

**UNIVERSITÉ PARIS 1**  
**UFR 4**  
**École des Arts de la Sorbonne**

**LICENCE 1**

**ARTS PLASTIQUES & CINÉMA**

**PHILOSOPHIE DE L'ART**

**1<sup>er</sup> SEMESTRE**

***LE BEAU, L'ESTHÉTIQUE***

Coordination : **Judith Michalet & Chiara Palermo**

**Recueil de textes**

Impression : Septembre 2022

Ce recueil constitue la base commune des textes étudiés en philosophie de l'art en CM et TD (en particulier les « textes principaux ») et correspond au socle de connaissances que l'étudiant doit acquérir durant le semestre.

L'étudiant étudiera également :

- Platon, *Hippias majeur*
- Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 1-22 (Analytique du beau), § 31-42 et § 48

**En plus des textes de ce recueil, chaque enseignant de CM et TD pourra conseiller d'autres lectures à son groupe, voire intégrer à son programme d'enseignement – éventuellement à la place de certains extraits du recueil – quelques autres textes, de son choix.**

# LE BEAU, L'ESTHÉTIQUE

## TEXTES PRINCIPAUX

1/ Platon, <i>Hippias majeur</i> (IV <sup>e</sup> siècle av. J.-C.) [cf. texte XVI]	4
—, <i>Phèdre</i> (IV <sup>e</sup> siècle av. J.-C.)	8
—, <i>Le Banquet</i> (IV <sup>e</sup> siècle av. J.-C.)	9
2/ Cicéron, <i>Traité de l'invention</i> (84-83 av. J.-C.)	11
3/ Plotin, <i>Ennéades</i> , « Du beau intelligible » (270) [cf. texte III]	12
4/ Marsile Ficin, <i>Commentaire sur le Banquet de Platon</i> (1469) [cf. texte VII]	14
5/ Francis Hutcheson, <i>Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu</i> (1725)	17
6/ David Hume, <i>De la norme du goût</i> (1757)	20
7/ Immanuel Kant, <i>Critique de la faculté de juger</i> (1790)	23
8/ G. W. F. Hegel, <i>Esthétique</i> (1818-1829)	35
9/ Arthur Schopenhauer, <i>Le Monde comme volonté et comme représentation</i> (1818)	36
10/ Charles Baudelaire, <i>Exposition universelle de 1855</i> (1855) [cf. texte VI]	38
11/ Friedrich Nietzsche, <i>Naissance de la tragédie</i> (1882)	40
—, <i>Généalogie de la morale</i> (1887) et <i>Crépuscule des idoles</i> (1888)	41
12/ John Dewey, <i>L'Art comme expérience</i> (1934)	44
13/ Pierre Bourdieu, <i>La Distinction</i> (1979) [cf. textes IV et XV]	46
14/ Jean-Marie Schaeffer, <i>Adieu à l'esthétique</i> (2000)	49
15/ Jacques Rancière, <i>Le Spectateur émancipé</i> (2008)	51

## TEXTES COMPLÉMENTAIRES

I/ Wassily Kandinsky, <i>Du spirituel dans l'art</i> (1912)	53
II/ Le Corbusier, <i>Vers une architecture</i> (1923)	55
III/ Erwin Panofsky, <i>Idea</i> (1924) [cf. texte 3]	57
IV/ Sigmund Freud, <i>Malaise dans la culture</i> (1930) [cf. texte 13]	58
V/ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939)	59
VI/ Claude Lévi-Strauss, <i>Race et histoire</i> (1952) [cf. texte 10]	60
VII/ André Chastel, <i>Marsile Ficin et l'art</i> (1954) [cf. texte 4]	63
VIII/ Guy Debord & Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement » (1956)	64
XIX/ Jacques Rivette, « De l'abjection » (1961)	65
X/ Marcel Duchamp, « À propos des "Ready-mades" » (1961)	66
XI/ Allan Kaprow, « Manifeste » (1966)	67
XII/ Giorgio Agamben, <i>L'Homme sans contenu</i> (1970)	69
XIII/ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975)	72
XIV/ Hubert Damisch, <i>Le Jugement de Pâris</i> (1992) [cf. texte IV]	74
XV/ Olivier Assouly, <i>Goût à vendre</i> (1997) [cf. textes 13]	79
XVI/ François Jullien, <i>Cette étrange idée du beau</i> (2010) [cf. texte 1]	80
XVII/ Paul B. Preciado, <i>Après la beauté</i> (2021)	82

**Platon** (427-347 av. J.-C.)

***Hippias majeur***

- SOCRATE : N'est-ce pas aussi par la science que les savants sont savants et par le bien que tous les biens sont des biens ?
- HIPPIAS : Sans doute.
- SOCRATE : Et ces choses sont réelles, car si elles ne l'étaient pas, il n'y aurait pas de justes, de savants ni de biens.
- HIPPIAS : Elles sont réelles certainement.
- SOCRATE : De même toutes les belles choses ne sont-elles pas belles par la beauté ?
- HIPPIAS : Oui, par la beauté.
- SOCRATE : Qui est une chose réelle ?
- HIPPIAS : Oui ; car que serait-elle ?
- SOCRATE : « Dis-moi maintenant, étranger, poursuivra-t-il, ce que c'est que cette beauté. »
- HIPPIAS : Le questionneur, n'est-ce pas, Socrate, veut savoir quelle chose est belle ?
- SOCRATE : Je ne crois pas, Hippias ; il veut savoir ce qu'est le beau.
- HIPPIAS : Et quelle différence y a-t-il de cette question à l'autre ?
- SOCRATE : Tu n'en vois pas ?
- HIPPIAS : Je n'en vois aucune.
- SOCRATE : Il est évident que tu t'y entends mieux que moi. Néanmoins, fais attention, mon bon ami : il ne te demande pas quelle chose est belle, mais ce qu'est le beau.
- HIPPIAS : C'est compris, mon bon ami, et je vais lui dire ce qu'est le beau, sans crainte d'être jamais réfuté. Sache donc, Socrate, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle fille.
- SOCRATE : Par le chien, Hippias, voilà une belle et brillante réponse. Et maintenant crois-tu, si je lui répons comme toi, que j'aurai correctement répondu à la question et que je n'aurai pas à craindre d'être réfuté ?
- HIPPIAS : Comment pourrait-on te réfuter, Socrate, si sur ce point tout le monde est d'accord avec toi et si tes auditeurs attestent tous que tu as raison ?
- SOCRATE : Soit, je le veux bien. Mais permets, Hippias, que je prenne à mon compte ce que tu viens de dire. Lui va me poser la question suivante : « Allons, Socrate, réponds. Toutes ces choses que tu qualifies de belles ne sauraient être belles que si le beau en soi existe ? » Pour ma part, je confesserai que, si une belle fille est belle, c'est qu'il existe quelque chose qui donne leur beauté aux belles choses.
- HIPPIAS : Crois-tu donc qu'il entreprendra encore de te réfuter et de prouver que ce que tu donnes pour beau ne l'est point ou, s'il l'essaye, qu'il ne se couvrira pas de ridicule ?
- SOCRATE : Il essayera, étonnant Hippias, j'en suis sûr. Quant à dire si son essai le rendra ridicule, l'événement le montrera. Mais ce qu'il dira, je veux bien t'en faire part.
- HIPPIAS : Parle donc.
- SOCRATE : X. — « Tu es bien bon, Socrate, dira-t-il. Mais une belle cavale, n'est-ce pas quelque chose de beau, puisque le dieu lui-même l'a vantée dans son oracle ? » Que répondrons-nous, Hippias ? Pouvons-nous faire autrement que de reconnaître que la cavale a de la beauté, quand elle est belle ? Car comment oser nier que le beau ait de la beauté ?
- HIPPIAS : Tu as raison, Socrate ; car ce que le dieu a dit est exact le fait est qu'on élève chez nous de très belles cavales.
- SOCRATE : « Bien, dira-t-il. Et une belle lyre, n'est-ce pas quelque chose de beau ? » En conviendrons-nous, Hippias ?
- HIPPIAS : Oui.

- SOCRATE : Après cela, mon homme dira, j'en suis à peu près sûr d'après son caractère : «Et une belle marmite, mon excellent ami ? N'est-ce pas une belle chose ? »
- HIPPIAS : Ah ! Socrate, quel homme est-ce là ? Quel malappris, d'oser nommer des choses si basses dans un sujet si relevé ?
- SOCRATE : Il est comme cela, Hippias, tout simple, vulgaire, sans autre souci que celui de la vérité. Il faut pourtant lui répondre, à cet homme, et je vais dire le premier mon avis. Si la marmite a été fabriquée par un bon potier, si elle est lisse et ronde et bien cuite, comme ces belles marmites à deux anses qui contiennent six congés et qui sont de toute beauté, si c'est d'une pareille marmite qu'il veut parler, il faut convenir qu'elle est belle ; car comment prétendre qu'une chose qui est belle n'est pas belle ?
- HIPPIAS : Cela ne se peut, Socrate.
- SOCRATE : Donc, dira-t-il, une belle marmite aussi est une belle chose ? Réponds.
- HIPPIAS : Voici, Socrate, ce que j'en pense. Oui, cet ustensile est une belle chose, s'il a été bien travaillé ; mais tout cela ne mérite pas d'être considéré comme beau, en comparaison d'une cavale, d'une jeune fille et de toutes les autres belles choses.
- SOCRATE : Soit. Si je te comprends bien, Hippias, voici ce que nous devons répondre à notre questionneur : « Tu méconnaissais, l'ami, la justesse de ce mot d'Héraclite, que le plus beau des singes est laid en comparaison de l'espèce humaine. De même la plus belle marmite est laide, comparée à la race des vierges, à ce que dit Hippias le savant. » N'est-ce pas cela, Hippias ?
- HIPPIAS : Parfaitement, Socrate : c'est très bien répondu.
- SOCRATE : XI. — Écoute maintenant, car, après cela, je suis sûr qu'il va dire : «Mais quoi, Socrate ! Si l'on compare la race des vierges à celle des dieux, ne sera-t-elle pas dans le même cas que les marmites comparées aux vierges ? Est-ce que la plus belle fille ne paraîtra pas laide ? Et cet Héraclite que tu cites ne dit-il pas de même que le plus savant des hommes comparé à un dieu paraîtra n'être qu'un singe pour la science, pour la beauté et pour tout en général ? » Accorderons-nous, Hippias, que la plus belle jeune fille est laide, comparée à la race des dieux ?
- HIPPIAS : Qui pourrait aller là contre, Socrate ?
- SOCRATE : Si donc nous lui accordons cela, il se mettra à rire et dira : « Te souviens-tu, Socrate, de la question que je t'ai posée ? » Oui, répondrai-je : tu m'as demandé ce que peut être le beau en soi. « Et puis, reprendra-t-il, étant interrogé sur le beau, tu m'indiques en réponse une chose qui, de ton propre aveu, est justement tout aussi bien laide que belle. » Il le semble bien, répondrai-je. Sinon, mon cher, que me conseilles-tu de répliquer ?
- HIPPIAS : Moi ? ce que tu viens de dire. S'il dit que, comparée aux dieux, la race humaine n'est pas belle, il dira la vérité.

