède-t-il de tels détails ? Ou est-ce l'apanage des arts majeurs, comme pourrait le laisser entendre la référence adornienne de la philosophe américaine ? Une originalité de Lydia Goehr par rapport à son maître est d'aborder sous un angle politique et théologique un corpus opératique qui n'est pas la tasse de thé – théorique du moins – des philosophes. *Don Giovanni* ou *Tristan und Isolde* sont des opéras philosophiquement respectables. Un impressionnant *corpus* de textes philosophiques pave la route de la philosophe de la musique du ^{xxi}e siècle écrivant sur ces chefs-d'œuvre. Il faut reconnaître que *La Bohème*, et plus largement l'œuvre de Puccini, ne fait pas bonne figure dans la tradition philosophique. Dans les textes de Bernard Williams sur l'opéra, le philosophe britannique s'excuse de traiter de *Tosca*, qui l'agüiche et lui plaît pour ainsi dire malgré lui³.

1. Cf. Stanley CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, E. Domenach et S. Laugier (trad.), Paris, Bayard, 2003. Le philosophe américain y applique à l'opéra la grille de lecture élaborée dans *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du mariage*, S. Laugier et al. (trad.), Paris, Vrin, 2017.

2. Jean-Luc MARION, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.

3. Bernard WILLIAMS, « Artifice manifeste. Ingéniosité de Puccini », *Sur l'opéra*, D. Féralut (trad.), Paris, Le Promeneur, 2009.

Dans les *Paralipomena*, Adorno a une remarque presque affectueuse pour *La Bohème* : ne prétendant pas être plus qu'elle n'est – un opéra pour la consommation bourgeoise – *La Bohème* ne sombre pas dans le *kitsch* grandiloquent d'une œuvre comme *Turandot*¹. Plus radicale encore qu'Adorno, Lydia Goehr considère de manière provocante que *La Bohème* a un contenu de vérité de même ampleur qu'une œuvre wagnérienne.

Lydia Goehr remarque que l'opéra de Puccini a pour ainsi dire deux commencements. Le second est celui dont tout le monde se souvient : Mimi la grisette entre dans la mansarde où les artistes vivant la vie de bohème sont réunis. Lorsque Rodolphe la prend dans ses bras pour lui éviter de chanceler, son destin est scellé : elle sera la muse du poète, jusqu'à en mourir, le poète refusant de sacrifier la vie d'artiste pour une vie bourgeoise où l'on mange à sa faim dans un appartement correctement chauffé. Cette *Bohème-là*, qui porte sur la consommation sacrificielle de Mimi pour le pouvoir créateur d'un homme, est racontée par Catherine Clément dans *L'opéra ou la défaite des femmes*², que cite Lydia Goehr.

Mais l'opéra de Puccini a un autre commencement, celui que tout le monde refoule : dans la première scène, Marcel essaie de peindre *La Mer Rouge*, sans succès, et pour se venger, décide de noyer picturalement un pharaon. Le froid de la mansarde n'aidant pas à la création artistique, Rodolphe propose de brûler son drame – la toile peinte ayant une odeur trop entêtante quand on la met au feu. Il met son projet à exécution, produisant un brasier bref, mais apocalyptique (*Già dell'Apocalisse appariscono i segni*). La référence à l'Apocalypse désigne peut-être les projets post-wagnériens d'*opus magnum* et d'œuvre d'art totale, auxquels Puccini doit renoncer malgré son usage d'un leimotivisme wagnérien³. Le deuxième acte est organisé par l'opposition entre le couple Rodolphe(poésie)-Mimi(muse) et le couple Marcel(peinture)-Musette(qui peut désigner un instru-

ment de musique populaire). Dans la grande scène de l'acte II, Musette rend fou Marcel en se comportant en bohémienne séductrice (*Quando men vo ne peut pas ne pas faire penser à Carmen*), mais finit par revenir à l'amour bohème au sens artistique du terme. Apparaît ici la manière dont le concept de bohème, en s'émancipant de ses implications géographiques et ethniques réelles ou fantasmatiques, a invisibilisé et noyé symboliquement des populations réelles dans l'Europe du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Musette fait des allers-retours entre les deux rives de Paris, entre un noble statut de Muse qui pourrait la tuer, et le statut de Musette, c'est-à-dire de simple objet de consommation, lui permettant cependant de vivre. À l'acte IV, Musette choisit définitivement de vivre bourgeoisement en objet de consommation, tandis que Mimi, après une hésitation, revient auprès de Rodolphe dans son rôle de Muse consumée – à la manière des pages que Rodolphe brûle pour ne pas avoir à les vendre. À l'acte III, Marcel a vendu son tableau pour servir d'enseigne dans une taverne de la Barrière d'Enfer, et l'amour de Rodolphe et Mimi est menacé par le manque d'argent. L'utopie de la jeunesse artistique a été noyée dans la mer Rouge, et c'est une émancipation libérale, petite-bourgeoise, qui s'offre au peintre comme à Mimi. Une émancipation similaire se présente à Rodolphe après la mort de Mimi. Puccini semble ainsi anticiper le destin même de *La Bohème*, opéra pensé et composé dans la lumière utopique du wagnérisme, mais devenu un opéra bourgeois *sur* la vie d'artiste, réservoir inépuisable de tubes opératiques commerciaux⁴.