[...]

- HIPPIAS : Qu'est-ce que tu appréhendes encore, Socrate ? Jusqu'ici ton raisonnement a marché merveilleusement.
- SOCRATE : Je le voudrais ; mais examine ceci avec moi : peut-on faire une chose qu'on ignore et dont on est absolument incapable ?
- HIPPIAS : Pas du tout, car comment faire ce dont on n'est pas capable ?
- SOCRATE : Alors ceux qui se trompent et se livrent à des actes et à des œuvres mauvaises involontairement, s'ils n'avaient pas été capables de le faire, ne l'auraient certainement jamais fait ?
- HIPPIAS : Evidemment.
- SOCRATE : Cependant c'est par la puissance que sont capables ceux qui le sont, car ce n'est pas, n'est-ce pas, par l'impuissance ?
- HIPPIAS : Non, certes.
- SOCRATE : On a donc toujours la puissance de faire ce qu'on fait ?

- HIPPIAS : Oui.
- SOCRATE : Or tous les hommes, dès leur enfance, font beaucoup plus souvent le mal que le bien et commettent des fautes involontairement.
- HIPPIAS : C'est vrai.
- SOCRATE : Mais alors, cette puissance et ces choses utiles, si elles servent à faire le mal, dirons-nous qu'elles sont belles ou qu'il s'en faut de beaucoup ?
- HIPPIAS : Il s'en faut de beaucoup, Socrate, à mon avis.
- SOCRATE : À ce compte, Hippias, nous ne pouvons admettre, ce semble, que le puissant et l'utile soient le beau.
- HIPPIAS : Pourquoi non, Socrate, s'ils sont puissants et utiles pour le bien ?
- SOCRATE : Adieu donc l'identité du beau avec le puissant et l'utile considérés absolument. Mais alors, Hippias, ce que nous avons dans l'esprit et que nous voulions dire, c'était que l'utile et le puissant appliqués à une bonne fin sont le beau.
- HIPPIAS : Je le crois.
- SOCRATE : Mais cela, c'est l'avantageux, n'est-ce pas ?
- HIPPIAS : Assurément.
- SOCRATE : Ainsi donc et les beaux corps et les beaux usages, et la science et toutes les choses que nous avons citées tout à l'heure sont belles, parce qu'elles sont avantageuses.
- HIPPIAS : Evidemment.
- SOCRATE : C'est donc l'avantageux, Hippias, que nous admettons comme étant le beau.
- HIPPIAS : Sans aucun doute, Socrate.
- SOCRATE : Mais l'avantageux est ce qui produit du bien.
- HIPPIAS : En effet.
- SOCRATE : Mais ce qui produit n'est pas autre chose que la cause, n'est-ce pas vrai ?
- HIPPIAS : Si.
- SOCRATE : Dès lors le beau est la cause du bien.
- HIPPIAS : En effet.
- SOCRATE : Mais la cause, Hippias, et ce dont elle est la cause sont choses différentes ; car la cause ne saurait être cause de la cause. Examine la question de cette manière. N'avons-nous pas reconnu que la cause produit un effet ?
- HIPPIAS : Si fait.
- SOCRATE : Ce qui produit ne produit pas autre chose que l'effet, il ne produit pas le producteur.
- HIPPIAS : C'est exact.
- SOCRATE : L'effet est donc une chose, et le producteur une autre.
- HIPPIAS : Oui.
- SOCRATE : Par conséquent la cause n'est point cause de la cause, mais de l'effet produit par elle.
- HIPPIAS : C'est certain.
- SOCRATE : Si donc le beau est la cause du bien, le bien est produit par le beau, et c'est pour cela, semble-t-il, que nous recherchons la sagesse et toutes les autres belles choses : c'est que l'œuvre qu'elles procréent et enfantent, le bien, mérite d'être recherché, et il semble, d'après ce que nous venons de constater, que le beau est quelque chose comme le père du bien.
- HIPPIAS : C'est tout à fait cela, et tu as bien parlé, Socrate.
- SOCRATE : Ne serait-ce pas aussi bien parler que d'affirmer que le père n'est pas le fils, ni le fils le père ?
- HIPPIAS : Assurément si.
- SOCRATE : Et que la cause n'est pas l'effet, ni l'effet la cause ?
- HIPPIAS : C'est vrai.

- SOCRATE : Dès lors, par Zeus, excellent Hippias, le beau n'est pas non plus le bon, et le bon n'est pas le beau ; ou crois-tu que cela puisse être, d'après ce que nous avons dit ?
- HIPPIAS : Non, par Zeus, je ne le crois pas.
- SOCRATE : Sommes-nous satisfaits de cette conclusion et disposés à dire que le beau n'est pas bon et que le bon n'est pas beau ?
- HIPPIAS : Non, par Zeus, je n'en suis pas satisfait du tout.
- SOCRATE : Par Zeus, tu as raison, Hippias, et moi-même, c'est ce qui me satisfait le moins dans ce que nous avons dit.
- HIPPIAS : C'est aussi mon avis.
- SOCRATE : XXII. — Dès lors il semble bien, contrairement à ce qui nous paraissait juste tout à l'heure, que cette merveilleuse définition qui faisait consister le beau dans ce qui est avantageux et dans ce qui est utile et capable de produire quelque bien n'a rien de merveilleux et qu'elle est même encore, si c'est possible, plus ridicule que les précédentes, où nous pensions que le beau était une jeune fille et chacune des autres choses que nous avons énumérées.
- HIPPIAS : Il y a toute apparence.
- SOCRATE : Et moi, Hippias, je ne sais plus où me tourner, et je suis bien embarrassé. Mais toi, as-tu quelque chose à proposer ?
- HIPPIAS : Pas pour le moment ; mais, comme je te le disais tout à l'heure, je suis sûr qu'en réfléchissant je trouverai.
- SOCRATE : Mais moi, je ne crois pas, tant je suis avide de savoir, que j'aie la patience de t'attendre. Aussi bien, je crois qu'il vient de me venir une bonne idée. Vois donc : si nous appelions beau ce qui nous cause du plaisir, non pas toute espèce de plaisirs, mais ceux qui nous viennent de l'ouïe et de la vue, comment pourrions-nous défendre cette opinion ? Il est certain, Hippias, que les beaux hommes, que tous les dessins en couleur, les peintures, les sculptures charment nos regards, si elles sont belles, et que les beaux sons, la musique en général, les discours et les fables produisent le même effet, en sorte que si nous répondions à cet audacieux questionneur : « Le beau, mon brave, c'est le plaisir que procurent l'ouïe et la vue », ne crois-tu pas que nous rabattrions sa hardiesse ?
- HIPPIAS : En tout cas, Socrate, je crois que cette fois nous tenons une bonne définition du beau.
- SOCRATE : Mais quoi ! dirons-nous, Hippias, que les belles occupations et les lois sont belles parce que le plaisir qu'elles donnent vient par la vue ou par l'ouïe, ou que leur beauté est d'une autre espèce ?
- HIPPIAS : Peut-être, Socrate, cette différence échappera-t-elle à notre homme.
- SOCRATE : Par le chien, Hippias, elle n'échappera pas à celui devant lequel je rougirais le plus de déraisonner et de faire semblant de dire quelque chose lorsque je ne dis rien qui vaille.
- HIPPIAS : Quel est celui-là ?
- SOCRATE : Socrate, fils de Sophronisque, qui ne me permettrait pas plus d'avancer de telles propositions sans les vérifier que de me donner pour savoir ce que je ne sais pas.
- HIPPIAS : À vrai dire, moi aussi, après ce que tu as dit, je crois que le cas des lois est différent.
- SOCRATE : Doucement, Hippias ; car il est à présumer que nous sommes tombés sur la question du beau dans le même embarras que tout à l'heure, quoique nous pensions avoir trouvé une autre solution.

**Platon** (427-347 av. J.-C.)

*Phèdre*

Quand la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ces ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ses regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, et en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique ; et celui qui, possédé de ce délire, s'éprend d'amour pour les beaux jeunes gens, reçoit le nom d'amant. J'ai dit que toute âme d'homme a naturellement contemplé les essences, autrement elle ne serait pas entrée dans un homme ; mais il n'est pas également facile à toutes les âmes de se ressouvenir des choses du ciel à la vue des choses de la terre ; car certaines âmes n'ont qu'entrevu les choses du ciel ; d'autres, après leur chute sur la terre, ont eu le malheur de se laisser entraîner à l'injustice par les mauvaises compagnies, et d'oublier les mystères sacrés qu'elles ont vu alors ; il n'en reste qu'un petit nombre qui en ont gardé un souvenir suffisant. Quand celles-ci aperçoivent quelque image des choses du ciel, elles sont saisies et ne sont plus maîtresses d'elles-mêmes ; mais elles ne reconnaissent pas ce qu'elles éprouvent, parce qu'elles n'en ont pas des perceptions assez claires. C'est qu'en ce qui regarde la justice, la tempérance et les autres biens de l'âme, leurs images d'ici-bas ne jettent point d'éclat ; par suite de la faiblesse de nos organes, c'est à peine si quelques-uns, rencontrant des images de ces vertus, reconnaissent le genre du modèle qu'elles représentent. Mais la beauté, au contraire, était facile à voir à cause de son éclat, lorsque, mêlés au chœur des bienheureux, nous, à la suite de Zeus, d'autres, à la suite d'un autre dieu, nous jouissons de cette vue et de cette contemplation ravissante, et qu'initiés, on peut le dire, aux plus délicieux des mystères, et les célébrant dans la plénitude de la perfection et à l'abri de tous les maux qui nous attendaient dans l'avenir, nous étions admis à contempler dans une pure lumière des apparitions parfaites, simples, immuables, bienheureuses, purs nous-mêmes et exempts des stigmates de ce fardeau que nous portons avec nous et que nous appelons le corps, et où nous sommes emprisonnés comme l'huître dans sa coquille.

Platon, *Phèdre*, 249d-250c, traduction Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, p. 128-129.



**Platon** (427-347 av. J.-C.)

*Le Banquet*

XXVIII. – On peut se flatter peut-être de t’initier, toi aussi, Socrate, à ces mystères de l’amour, mais pour le dernier degré, la contemplation, qui en est le but, pour qui suit la bonne voie, je ne sais si ta capacité va jusque-là. Je vais néanmoins, dit-elle, continuer, sans ménager mon zèle ; essaye de me suivre, si tu peux. Quiconque veut, dit-elle, aller à ce but par la vraie voie, doit commencer dans sa jeunesse par rechercher les beaux corps. Tout d’abord, s’il est bien dirigé, il doit n’aimer qu’un seul corps et là enfanter de beaux discours. Puis il observera que la beauté d’un corps quelconque est sœur de la beauté d’un autre ; en effet, s’il convient de rechercher la beauté de la forme, il faudrait être bien maladroit pour ne point voir que la beauté de tous les corps est une et identique. Quand il s’est convaincu de cette vérité, il doit se faire l’amant de tous les beaux corps, et relâcher cet amour violent d’un seul, comme une chose de peu de prix, qui ne mérite que dédain. Il faut ensuite qu’il considère la beauté des âmes comme plus précieuse que celle des corps, en sorte qu’une belle âme, même dans un corps médiocrement attrayant, lui suffise pour attirer son amour et ses soins, lui faire enfanter de beaux discours et en chercher qui puissent rendre la jeunesse meilleure. Par là il est amené à regarder la beauté qui est dans les actions et dans les lois, à voir que celle-ci est pareille à elle-même dans tous les cas, et conséquemment à regarder la beauté du corps comme peu de chose. Des actions des hommes, il passera aux sciences et il en reconnaîtra aussi la beauté ; ainsi arrivé à une vue plus étendue de la beauté, il ne s’attachera plus à la beauté d’un seul objet et il cessera d’aimer, avec les sentiments étroits et mesquins d’un esclave, un enfant, un homme, une action. Tourné désormais vers l’Océan de la beauté et contemplant ses multiples aspects, il enfantera sans relâche de beaux et magnifiques discours et les pensées jailliront en abondance de son amour de la sagesse, jusqu’à ce qu’enfin son esprit fortifié et agrandi aperçoive une science unique, qui est celle du beau dont je vais parler. Tâche dit-elle de me prêter la plus grande attention dont tu es capable.

XXIX. – Celui qu’on aura guidé jusqu’ici sur le chemin de l’amour, après avoir contemplé les belles choses dans une gradation régulière, arrivant au terme suprême, verra soudain une beauté d’une nature merveilleuse, celle-là même Socrate, qui était le but de tous les travaux antérieurs, beauté éternelle, qui ne connaît ni la naissance ni la mort, qui ne souffre ni accroissement ni diminution, beauté qui n’est point belle par un côté et laide par un autre, belle en un temps, laide en un autre, belle sous un rapport, laide sous un autre, belle en tel lieu, laide en tel autre, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là, beauté qui ne se présentera pas à ses yeux comme un visage, ni comme des mains, ni comme une forme corporelle, ni comme un raisonnement, ni comme une science, ni comme une chose qui existe en autrui, par exemple dans un animal, dans la terre, dans le ciel ou dans telle autre chose ; beauté qui, au contraire, existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses, de telle manière que leur naissance ou leur mort ne lui apporte ni augmentation ni amoindrissement, ni altération d’aucune sorte. **Quand on s’est élevé des choses sensibles par un amour bien entendu des jeunes gens jusqu’à cette beauté et qu’on commence à l’apercevoir, on est bien prêt de toucher au but ; car la vraie voie de l’amour, qu’on s’y engage de soi-même ou qu’on s’y laisse conduire, c’est de partir des beautés**

sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle en passant comme par échelons d'un seul beau corps à deux, de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des belles actions aux belles sciences, pour aboutir des sciences à cette science qui n'est autre chose que la science de la beauté absolue et pour connaître enfin le beau tel qu'il est en soi.

Si la vie vaut jamais la peine d'être vécue, cher Socrate, dit l'étrangère de Mantinée, c'est à ce moment où l'homme contemple la beauté en soi. SI tu la vois jamais, que te sembleront auprès d'elle l'or, la parure, les beaux enfants et les jeunes gens dont la vue te trouble aujourd'hui, toi et bien d'autres, à ce point que, pour voir vos bien-aimés et vivre avec eux sans les quitter si c'était possible, vous consentiriez à vous priver de boire et de manger, sans autre désir que de les regarder et de rester à leurs côtés. Songe donc, ajouta-t-elle, quel bonheur ce serait pour un homme s'il pouvait voir le beau lui-même, simple, pur, sans mélange, et contempler, au lieu d'une beauté chargée de chairs, de couleurs et de cent autres superfluités périssables, la beauté divine elle-même sous sa forme unique. Penses-tu que ce soit une vie banale que celle d'un homme qui, élevant ses regards là-haut, contemple la beauté avec l'organe approprié et vit dans son commerce ? Ne crois-tu pas, ajouta-t-elle, qu'en voyant ainsi le beau avec l'organe par lequel il est visible, il sera le seul qui puisse engendrer, non des fantômes de vertu, puisqu'il ne s'attache pas à un fantôme, mais des vertus véritables, puisqu'il saisit la vérité ? Or c'est à celui qui enfante et nourrit la vertu véritable qu'il appartient d'être chéri des dieux et, si jamais homme devient immortel, de le devenir aussi. »

Voilà Phèdre et vous qui m'écoutez, ce que m'a dit Diotime.

Platon, *Le Banquet*, traduction Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, p.71-73.

**Cicéron** (106-43 avant J.-C.)  
***Traité de l'invention*** (84-83 av. J.-C.)

**Livre second**

Les habitants de Crotone, au temps de leur plus grande prospérité, et quand leur ville était regardée comme une des plus heureuses de toute l'Italie, songèrent à enrichir d'excellentes peintures leur temple de Junon, qui était pour eux l'objet d'un culte particulier. Ils firent donc venir, à grands frais, Zeuxis d'Héraclée, le plus habile, sans comparaison, des peintres de cette époque. Zeuxis peignit d'abord plusieurs tableaux, dont quelques-uns, par la sainteté du temple, ont été conservés jusqu'à nos jours ; puis, songeant à exprimer sur toile muette le type idéal de la beauté, il leur dit qu'il voulait faire le portrait d'Hélène. Les Crotoniates, qui avaient plus d'une fois entendu vanter le talent supérieur de Zeuxis à peindre les femmes, furent charmés de ce projet ; pensant bien que si ce grand peintre voulait employer tout son génie dans un genre où il excellait, il ne manquerait pas d'enrichir leur temple d'un merveilleux chef-d'œuvre.

Leur espérance ne fut point trompée. Zeuxis d'abord leur demanda s'ils avaient parmi eux des vierges remarquables par leur beauté. Ils le menèrent aussitôt à leur gymnase, et lui firent voir un grand nombre de jeunes hommes parfaitement beaux. Car il fut un temps où les Crotoniates se distinguaient entre tous les autres peuples par la vigueur et les grâces du corps, et, vainqueurs dans les combats gymnastiques, en revenaient chargés de gloire et de couronnes. Comme Zeuxis ne se lassait pas d'admirer la figure et la taille de ces jeunes gens : « nous avons, lui dirent-ils, leurs sœurs vierges encore ; ce que vous voyez peut vous donner une idée de leur beauté ». « Donnez-moi donc, leur dit-il, les plus belles de ces vierges pour me servir à peindre le tableau que je vous ai promis, et je réunirai dans ma peinture muette toutes les perfections de la beauté vivante. »

Les Crotoniates alors, par un décret public, réunirent en un même lieu toutes leurs jeunes vierges, et permirent au peintre de faire son choix parmi elles. Zeuxis en prit cinq ; et plusieurs poètes nous ont transmis les noms de ces femmes déclarées belles au jugement de l'homme qui devait le mieux se connaître en beauté. Cet excellent juge ne croyait donc pas que toutes les perfections pussent se rencontrer dans un seul modèle, parce que la nature ne produit rien de complet dans aucun genre : elle semble craindre d'épuiser le trésor de ses perfections, en les donnant toutes à un seul être, et fait un partage de ses faveurs, en y mêlant toujours quelque disgrâce.

Cicéron, *Traité de l'invention* (84-83 av. J.-C.), livre second,  
traduction J. P. Charpentier et E. Greslou, Bibliothèque Gallica.

**Plotin** (205-270)  
**« Du Beau intelligible »** (Traité 31)  
**Ennéades (V, 8)**

**Pour éclairer ce texte : cf. texte complémentaire III (Erwin Panofsky)**

1 – Puisque selon nous, qui s'est hissé au spectacle du monde intelligible, et a conçu de part en part la beauté du véritable Intellect, a du même coup acquis la puissance de s'absorber dans l'intelligence aussi bien du père de l'Intellect, que de l'Intellect transcendant, nous devons essayer de voir et d'exprimer, pour notre propre compte, et pour autant que nous sommes capables d'exprimer de telles choses, comment il est possible à un homme de contempler la beauté de l'Intellect et du monde intelligible.

Soit donc, si l'on veut, deux blocs de pierre d'une certaine taille, et placés à proximité l'un de l'autre. L'un ne représente aucune figure déterminée, et n'a pas été ouvert ; l'autre en revanche a déjà été sculpté artistement et représente l'image d'un dieu ou d'un homme. Forme divine, ce sera celle d'une Grâce, ou l'une des Muses, forme humaine, ce ne sera pas une silhouette quelconque, mais l'art y aura cristallisé tous les caractères de la beauté humaine.

Il paraît alors évident que la pierre qu'aura façonnée l'art, et à laquelle il aura donné la beauté d'une forme, sera belle non du fait d'être pierre – car l'autre serait également belle – mais du fait de la forme, qui est précisément ce qu'y introduit l'art. Ce n'est par conséquent pas la matière qui possède une telle forme : la forme est dans la pensée qui la conçoit avant que d'advenir à la pierre. Elle se trouve donc dans le statuaire, non dans la mesure où il a des yeux et des mains mais parce qu'il participe à l'art.

C'est donc en effet dans l'art que se trouve cette beauté et de la façon la plus éminente. Dès lors, la beauté qui est dans l'art ne parvient pas en tant que telle à la pierre, mais tandis qu'elle reste où elle est, une autre y arrive qui en émane, et qui lui est inférieure. Et d'ailleurs, cette beauté a perdu sa pureté dans la pierre, et ne s'y exprime pas telle que la souhaiterait le statuaire, mais pour autant seulement que l'art a pu briser la résistance de la pierre.