Les deux commencements de *La Bohème* ne racontent pas la même histoire. Le commencement biblique nous parle d'une émancipation utopique où la vie organique, faite de compromis avec la richesse des pharaons, doit sombrer. Si l'on suit cette ligne, après la mort de Mimi, Rodolphe prend le chemin de Marcel : sa traversée de la mer Rouge le conduit du désert de la vie de bohème aux rives opulentes de l'Égypte, avec ses costumes *kitsch*. Puccini n'a-t-il pas lui-même cédé, au cours de sa carrière, aux tentations de l'orientalisme opératique, avec *Madama Butterfly* et

1. Theodor ADORNO, *Paralipomena*, rééd. après *Théorie esthétique*, Marc Jimenez et al. (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 435.

2. Catherine CLÉMENT, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, 1979.

3. *Red sea, red square, red thread*, op. cit., p. 175.

4. *Ibid.*, p. 208.

Turandot ? Le commencement mélodramatique, quant à lui, nous parle du sacrifice de la vie féminine requis par une communauté virile spirituelle (on peut penser à Kundry dans *Parsifal*). Rodolphe trouvera sans doute une prochaine hostie à consommer lors de quelque célébration poétique, tandis que Musette, refusant ce destin de sanctification, est repoussée dans la sphère de la prostitution de luxe (celle dont ne parvient pas à s'extraire la Violetta de la *Traviata*). Dans la première histoire, un peuple qui prétend se libérer veut traverser la mer Rouge, quitte à noyer des Égyptiens sur leur passage. Mais finalement, pour être effectivement libre, il traverse la Seine pour rejoindre la rive clinquante de la bourgeoisie parisienne. Dans la deuxième histoire, une grisette s'émancipe en devenant muse poétique, mais en meurt. Mimi est sans doute une toute petite Isolde, remplie de bric-à-brac sentimental et de mots prêts à l'emploi sur l'amour, mais elle est néanmoins une vraie Isolde, qui répète le destin des femmes nobles à l'opéra – tandis que Musette choisit la voie des putains émancipées. *La Bohème* a deux commencements, car la *Bohème* a un contenu de vérité dialectique : de quelque émancipation qu'il s'agisse, celle-ci implique un renoncement. Pas de sérénité lyrique sans violence de l'agonie. Pas de libération sans anéantissement de quelqu'un et de quelque chose. Pas d'émancipation artistique sans renoncer à une certaine idée de la vie artistique. Les deux histoires n'en font qu'une, dialectique, dont la marque est le carré rouge de Marcel. Le tableau rouge au cœur de la *Bohème* n'est pas le détail récapitulatif toute l'opéra de Puccini. Il est plutôt la marque de sa déchirure.

La lecture théologique ou la tentation de l'herméneutique

Peut-on cependant parler de « théologie » à propos du motif de la mer Rouge dans *La Bohème* ? En qualifiant ainsi les résultats de son enquête sur la *Bohème*, Lydia Goehr semble céder, malgré elle, à une pulsion herméneutique qui n'est pas seulement contradictoire avec son projet d'un nouveau discours philosophique sur l'art, mais qui me paraît erronée. Lydia Goehr repère un motif qui est avant tout biblique – celui de la traversée de la mer Rouge dans l'*Exode*. Mais un motif biblique

n'est pas nécessairement spirituel ou théologique. Ainsi que le souligne Lydia Goehr dans l'ensemble de son livre, la traversée de la mer Rouge peut avoir une signification morale ou politique, dénuée de toute thèse spirituelle ou théologique. Il peut tout simplement signifier qu'il est préférable de vivre libre dans le désert qu'esclave repu dans quelque Égypte moderne. Le motif biblique devient alors prosaïque, ce qui ne veut pas dire qu'il soit dénué de la dialectique de l'émancipation et de l'anéantissement.

Le motif biblique peut également avoir un contenu spirituel : dans ce cas, la traversée de la mer Rouge incarne avant tout une émancipation des forces de l'esprit. Il n'est pas nécessaire d'adosser cette thèse spirituelle à une thèse sur l'existence de Dieu, sur la nature de Dieu, ou sur la manière dont Dieu agit ou se manifeste parmi les hommes. N'importe quel idéaliste, qui voit dans le processus historique le mouvement de l'Esprit humain, pourrait interpréter ainsi la traversée de la mer Rouge.

Le motif biblique peut enfin être associé à une thèse théologique – et c'est habituellement le cas dans les lectures juives et chrétiennes de l'*Exode*. Il y a un seul Dieu, qui est le vrai Dieu. Il se manifeste en agissant dans l'histoire des hommes, et d'abord en élisant un petit peuple particulier, qu'il sauve, avant de se révéler à tous. Comme créateur de toutes choses, il peut produire un miracle surnaturel, supérieur ontologiquement à tous les prodiges des magiciens. Dieu veut que les hommes soient libres, et non qu'ils soient des esclaves. Voilà des thèses théologiques.