Si donc l'art procède conformément à sa nature et à ses fins, s'il produit la beauté à partir de l'idée de l'objet qu'il façonne, il est bien plus beau, et avec plus de vérité que son propre produit, possédant la beauté de l'art même, plus élevée et plus belle que cette beauté qui réside dans l'extériorité des choses. De fait, autant la beauté s'engage dans la matière et s'y répand, autant elle perd de cette vigueur qu'elle possède quand elle réside dans son unité. Car tout ce qui se sépare de soi s'éloigne en même temps de soi : si c'est une force, dans l'exercice de sa force, si c'est une chaleur, dans l'échauffement qu'elle produit, et d'une manière générale, si c'est une puissance, dans l'actualisation de cette puissance, et par exemple, si c'est la beauté, dans le rayonnement de cette beauté. Il est ainsi nécessaire que toute cause créatrice primitive soit en elle-même supérieure à ce qu'elle crée. Ce n'est en effet pas la dissonance qui fait le musicien, mais la musique, et ce qui fait la musicalité du son que nous entendons, c'est une musicalité qui est antérieure.

Ainsi, à qui méprise les arts, sous prétexte qu'ils imitent dans leurs productions la nature, il faut d'abord dire que les êtres naturels eux-mêmes sont les imitations d'autres êtres. Ensuite, il faut faire comprendre que les arts ne sont pas de simples imitations du monde visible, mais ils marquent au contraire un élan vers les principes rationnels, dont procède précisément la nature. Enfin, on lui

persuadera qu'ils créent un grand nombre de choses par eux-mêmes, qu'ils suppléent même à la réalité naturelle, pour autant que quelque chose y fait défaut, justement parce qu'ils sont en possession du beau.

Ainsi par exemple, ce n'est pas comme spectateur d'une réalité sensible que Phidias a sculpté Zeus, mais en le saisissant tel qu'en lui-même il fût apparu, pour peu qu'il eût voulu paraître aux yeux des hommes.

2 – Laissons donc les arts, et occupons-nous plutôt d'examiner les ouvrages de la nature, dont on a coutume de dire que les arts cherchent à les imiter.

On dit en effet d'eux qu'ils sont naturellement beaux, qu'il s'agisse d'êtres vivants doués de raison, ou de tous ceux qui en sont dénués, mais spécialement des plus achevés d'entre eux, de ceux que le démiurge a façonnés et créés avec une maîtrise parfaite de la matière, en y assortissant la forme qu'il avait choisie.

En quoi consiste donc la beauté qui est en eux ? (...) d'où a jailli cette éclatante beauté d'Hélène, pour laquelle on a tant combattu ? Et celle de toutes les femmes semblables à Aphrodite par la beauté ? Et puisque Aphrodite elle-même est belle, d'où vient sa beauté ? Et puis la beauté des dieux, de ceux qui s'offrent à nos regards, et même de ceux qui s'y dérobent, et dont la beauté, autour d'eux, serait rayonnante, si on pouvait la voir ? N'est-ce donc pas, dans tous les cas, une forme qui par la vertu d'un créateur, est parvenue à l'être engendré, tout comme dans les arts (on vient de le dire) elle s'imprime aux œuvres, par le fait d'une activité industrielle ?

Mais quoi ! les produits de l'art seraient beaux, par la vertu de la raison qui enveloppe la matière, tandis que la raison elle-même, qui n'est pas dans la matière, mais dans le producteur, ne serait pas beauté, alors qu'elle première, immatérielle, et qu'elle tend à l'unité ?

7 – [...] La Création fut donc l'œuvre du Tout, comme si le Tout en avait été lui-même l'artisan. Il n'a par conséquent eu aucun obstacle à sa fulgurance, au point qu'elle domine maintenant même si les êtres sont devenus les uns pour les autres des obstacles. Mais ils ne sont en revanche pas des obstacles pour la création elle-même, pas même maintenant : elle subsiste en effet en tant que Tout créateur.

Il me semble dès lors que si nous étions nous-mêmes à la fois archétype, essence, forme, et que notre essence fût ici-bas démiurgique, notre activité créatrice dominerait infailliblement et sans traces son ouvrage. Or vu qu'il est lui-même créé, l'homme produit une essence qui s'avère différente de la sienne propre, car maintenant qu'il est devenu homme, il est loin d'être le Tout. C'est quand il cesse d'être homme qu'il "chemine dans les hauteurs" dit-on, et qu'il "administre la totalité du monde" : devenu maître du Tout, il peut alors en être le démiurge.

Plotin, *Cinquième Ennéade*, traité 31,  
traduction Paul Mathias, Édition Pocket.

**Marsile Ficin** (1433-1499)  
**Commentaire sur le Banquet de Platon (1469)**

Pour éclairer ce texte : cf. texte complémentaire VII (André Chastel)

### Cinquième discours

III. *La Beauté est quelque chose d'incorporel.* Puisqu'il en est ainsi, il est nécessaire que la Beauté soit une nature commune à la vertu, aux figures et aux voix. Nous ne pourrions pas dire, en effet, au même titre de l'une de ces trois réalités : elle est belle, s'il ne se trouvait pas en elles une seule et même définition de la Beauté. C'est ce qui fait que la raison même de la Beauté ne peut pas être le corps, car si elle était corporelle, elle ne conviendrait pas aux vertus de l'âme qui sont incorporelles. [...] Ce qui plaît, c'est ce qui est agréable à chacun et ce qui est agréable, c'est finalement ce qui est beau. Voilà pourquoi l'Amour s'applique à quelque chose d'incorporel et que la Beauté est plutôt une image spirituelle de la chose qu'une beauté corporelle.

Il en est cependant qui pensent que la Beauté réside en une certaine position des membres, ou, pour parler comme eux, en une certaine symétrie ou équilibre des membres, uni à une certaine douceur dans leur couleur. **Nous d'admettons pas cette façon de voir, car du fait qu'une telle disposition des parties n'est possible que dans les choses composées, aucune chose simple ne serait belle. Cependant c'est un fait que nous qualifions de belles des couleurs fondamentales, des lumières, un son simple, l'éclat de l'or et la blancheur de l'argent, la science, l'âme, qui toutes, sont des choses simples. En fait si elles nous réjouissent si étonnamment c'est qu'elles sont vraiment belles.** En outre, ce susdit équilibre s'applique à tous les membres du corps composé, il ne réside donc pas dans chacun d'eux, mais dans leur ensemble. Chacun des membres, par conséquent, ne sera pas beau en lui-même, puisque l'équilibre de l'ensemble naît de toutes les parties. D'où cette conclusion foncièrement absurde, que des éléments qui par nature ne sont pas beaux engendrent la Beauté. Il arrive aussi très souvent que la proportion et la mesure d'un corps demeurant la même, il ne plaise plus autant qu'auparavant. Évidemment la silhouette de votre corps est la même aujourd'hui que l'année dernière, mais sa grâce n'est pas la même. Rien n'est plus durable que la silhouette et rien de vieillit plus vite que la grâce. Ce qui prouve clairement que la beauté et la silhouette ne sont pas une même chose. Souvent aussi nous constatons que la disposition des parties et la mesure des membres sont plus régulières dans un corps que dans un autre. Et cependant c'est cet autre que l'on juge plus beau, sans savoir pourquoi, et que l'on aime davantage. Ce qui doit suffisamment nous inciter à ne pas définir la Beauté comme une dispositions des parties. La même raison nous avertit de ne pas supposer que la Beauté réside dans la douceur des couleurs. La plupart du temps, en effet, le teint est plus clair chez le vieillard et la beauté plus grande chez le jeune homme et il arrive parfois que dans les personnes du même âge, l'un est supérieur à l'autre en couleur, tout en lui étant inférieur en grâce et en beauté.

Que personne cependant n'aille affirmer que la Beauté est une certaine combinaison de figures et de couleurs, car s'il en était ainsi, ni les sciences, ni les voix qui manquent de couleur et de figure, ni les couleurs et les lumières, qui n'ont aucune figure définie, ne pourraient être jugées dignes d'amour. Par ailleurs, le désir de chacun est comblé dans la mesure où il possède ce qu'il voulait. Ainsi la faim et la soif sont apaisées par la nourriture et la boisson, mais l'Amour n'est comblé ni par la vue, ni par l'étreinte d'un corps. Aucune nature corporelle ne l'enflamme. Il n'y a vraiment que la Beauté qui le retient. C'est dire qu'elle ne peut pas être quelque chose de corporel.

**En résumé, si ceux qui brûlent d'amour ont soif de Beauté et veulent apaiser cette fois brûlante en absorbant ce breuvage, il faut qu'ils cherchent ailleurs que dans le fleuve de la**

matière ou dans les ruisseaux de la quantité, de la figure ou des couleurs la liqueur très douce de cette beauté qui rend leur soif si ardente. De quel côté vous tournerez-vous donc, malheureux amants ? Qui donc alluma dans votre cœur de si ardentes flammes ? Qui donc éteindra un si grand feu ? Voilà la difficulté, voilà l'épreuve. Je vous le dirai sans tarder, mais écoutez-moi bien.

IV. *La Beauté est la splendeur de la face de Dieu.* Dès que la puissance de Dieu qui surpasse tout engendre les anges et les âmes, elle répand en eux, comme en ses fils, son propre rayon qui porte en lui une vertu féconde pour créer toutes choses. Ce rayon imprime en ceux qui sont les proches de lui l'ordonnance et l'ordre du monde beaucoup plus expressément que dans la matière de ce monde. Voilà pourquoi cette peinture du monde que nous voyons brille tout entière d'un éclat particulier dans les anges et dans les âmes. En eux, en effet, apparaît la figure de chaque sphère, du soleil, de la lune et des autres planètes, ainsi que celle des éléments, des pierres, des arbres et de chacun des animaux. Les Platoniciens appellent de telles figures, dans les anges, exemplaires ou idées, dans les âmes, raisons ou notions, dans la matière du monde, formes et images. Elles sont claires dans le monde, plus claires dans l'âme et très claires dans l'intelligence angélique. Le visage unique de Dieu se reflète donc successivement dans trois miroirs placés en ordre : l'ange, l'âme et le corps du monde. Dans le premier, qui le plus proche, il se reflète très clairement, dans le second, qui est plus éloigné, d'une manière plus obscure et dans le dernier, qui en est très éloigné par rapport aux autres, d'une manière très obscure. De ce fait la sainte intelligence de l'ange, n'étant nullement entravée par le ministère du corps, se replie sur elle-même et, là, voit ce visage de Dieu imprimé dans son sein. Dès qu'elle l'a vu, elle l'admire et avec passion s'unit toujours à lui. Or nous appelons beauté la grâce de ce visage divin et nous appelons amour la passion avec laquelle l'ange s'unit pleinement à lui. Oh ! si seulement le même bonheur pouvait nous arriver ! Mais hélas ! notre âme fut engendrée dans une condition telle, que renfermée dans un corps terrestre, elle est portée à engendrer. Alourdie par cette inclination, elle délaisse le trésor caché dans ses profondeurs. Puis, enveloppée dans ce corps terrestre, elle se consacre longuement à son usage. Pour ce faire, naturellement, elle adapte toujours les sens, et aussi, plus qu'il ne convient, la raison. Il en résulte que la beauté de ce visage divin qui brille perpétuellement en elle, lui échappe jusqu'au moment où son corps étant adulte et sa raison éveillée, elle considère dans sa pensée la face de Dieu. C'est précisément par cette réflexion qu'elle est amenée à voir l'image divine qui brille en elle. Et comme le visage de leurs parents est agréable aux enfants, le visage de Dieu, leur père, est nécessairement très agréable aux âmes. Or, comme je le répéterai assez souvent, que la splendeur et la grâce de ce visage soit dans l'ange, dans l'âme ou dans la matière du monde, il faut l'appeler beauté universelle et l'élan qui nous pousse vers elle, amour universel.

[...]

### Sixième discours

XVII. *Comparaison entre la beauté de Dieu, de l'ange, de l'âme et du corps.* La comparaison qui existe entre ces quatre degrés d'êtres, se retrouve identique entre leurs formes. En effet, la forme du corps est constituée par la composition de nombreuses parties, est limitée à un lieu et se perd avec le temps. La beauté de l'âme subit les vicissitudes du temps, se compose d'une multitude de parties, mais est affranchie des limites d'un lieu. La beauté de l'ange par contre a uniquement le nombre et échappe aux deux autres limites. Enfin celle de Dieu n'éprouve rien de tout cela. Évidemment tu vois la beauté du corps. Veux-tu voir aussi la beauté de l'âme ? Enlève à la forme corporelle le poids de la matière, et les limites du lieu, garde le reste, tu as alors la beauté de l'âme. Veux-tu voir aussi celle de l'ange ? Retire, je t'en prie, non

seulement l'étendue du lieu, mais aussi la marche du temps, retiens la multiplicité de la composition, tu la trouveras aussitôt. Veux-tu enfin saisir la beauté de Dieu ? Supprime en outre cette composition multiple des formes, garde la forme absolument simple, et immédiatement tu atteindras la beauté de Dieu. Mais que me restera-t-il donc si je soustrais toutes ces données ? Est-ce que tu crois que la beauté est autre chose que la lumière ? Vois plutôt : la beauté de tous les corps est cette lumière du soleil que tu perçois corrompue par ces trois données : la multitude des formes, car tu la vois ornée de nombreuses figures et de nombreuses couleurs, l'étendue du lieu et la variation du temps. Enlève-lui sa place dans la matière, de manière à ce qu'elle garde les deux autres données, telle est précisément la beauté de l'âme. Supprime maintenant, si tu veux, la variation du temps et laisse le reste, tu n'as plus qu'une lumière très claire sans lieu, ni mouvement, mais portant imprimées en elle toutes les raisons de toute chose. Ceci est l'ange, c'est-à-dire sa beauté. Supprime enfin cette multiplicité des différentes idées, conserve la lumière une, simple et pure, comparable à la lumière qui demeure dans le globe même du soleil et qui n'est pas dispersée dans l'air, alors tu comprendras d'une certaine manière la beauté de Dieu qui dépasse en excellence les autres formes au moins autant que cette lumière du soleil, qui en soi est pure, unique, inviolée et dépasse l'éclat du soleil éparpillé, divisé, corrompu et obscurci dans l'air brumeux. Ainsi Dieu est la source de toute beauté, donc la source de tout amour.

En outre, la lumière du soleil dans l'eau est une ombre par rapport à la lumière plus claire que nous voyons dans l'air. Celle qui resplendit dans l'air est aussi une ombre comparée à celle qui éclate dans le feu et l'éclat du feu, une ombre en comparaison de la lumière qui brille dans le soleil lui-même. La même comparaison s'impose entre ces quatre beautés, celle du corps, de l'âme, de l'ange et de Dieu. Jamais Dieu ne s'abuse au point d'aimer l'ombre de sa beauté dans l'ange et de négliger sa propre et vraie beauté, pas plus que l'ange n'est captivé par la beauté de l'âme, qui est son ombre au point que, retenu par son ombre, il abandonne sa propre figure. Notre âme, par contre, et cela est souverainement déplorable, car c'est là l'origine de toute notre infortune, notre âme, dis-je, est si flattée par les charmes de la forme corporelle qu'elle néglige sa propre beauté et, oublieuse d'elle-même, s'attache à la forme du corps qui n'est que son ombre.

De là le sort si cruel de Narcisse dans Orphée. De là cette calamité misérable des hommes. *Narcisse adolescent*, c'est-à-dire l'âme de l'homme téméraire et ignorant. *Ne regarde pas son visage*, c'est en vain qu'il considère sa propre substance et sa puissance. *Mais il en poursuit dans l'eau l'image et s'efforce de l'êtreindre*, c'est-à-dire qu'il admire dans le corps fragile la beauté qui s'écoule comme l'eau et est l'ombre de la sienne. *Il abandonne sa figure et n'atteint jamais son image*, parce que l'âme en suivant le corps se néglige et n'est pas satisfaite par l'usage du corps. Ce qu'elle désire, en effet, ce n'est pas vraiment le corps, mais séduite comme Narcisse par la forme corporelle qui est l'image de sa beauté, elle désire sa propre beauté et comme elle ne s'en aperçoit pas, alors qu'elle poursuit une chose et en désire une autre, elle ne peut combler son désir. Voilà pourquoi *fondant en larmes il se consume*, ce qui veut dire que l'âme ainsi placée hors d'elle-même et tombée dans le corps est à la fois tourmentée par de pernicieuses passions, et, corrompue par les souillures du corps. Elle meurt, pour ainsi dire, puisque déjà elle semble être plutôt un corps qu'une âme. Aussi Diotime voulant que Socrate échappât à une telle mort, l'a-t-elle ramené du corps à l'âme, de l'âme à l'ange et de l'ange à Dieu.

Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469), 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> discours, traduction Raymond Marcel, dans *La Peinture*, J. Lichtenstein (dir.), Paris, Larousse, 1995, p. 211-215.



**Francis Hutcheson** (1694-1746)  
***Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu (1725)***

***De la beauté et de l'harmonie.***

IX. On voudra bien noter que dans la suite de cet ouvrage, le mot *beauté* est pris pour *l'idée qu'elle suscite en nous*, et le *sens* de la beauté pour notre faculté de recevoir cette idée. De même, le terme d'harmonie désigne *les idées agréables que suscite en nous la composition des sons*, et celui d'*oreille musicale* (comme on l'entend en général), *la faculté de percevoir ce plaisir*. Dans les sections suivantes, nous tâcherons de découvrir quelle est l'occasion immédiate de ces idées agréables, ou quelle est dans les objets la qualité réelle qui les excite habituellement.

***Du sens interne***

X. Peu importe que nous donnions ou non le nom de perceptions des sens externes de la vue et de l'ouïe à ces idées de beauté et d'harmonie. Cependant, je serais plutôt enclin à appeler *sens interne* la faculté que nous avons de percevoir ces idées, ne serait-ce que pour distinguer celles-ci des autres sensations de la vue et de l'ouïe que les hommes peuvent avoir sans aucune perception de la beauté et de l'harmonie. L'expérience démontre que la plupart des hommes ont, selon l'acception courante, les sens de la vue et de l'ouïe assez parfaits. Ils perçoivent séparément toutes leurs idées simples, et ressentent leurs plaisirs ; ils les distinguent les unes des autres, tout comme ils distinguent une couleur d'une autre, que ces couleurs soient complètement différentes l'une de l'autre ou qu'elles soient des nuances de la même couleur, l'une plus foncée et l'autre plus claire, lorsqu'elles sont placées l'une à côté de l'autre, quoiqu'ils puissent souvent confondre leurs noms lorsqu'elles apparaissent séparées, comme il arrive à certains à l'égard du bleu et du vert. Ils peuvent également, pour la plupart, dire en écoutant des notes séparées, laquelle est la plus haute, et laquelle la plus basse, la plus aigüe ou la plus grave ; ils peuvent discerner la longueur, la largeur et l'étendue d'une ligne, d'une surface et d'un angle et être aussi capables que n'importe qui de voir et d'entendre de loin. Et pourtant, peut-être n'éprouveront-ils aucun plaisir aux compositions musicales, à la peinture, à l'architecture, aux paysages naturels, ou un plaisir bien faible seulement, en comparaison de celui que d'autres retirent des mêmes objets. Cette plus grande capacité de recevoir ces idées agréables, est ce que nous appelons communément *naturel* ou *goût raffiné* [*fine genius or taste*]. Il semble qu'on reconnaisse universellement pour la musique une espèce de sens, distinct du sens externe qu'est l'ouïe, que l'on appelle *oreille musicale*, et l'on pourrait probablement admettre une distinction analogue pour les autres objets, si l'on disposait également de noms distincts pour en désigner les *facultés* de perception.

***En quoi il diffère des sens externes***

XI. Nous imaginons généralement que les bêtes brutes, en ce qui concerne les sens externes, sont douées des mêmes facultés perceptives que nous, et que celles-ci ont même parfois, chez ces bêtes, une plus grande acuité ; mais il en est peu, ou même point, dont nous pensions qu'elles sont pourvues de l'une ou l'autre des facultés perceptives plus sublimes que nous avons appelées *sens internes* ; ou du moins, si quelques-unes d'entre elles les possèdent, c'est à un degré bien inférieur au nôtre.

On verra qu'il y a peut-être encore une autre raison de nommer *sens interne* cette faculté de percevoir les idées de la beauté. C'est qu'en d'autres occasions, où nos sens externes sont peu concernés, nous discernons une sorte de beauté, très semblable, à plusieurs points de vue, à celle que nous observons dans les objets sensibles, qui est accompagnée du même plaisir.

Telle est la beauté perçue dans les théorèmes, les vérités universelles, les causes générales, et dans quelques principes d'action à l'application très étendue.

XII. Considérons d'abord qu'il est possible qu'un être ait la faculté de recevoir les sensations externes aussi pleinement que nous, au point de percevoir aussi chaque couleur, ligne ou surface différente, sans qu'il ait pourtant la faculté de les *comparer*, ou d'en discerner les similitudes et les rapports. Il peut se faire encore qu'il puisse également discerner des derniers, sans éprouver cependant le plaisir ou le ravissement qui accompagne ces perceptions. La simple idée de la forme peut-être distinguées du plaisir qu'elle procure, comme cela ressort des différents goûts des hommes quant à la beauté des formes, bien qu'on n'image pas qu'ils n'aient pas tous les mêmes idées des qualités premières ou secondes. La *similitude*, la *proportion*, l'*analogie* ou l'*égalité* de proportion sont des objets de l'entendement dont la connaissance doit, de fait, précéder celle des causes naturelles de notre plaisir. Mais le plaisir n'est peut-être pas nécessairement lié avec leur perception, et peut être ressenti, alors même qu'on ignore la proportion ou qu'on n'y prête pas attention, ou encore ne pas l'être, alors qu'on l'observe pourtant. Puisqu'il y a donc tant de facultés perceptives différentes, lors même que ce qu'on appelle communément les sens externes sont identiques, puisque la connaissance la plus parfaite de ce que découvrent les sens externes ne suffit pas, bien souvent, à procurer le plaisir de la beauté ou de l'harmonie, dont une personne de bon goût jouira pourtant immédiatement et sans beaucoup de connaissance, on peut avec raison utiliser un autre terme pour désigner ces perceptions plus hautes et plus délicieuses qui viennent de la beauté et de l'harmonie, et appeler *sens interne* la *faculté* de recevoir de telles impressions. La différence des perceptions semble suffisante pour qu'on puisse revendiquer l'usage d'un nom différent, surtout si on en explique la signification.