Le motif biblique de la mer Rouge dans *La Bohème* incarne clairement un enjeu prosaïque (en particulier économique) et spirituel. Le nœud de l'intrigue est qu'il n'est pas possible de s'émanciper sur tous les plans. L'émancipation spirituelle est au prix de la vie – et donc de l'émancipation économique – et vice versa. Mais peut-on parler, en toute rigueur, d'un usage théologique du motif biblique dans *La Bohème* ? Tout à l'inverse, il me semble que Lydia Goehr remplace le thème théologique d'ancien de la Transfiguration par le seul motif biblique de la mer Rouge. Dans *La transfiguration du banal*, Danto parle des œuvres d'art comme d'objets qui semblent ordinaires, mais qui ne le sont pas, comme le Christ semble un

homme ordinaire, mais ne l'est pas. Sur le Mont Thabor, le Christ montre à quelques disciples sa nature glorieuse, avant même sa Résurrection. Sorte de saint Jean laïcisé, le philosophe de l'art a aperçu la nature glorieuse de l'œuvre, cachée sous l'aspect d'un objet ordinaire, et il en propose la théologie à ceux qui n'ont pas assisté à l'événement, ou qui ont été si aveuglés qu'ils n'ont rien vu. Chez Danto, les motifs bibliques et évangéliques ont vraiment une signification théologique, au sens où, selon Hegel, la philosophie a le même contenu que la théologie (à savoir l'absolu). Tout à l'inverse, *Red sea, red square, red thread* tend à déthéologiser un motif biblique, comme *La Bohème* déthéologise le genre opératique. Comme le remarque Lydia Goehr, c'est précisément ce que Hanslick reproche à l'opéra de Puccini : « l'absence de transfiguration », laisse intacte une réalité « grise et misérable¹ ». Si l'on prend *La Bohème* par son deuxième commencement, on peut croire que l'opéra de Puccini croit encore en la Transfiguration, par l'amour sacrificiel, d'une mort misérable tout à fait banale. À l'opéra de Puccini succèdent ainsi tous les mélodrames musicaux sentimentaux, jusqu'aux bluettes racontées dans les comédies musicales. Si l'on prend *La Bohème* par son premier commencement, on comprend que, tout à l'inverse, Puccini accepte l'impossibilité, pour la musique et pour l'art, de transfigurer nos réalités prosaïques. Il prépare l'avènement des opéras sans Dieu aux xx^e et xxi^e siècles. Quoi qu'il en soit, la typologie des interprétations possibles du motif de la mer Rouge montre les limites d'une enquête philosophique sur les détails renonçant à toute finalité herméneutique.

Il est probable que l'une des raisons pour lesquelles les philosophes s'intéressent à l'art est qu'il traite, selon ses moyens propres, de quelque chose qui par nature échappe au discours philosophique : le détail qui n'est ni le particulier subsumé sous l'universel, ni le singulier incarnant ou exprimant un universel. L'esthétique peut avoir la tentation d'embrasser ce petit reste qui résiste au discours général de la philosophie. Lydia Goehr tente de traiter philosophiquement du détail, en renonçant à lui conférer le rôle de trait récapitulatif. Pour ce faire, elle donne à *Red sea, red square, red thread* la forme d'une *detective story*, où, jusqu'à l'obsession, elle suit la trace d'un carré rouge. Le résultat final (tout contenu artistique digne d'intérêt est dialectique) peut cependant paraître pauvre : il était présupposé par l'armature théorique adorniennne de Lydia Goehr. Loin de tracer un nouveau chemin pour la philosophie de l'art, *Red sea, red square, red thread* conduit à une impasse : les limites de la philosophie analytique pour embrasser ce qui compte en art ne saurait être dépassées par la poursuite tatillonne de détails dont le choix ne peut être justifié que pour des raisons idiosyncrasiques, ou par quelque pulsion herméneutique implicite. Le chemin philosophique est sans doute de comprendre comment l'art, en général, peut traiter du détail, sans vouloir soi-même traiter de ce détail qui appartient au domaine artistique. La philosophie de l'art doit renoncer à ce qui est le propre de ce qu'elle décrit.

Maud POURADIER

1. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 201.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)†
Raffaele Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Maki Cape
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Donna Jung
Pierre Léger
Cécile Mahiou
Maud Pouradier
Benjamin Riado
Shun Sugino
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Maud Pouradier et Bruno Trentini

Illustration de couverture

Vuk Vidor, *Art History*, 2004-, sérigraphie sur papier, 105x75cm (détail), édition limitée de 200 exemplaires par série (une nouvelle ligne à chaque nouvelle édition), avec l'aimable autorisation de l'artiste

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 21 – juillet 2024

Proteus 2024 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X