### ***De la nécessité de l'immédiateté de ses plaisirs***

C'est à juste titre qu'on nomme cette faculté supérieure de perception un *sens*, puisqu'elle a cette affinité avec les autres sens que le plaisir ne provient pas d'une quelconque *connaissance* des principes, des proportions, des causes ou de l'utilité de l'objet, mais qu'il nous frappe immédiatement en même temps que l'idée de beauté. Et la connaissance la plus parfaite n'augmente en rien ce plaisir, quoiqu'elle puisse lui adjoindre un plaisir rationnel distinct, lié à la perspective de quelque avantage ou à l'augmentation de nos connaissances.

XIII. De plus, les idées de beauté et d'harmonie, comme d'autres idées sensibles, nous plaisent aussi *nécessairement* qu'immédiatement. Et aucune résolution de notre part, ni aucune perspective d'un avantage ou d'un inconvénient, ne peut changer la beauté ou la laideur d'un objet. Car, de même que dans les sensations extérieures aucune considération d'intérêt ne rendra un objet agréable, ni aucune considération de dommage, distinct d'une peine immédiate dans la perception, ne le rendra désagréable aux sens, de même, que l'on nous propose le monde entier en récompense, ou que l'on nous menace des plus grands maux pour nous faire approuver un objet laid, ou désavouer un autre qui est beau, par la récompense ou les menaces, on obtiendra peut-être que nous dissimulions, ou que nous nous abstenions en apparence de poursuivre le beau pour sembler chercher le laid, mais les *sentiments* et les *perceptions* que nous avons des formes resteront invariablement les mêmes.

Ce sens est antérieur aux perspectives intéressées, et distinct d'elles.

XIII. Il suit évidemment de ce qui précède que certains objets sont les causes immédiates de ce plaisir de la beauté, que nous avons des sens capables de le percevoir et qu'il est distinct de cette *joie* que suscite la perspective d'un avantage. Du reste, ne voit-on pas souvent l'utilité et la commodité négligées pour obtenir la beauté, sans qu'il y ait d'autre avantage attendu dans

la belle forme que de suggérer les idées agréables de la beauté ? Cela prouve que, quoique nous puissions rechercher les beaux objets par amour-propre, en vue d'obtenir les plaisirs de la beauté, comme il arrive dans l'architecture, le jardinage et maintes autres choses, il doit pourtant y avoir un sens de la beauté qui précède la perspective de cet avantage même, sens sans lequel ces objets ne seraient pas si avantageux, ni n'exciteraient en nous ce plaisir qui les fait paraître tels. Le sens que nous avons de la beauté des objets, et qui les rend [*constitutes*] bons pour nous, est entièrement distinct du désir que nous avons à leur égard, une fois que nous les considérons comme tels. Notre désir de la beauté peut être contrebalancé par les récompenses ou les menaces, mais jamais le sens que nous en avons : quand bien même la crainte de la mort pourrait nous faire désirer une potion amère, ou nous faire négliger des mets agréables au goût, elle ne saurait rendre cette potion ou ce met agréable ou désagréable à ce sens, à moins qu'ils ne l'aient déjà été auparavant. On peut en dire autant du sens de la beauté et de l'harmonie. Le fait que nous négligions souvent la poursuite de ces sortes d'objets dans la perspective d'un avantage, par aversion pour le travail, ou pour toute autre d'intérêt, ne prouve pas que nous n'ayons aucun sens de la beauté, mais seulement que le désir que nous en avons peut être contrebalancé par un désir plus fort.

Francis Hutcheson, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725),  
traduction A.-D. Balmès, Paris, Vrin, 1991.

**David Hume** (1711-1776)  
***De la norme du goût*** (1757)

La grande variété de goût et d'opinion qui prévaut dans le monde est trop évidente pour n'être pas tombée sous l'observation de tous. Des hommes au savoir le plus borné sont capables de remarquer une différence de goût dans le cercle étroit de leurs connaissances, même là où les personnes ont été éduquées sous le même gouvernement, et ont de bonne heure été imprégnées des mêmes préjugés. Mais ceux qui peuvent élargir leur horizon jusqu'à contempler des nations distantes et les périodes révolues sont encore plus surpris par la grande contrariété et diversité de ces goûts. Nous sommes enclins à appeler *barbare* tout ce qui s'écarte de notre propre goût et de notre propre compréhension. Mais bientôt nous trouvons la même épithète retournée en reproche contre nous. Et l'arrogance et le contentement de soi les plus grands finissent par disparaître en observant une pareille assurance de tous les côtés, et hésitent, au milieu d'une telle contestation de sentiment, à prendre parti pour eux-mêmes. [...]

Il est naturel pour nous de chercher une norme du goût [*« a Standard of Taste »*], une règle par laquelle les sentiments divers des hommes puissent être réconciliés, ou du moins, une proposition de décision, qui confirme un sentiment, et en condamne un autre.

Il y a une espèce de philosophie qui coupe court à tous les espoirs de succès d'une telle tentative, et nous représente l'impossibilité de jamais atteindre aucune norme du goût. La différence, y est-il dit, est très vaste entre le jugement et le sentiment. Tout sentiment est juste, parce que le sentiment ne renvoie à rien au-delà de lui-même et qu'il est toujours réel, partout où un homme en est conscient. **Mais toutes les déterminations de l'entendement ne sont pas justes, parce qu'elles renvoient à quelque chose au-delà d'elles-mêmes, c'est-à-dire à la réalité des faits [*« real matter of fact »*], et qu'elles ne sont pas toujours conformes à cette norme.** Parmi un millier d'opinions différentes que des hommes divers entretiennent sur le même sujet, il y en a une, et une seulement, qui est juste et vraie. Et la seule difficulté est de la déterminer et de la rendre certaine. Au contraire, un millier de sentiments différents, excités par le même objet, sont justes, parce qu'aucun sentiment ne représente ce qui est réellement dans l'objet. Il marque seulement une certaine conformité ou une relation entre l'objet et les organes ou facultés de l'esprit, et si cette conformité n'existait pas réellement, le sentiment n'aurait jamais pu, selon toute possibilité, exister. **La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté.** Et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. Chercher la beauté réelle ou la réelle laideur est une vaine enquête, comme de prétendre reconnaître ce qui est réellement doux ou ce qui est réellement amer. Selon la disposition des organes, le même objet peut être à la fois doux et amer ; et le proverbe a justement déterminé qu'il est vain de discuter des goûts. Il est très naturel, et tout à fait nécessaire, d'étendre cet axiome au goût mental, aussi bien qu'au goût physique. Et ainsi le sens commun, qui est si souvent en désaccord avec la philosophie, et spécialement avec la philosophie sceptique, se trouve, sur un exemple au moins, s'accorder avec elle pour prononcer la même décision.

Mais bien que cet axiome, en devenant proverbe, semble avoir mérité la sanction du sens commun, il existe certainement une espèce de sens commun qui s'oppose à lui, ou qui, au moins, sert à le modifier et à le restreindre. Tout homme qui voudrait affirmer une égalité de génie et d'élégance entre Ogilby et Milton, ou Bunyan et Addison, serait estimé soutenir une non moins grande extravagance que s'il avait affirmé qu'une taupinière peut être aussi haute que le Ténériffe, ou une mare aussi vaste que l'océan. Bien qu'on puisse trouver des personnes qui donnent la préférence aux premiers auteurs, personne ne prend un tel goût en considération, et nous décrétons sans scrupules que le sentiment de ces prétendus critiques est absurde et

ridicule. Le principe de l'égalité naturelle des goûts est alors totalement oublié et, tandis que nous l'admettons dans certaines occasions, où les objets semblent approcher de l'égalité, cela paraît être un extravagant paradoxe, ou plutôt une absurdité tangible, là où des objets aussi disproportionnés sont comparés ensemble.

Il est évident qu'aucune des règles de la composition n'est fixée par des raisonnements *a priori*, ni ne peut être considérée comme une conclusion abstraite que tirerait l'entendement à partir de la comparaison de ces habitudes et de ces relations d'idées qui sont éternelles et immuables. Le fondement de ces règles est le même que celui de toutes les sciences pratiques : l'expérience ; et elles ne sont pas autre chose que des observations générales concernant ce qui a plu universellement dans tous les pays et à toutes les époques. Bien des beautés de la poésie et même de l'éloquence sont fondées sur la fausseté et la fiction, sur des hyperboles, des métaphores, et un abus ou une perversion de termes, détournés de leur signification naturelle. Réfréner les élans de l'imagination et réduire toute expression à la vérité et à l'exactitude géométriques, serait le plus contraire aux lois de la justice critique, parce que cela produirait une œuvre qui, d'après l'expérience universelle, a été trouvée la plus désagréable. Mais, bien que la poésie ne puisse jamais se soumettre à l'exacte vérité, elle doit être contenue par les règles de l'art, révélées à l'auteur soit par le génie, soit par l'observation. Si des écrivains négligents ou irréguliers ont plu, ils n'ont pas plu par leurs transgressions de la règle ou de l'ordre, mais en dépit de ces transgressions – ils ont possédé d'autres beautés qui étaient compatibles avec une juste critique, et la force de ces beautés a été capable de dominer la critique, et de donner à l'esprit une satisfaction supérieure au dégoût provenant des imperfections. Arioste plaît, mais ce n'est pas par ses fictions monstrueuses et invraisemblables, par son mélange bizarre des styles comique et sérieux, par le manque de cohérence de ses histoires, ou par les interruptions continuelles de sa narration. Il charme par la force et la clarté de son expression, par la vivacité et la variété de ses inventions, et par ses peintures naturelles des passions, spécialement celles qui sont d'une essence gaie et amoureuse. Et bien que ces défauts puissent diminuer notre satisfaction, ils ne sont pas capables de la détruire entièrement. Si notre plaisir était réellement né de ces parties de son poème que nous appelons défauts, ceci ne serait pas une objection à l'esprit critique en général : ce serait seulement une objection à ces règles particulières des théoriciens de l'art qui établiraient que de tels détails puissent être des fautes, et les représenteraient comme universellement blâmables. S'ils se trouvent plaire, ils ne peuvent être des fautes, et il ne peut pas se faire que le plaisir qu'ils font naître soit jamais aussi inattendu et inexplicable.

Mais, bien que toutes les règles générales de l'art soient fondées seulement sur l'expérience et sur l'observation des sentiments communs de la nature humaine, nous ne devons pas imaginer que, à chaque occasion, les sentiments des hommes seront conformes à ces règles. Ces émotions raffinées de l'esprit sont d'une nature très tendre et délicate, et requièrent le concours de beaucoup de circonstances favorables pour les faire jouer avec facilité et exactitude, selon leurs principes généraux et établis. La moindre entrave extérieure à de tels petits ressorts, ou le moindre désordre interne, perturbe leur mouvement et dérègle les opérations de la machine entière. Quand nous voulons faire une expérience de cette nature, et essayer la force de quelque beauté ou difformité, nous devons choisir avec soin un temps et un lieu appropriés, et porter l'imagination à une situation et une disposition convenables. À supposer que l'une de ces circonstances manque : une sérénité parfaite de l'esprit, un recueillement de la pensée, une attention voulue à l'objet, notre expérience sera fallacieuse et nous serons incapables de juger de la beauté catholique<sup>1</sup> et universelle. La relation que la nature a établie entre la forme et le sentiment sera du moins plus obscure ; et il faudra une plus grande précision pour la retrouver et la discerner. Nous serons capables d'affirmer son influence, non

---

<sup>1</sup> Pléonasme humoristique à l'égard de l'Église, puisque « catholique » signifie « universel ».

pas tant à partir de l'effet produit par chaque beauté particulière, qu'à partir de l'admiration durable qui accompagne ces œuvres, qui ont survécu à tous les caprices de la fantaisie et de la mode, et à toutes les erreurs dues à l'ignorance et à l'envie.

Le même Homère qui plaisait à Athènes et à Rome il y a deux mille ans est encore admiré à Paris et à Londres. Tous les changements de climat, de gouvernement, de religion et de langage ne sont point parvenus à obscurcir sa gloire. L'autorité ou le préjugé peuvent bien donner une vogue temporaire à un mauvais poète, ou à un mauvais orateur, mais sa réputation ne sera jamais durable ou étendue. Quand ses compositions sont examinées par la postérité ou par des étrangers, l'enchantement est dissipé, et ses fautes apparaissent sous leur vrai jour. Au contraire, pour un vrai génie, plus ses œuvres durent, et plus largement sont-elles répandues, plus sincère est l'admiration qu'il rencontre. L'envie et la jalousie ont trop de place dans un cercle étroit, et même une connaissance intime de la personne peut diminuer les applaudissements dus à ses exploits ; mais quand ces obstructions sont levées, les beautés, qui sont naturellement adaptées à exciter des sentiments agréables, déploient immédiatement leur énergie, et tant que le monde dure, elles maintiennent leur autorité sur l'esprit des hommes.

Il apparaît alors que, au milieu de la variété et du caprice du goût, il y a certains principes généraux d'approbation ou de blâme dont un œil attentif peut retrouver l'influence dans toutes les opérations de l'esprit. Certaines formes ou qualités particulières, de par la structure originale de la constitution interne de l'homme, sont calculées pour plaire et d'autres pour déplaire, et si elles manquent leur effet dans un cas particulier, cela vient d'une imperfection ou d'un défaut apparent dans l'organe. [...] Dans toute créature, il y a un état sain et un état déficient, et le premier seul peut être supposé nous offrir une vraie norme du goût et du sentiment. [...]

Une cause évidente de ce que beaucoup ne parviennent pas à ressentir le véritable sentiment de la beauté est le manque de cette *délicatesse* d'imagination qui est requise pour prendre conscience de ces émotions fines. À cette délicatesse, tous prétendent : chacun en parle et réduirait volontiers toute espèce de goût ou de sentiment à sa propre norme. [...] Nous aurons recours à une anecdote célèbre qu'on peut lire dans *Don Quichotte*.

« C'est avec une bonne raison, dit Sancho au sire-au-grand-nez, que je prétends avoir un jugement sur les vins : c'est là une qualité héréditaire dans notre famille. Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, supposé excellent parce que vieux et de bonne vinée. L'un d'eux le goûte, le juge, et après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n'était ce petit goût de cuir qu'il perçoit en lui. L'autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d'un goût de fer, qu'il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement. Mais qui rit à la fin ? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie en cuir. »

La grande ressemblance entre le goût de l'esprit et le goût physique nous apprendra aisément à tirer la leçon de cette histoire. Bien qu'il soit assuré que la beauté et la difformité, plus encore que le doux et l'amer, ne peuvent être des qualités inhérentes aux objets, mais sont entièrement le fait du sentiment interne ou externe, on doit reconnaître qu'il y a certaines qualités dans les objets qui sont adaptées par nature à produire ces sentiments particuliers. [...] Là où les sens sont assez déliés pour que rien ne leur échappe, et en même temps assez aiguisés pour percevoir tout ingrédient introduit dans la composition : c'est là ce que nous appellerons délicatesse de goût, que nous employons ces termes selon leur sens littéral ou selon leur sens métaphorique. Ici donc les règles générales de la beauté sont d'usage, car elles sont tirées de modèles établis, et de l'observation de ce qui plaît ou déplaît, quand cela est présenté à titre particulier et à un degré élevé.

David Hume, *De la norme du goût* [*Standard of Taste*] (1757), dans *Essais esthétiques*, traduction Renée Bouveresse, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 123-133.

**Immanuel Kant** (1724-1804)  
***Critique de la faculté de juger*** (1790)

*Première partie : Critique de la faculté de juger esthétique*  
*Première section : Analytique de la faculté de juger esthétique*

***Livre I : ANALYTIQUE DU BEAU***

**PREMIER MOMENT: Du jugement de goût considéré selon la qualité**

**§ 1. Le jugement de goût est esthétique**

Pour distinguer si quelque chose est beau ou non, nous ne rapportons pas la représentation à l'objet par l'intermédiaire de l'entendement en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'intermédiaire de l'imagination (peut-être associée à l'entendement) au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine que celui-ci éprouve. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique – ce par quoi l'on entend que son principe déterminant *ne peut être que subjectif*. Il est vrai que tout rapport concernant les représentations, même celui des sensations, peut être objectif (et dans ce cas il signifie ce qu'il y a de réel dans une représentation empirique), mais simplement n'en va-t-il pas de même pour le rapport qu'elles peuvent entretenir avec le sentiment du plaisir et de la peine, lequel ne désigne absolument rien dans l'objet, et où le sujet, au contraire, s'éprouve lui-même tel qu'il est affecté par la représentation.

Appréhender par son pouvoir de connaître un édifice régulier qui répond à une fin (que le mode de représentation en soit clair ou confus), c'est tout autre chose que d'avoir conscience de cette représentation à la faveur de la sensation de la satisfaction. Dans ce dernier cas, la représentation est rapportée entièrement au sujet et, plus précisément, au sentiment qu'il éprouve d'être vivant – ce que l'on exprime sous le nom de sentiment du plaisir ou de la peine ; c'est sur celui-ci que se fonde un pouvoir tout à fait particulier de discerner et de juger, qui ne contribue en rien à la connaissance, mais simplement rapproche la représentation donnée, dans le sujet, de tout pouvoir des représentations dont l'esprit prend conscience dans le sentiment de son état. [...]

**§ 2. La satisfaction qui détermine le jugement de goût est totalement désintéressée**

On nomme intérêt la satisfaction que nous associons à la représentation de l'existence d'un objet. Une telle représentation se rapporte donc toujours en même temps au pouvoir de désirer, comme son principe déterminant, ou en tout cas comme se rattachant nécessairement à son principe déterminant. Mais quand la question est de savoir si quelque chose est beau, on ne veut pas savoir si nous-mêmes ou quelqu'un d'autre portons à l'existence de cette chose ou même pourrions lui porter un intérêt, mais comment nous l'apprécions lorsque simplement nous la considérons (que ce soit dans l'intuition ou dans la réflexion). Quand quelqu'un me demande si je trouve beau le palais que j'ai devant moi, je peux certes répondre : Je n'aime pas les choses de ce genre, qui sont faites uniquement pour les badauds, ou bien, comme ce sachem iroquois qui n'appréciait rien davantage dans Paris que rôtisseries, je peux encore déclamer, tout à fait dans la manière de Rousseau, contre la vanité des grands qui emploient la sueur du peuple pour des choses aussi superflues ; je peux enfin, très facilement, me persuader que, si je me trouvais dans une île inhabitée sans espoir de jamais revenir chez les hommes et si, par mon simple désir, je pouvais y transporter par un coup de baguette magique un tel palais, je ne m'en

donnerais même pas la peine pourvu simplement que je possède déjà une cabane assez confortable pour moi. On peut m'accorder toutes ces considérations et les approuver ; seulement, ce n'est pas là, pour l'instant, la question. On veut seulement savoir si la simple représentation de l'objet est accompagnée en moi de satisfaction, si indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation. On voit facilement que ce qui importe pour dire que l'objet est *beau* et pour prouver que j'ai du goût, c'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non ce par quoi je dépends de l'existence de cet objet. Chacun doit concevoir que le jugement sur la beauté où se mêle la moindre dimension d'intérêt est très partial et ne constitue pas un pur jugement de goût. Il ne faut pas se préoccuper le moins du monde de l'existence de la chose, mais être sous ce rapport entièrement indifférent pour pouvoir en matière de goût jouer le rôle de juge. [...]

### § 3. La satisfaction prise à l'*agréable* est associée à un intérêt

*Est agréable ce qui plaît aux sens dans la sensation.* [...]

Quand une détermination du sentiment du plaisir ou de la peine est appelée sensation, ce terme désigne tout autre chose que quand j'appelle sensation la représentation d'une chose (par les sens, en tant que réceptivité relevant du pouvoir de connaître). Car, dans le dernier cas, la représentation est rapportée à l'objet, tandis que, dans le premier, elle l'est exclusivement au sujet et ne sert absolument à aucune connaissance, même pas à celle par laquelle le sujet se connaît lui-même.

Cela dit, nous entendons par le terme *sensation* une représentation objective des sens, et pour ne pas toujours courir le risque d'être mal compris, nous désignerons ce qui, en tout temps, doit nécessairement rester simplement subjectif et ne peut en aucune façon constituer la représentation d'un objet sous le nom au demeurant usuel de *sentiment*. La couleur verte des prairies relève de la *sensation objective* en tant que perception d'un objet du sens ; mais ce qu'elle a d'*agréable* relève de la *sensation subjective*, qui ne représente aucun objet ; c'est-à-dire d'un sentiment qui considère l'objet comme objet de satisfaction (ce qui n'est pas une connaissance de celui-ci).

Or, que mon jugement sur un objet, par lequel je le déclare *agréable*, exprime un intérêt pris à celui-ci, c'est clair d'ores et déjà par le simple fait qu'à travers la sensation il éveille le désir de semblables objets : par conséquent, la satisfaction ne suppose pas ici le simplement jugement sur l'objet, mais le rapport de son existence à mon état, dans la mesure où ce dernier est affecté par un tel objet. [...] Pour ce qui est agréable de la manière la plus vive, on n'a pas même à juger la nature de l'objet, tant et si bien que ceux qui ne se soucient jamais que de jouissance (car tel est le mot par lequel on désigne ce qu'il y a d'intime dans le plaisir) se dispensent volontiers de tout jugement.

### § 4. La satisfaction prise au bien est associée à un intérêt

*Bon* est ce qui, par l'intermédiaire de la raison, plaît par le simple concept. Nous nommons *bon à quelque chose* (l'utile) ce qui plaît seulement comme moyen ; mais quelque chose d'autre qui plaît par soi-même, nous l'appelons *bon en soi*. Dans les deux cas, se trouve toujours contenu le concept d'une fin, par conséquent le rapport de la raison au vouloir (du moins possible), par suite une satisfaction prise à l'*existence* d'un objet ou d'une action, c'est-à-dire un intérêt quelconque.

Pour trouver que quelque chose est bon, il me faut toujours savoir quelle espèce de chose doit être l'objet, c'est-à-dire en avoir un concept. Pour découvrir de la beauté en une chose, cela ne m'est pas nécessaire. Des fleurs, des dessins libres, des traits entrelacés sans intention les uns dans les autres, ce qu'on appelle rinceaux, ne signifient rien, ne dépendent d'aucun concept



déterminé et plaisent pourtant. La satisfaction prise au beau doit nécessairement dépendre de la réflexion sur un objet, laquelle conduit à quelque concept (qui reste indéterminé), et par là elle se distingue aussi de l'agréable, qui repose entièrement sur la sensation.

Il est vrai, dans beaucoup de cas, que l'agréable semble se confondre avec le bon. Ainsi dit-on communément : tout plaisir (surtout celui qui est durable) est bon en soi, ce qui veut dire à peu près qu'être agréable de manière durable, ou être bon, c'est une seule et même chose. Seulement, on peut bien vite s'apercevoir qu'il n'y a là qu'une confusion fallacieuse de termes, dans la mesure où les concepts qui se rattachent proprement à ces expressions ne sont aucunement interchangeables. L'agréable qui, comme tel, représente l'objet exclusivement dans son rapport au sens doit tout d'abord, pour être appelé bon comme objet du vouloir, être ramené sous des principes de la raison par l'intermédiaire du concept d'une fin. Mais que dans ce cas, si je nomme en même temps *bon* ce qui fait plaisir, il s'agisse là d'un tout autre rapport avec la satisfaction, on peut s'en apercevoir aisément par ceci que, concernant le bon, la question est toujours de savoir s'il est bon de manière seulement médiate ou bien immédiatement (s'il est utile ou bon en soi) ; tandis qu'au contraire, pour l'agréable, la question ne peut intervenir, dans la mesure où le terme signifie toujours quelque chose qui plaît immédiatement (de même en va-t-il aussi pour ce que j'appelle beau).

Même dans les discours les plus communs, on distingue l'agréable et le bon. Un plat flattant le goût par des épices et d'autres ingrédients, on dit sans hésiter qu'il est agréable, et l'on convient en même temps qu'il n'est pas bon : l'explication en est que, certes, il *convient* aux sens immédiatement, mais que médiatement, c'est-à-dire considéré à travers la raison qui prend en vue les conséquences, il déplaît. Même dans l'appréciation de la santé, on peut encore remarquer cette différence. Elle est immédiatement agréable à tous ceux qui la possèdent (au moins négativement, c'est-à-dire comme éloignement vis-à-vis de toute douleur corporelle). Mais, pour dire qu'elle est bonne, il faut pourtant qu'on l'oriente par la raison vers des fins, avec l'idée qu'elle est un état qui nous rend disponibles pour toutes nos occupations. Pour ce qui concerne le bonheur, enfin, chacun croit en tout cas pouvoir désigner la plus grande somme (par la quantité aussi bien que par la durée) des agréments de la vie comme un véritable bien, et même comme le bien suprême. Seulement, là aussi, la raison s'élève contre cette conviction. L'agrément est une jouissance. Or, s'il ne s'agit que de cette dernière, il serait absurde d'être scrupuleux dans la considération des moyens qui nous la procurent, qu'elle soit obtenue passivement, à la faveur de la générosité de la nature, ou bien par l'activité personnelle et notre propre action. Mais que l'existence d'un homme qui vit uniquement pour jouir (et fût-il à cet égard aussi actif qu'il le veuille) possède en soi une valeur, jamais la raison ne s'en laissera persuader, même si, comme moyen, il en aidait par là, de son mieux, d'autres qui ne poursuivraient eux-mêmes exclusivement que la jouissance, cela pour cette raison que par sympathie il participerait lui aussi à la jouissance de tous ces plaisirs. C'est seulement à travers ce qu'il fait sans égard à la jouissance, en toute liberté et indépendamment de ce que la nature pourrait lui procurer quand bien même il demeurerait passif, qu'il donne à son existence, en tant qu'existence d'un personne, une valeur absolue ; et le bonheur, dans toute la plénitude de son agrément, est loin d'être un bien inconditionnel.

Reste que, en dépit de toute cette différence entre l'agréable et le bon, ils s'accordent pourtant en ceci qu'ils sont toujours associés par quelque intérêt à leur objet, non seulement l'agréable (§ 3) et ce qui est médiatement bon (l'utile), qui plaît comme moyen en vue d'un quelconque agrément, mais aussi ce qui est bon absolument et à tous égards, à savoir le Bien moral, qui entraîne avec lui l'intérêt suprême. Car le Bien est l'objet du vouloir (c'est-à-dire d'un pouvoir de désirer déterminé par la raison). Or, vouloir quelque chose et trouver une satisfaction à son existence, c'est-à-dire y prendre un intérêt, c'est identique.

## § 5 : Comparaison des trois sortes de satisfaction, qui sont spécifiquement différentes

[...] Le jugement de goût est simplement *contemplatif*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un jugement qui, indifférent à l'existence d'un objet, met seulement en liaison la nature de celui-ci au sentiment de plaisir et de peine. Mais cette contemplation elle-même n'est pas orientée par des concepts ; car le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (ni un jugement de connaissance théorique ni un jugement de connaissance pratique) et par conséquent il n'est pas *fondé* non plus sur des concepts, pas davantage qu'il n'est *finalisé* par de tels concepts.

L'agréable, le beau, le bon désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir de peine, par rapport auquel nous distinguons des objets ou des modes de représentation les uns des autres. De la même manière, les expressions adéquates à chacun de ces termes, par lesquelles on désigne l'agrément qui s'y trouve compris, ne sont pas identiques. L'*agréable* signifie pour chacun ce qui lui *fait plaisir* ; le *beau*, ce qui simplement lui *plaît*, le *bon*, ce qu'il *estime* ou *approuve*, c'est-à-dire ce à quoi il attribue une valeur objective. L'agréable vaut aussi pour des animaux privés de raison ; la beauté, seulement pour des hommes, c'est-à-dire pour des êtres de nature animale, mais cependant raisonnables ; quant au bien, il vaut pour tout être raisonnable en général : proposition qui ne peut obtenir que dans la suite sa complète justification et élucidation. On peut dire que, parmi ces trois espèces de satisfaction, celle que le goût prend au beau est seule une satisfaction désintéressée et *libre* ; car aucun intérêt, ni celui des sens ni celui de la raison, ne contraint à donner notre assentiment. De là vient qu'on pourrait dire de la satisfaction qu'elle se rapporte, dans les trois cas mentionnés, à l'*inclination*, à la *faveur* ou au *respect*. Car la *faveur* est la seule satisfaction libre. Un objet de l'inclination comme un objet qu'une loi de la raison nous impose de désirer ne nous laissent nulle liberté de faire de n'importe quoi un objet de plaisir. Tout intérêt suppose un besoin ou en produit un, et, en tant que principe déterminant de l'assentiment, il ne laisse plus être libre le jugement sur l'objet.

En ce qui concerne l'intérêt que l'inclination prend à ce qui est agréable, on dit que la faim est le meilleur cuisinier et que les gens de bon appétit aiment tout dès lors que c'est comestible ; une telle satisfaction ne témoigne par conséquent de nul choix effectué par goût. C'est seulement quand le besoin est satisfait que l'on peut distinguer, parmi beaucoup de gens, qui a du goût ou qui n'en a pas. De même y a-t-il des mœurs (conduite) sans vertu, de la politesse sans bienveillance, de la décence sans honorabilité, etc. Car, quand la loi morale parle, alors il n'y a plus objectivement de choix libre portant sur ce que l'on doit faire ; et montrer du goût dans son comportement (ou dans l'appréciation de celui des autres) est quelque chose de tout autre que de manifester qu'on pense de façon morale : penser de façon morale contient en effet un commandement et produit un besoin, alors qu'au contraire le goût éthique se borne à jouer avec les objets de la satisfaction, sans s'attacher à un seul.

### DÉFINITION DU BEAU DÉDUITE DU PREMIER MOMENT

Le *goût* est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, de *manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction.

## DEUXIÈME MOMENT: Du jugement de goût considéré selon sa quantité

### § 6 : Le beau est ce qui est représenté *sans concept* comme objet d'une satisfaction universelle

Cette définition du beau peut être déduite de la précédente, qui faisait beau un objet de satisfaction désintéressée. Car ce dont on a conscience que la satisfaction qu'on y prend est désintéressée ne peut être jugé que comme devant nécessairement contenir un principe de satisfaction pour tous. Dans la mesure, en effet, où la satisfaction ne se fonde pas sur quelque inclination du sujet (ni sur quelque autre intérêt réfléchi), mais où au contraire celui qui juge se sent entièrement *libre* vis-à-vis de la satisfaction qu'il impute à l'objet, il ne peut trouver comme principes de sa satisfaction des conditions personnelles desquelles dépende sa seule subjectivité ; et, par conséquent, il doit nécessairement considérer sa satisfaction comme ayant pour principe quelque chose qu'il peut supposer aussi en tout autre ; par suite, il lui faut estimer qu'il a raison d'attribuer à chacun une satisfaction semblable. Il parlera donc du beau comme si la beauté était une propriété de l'objet et comme si le jugement était logique (comme s'il constituait par des concepts de l'objet une connaissance de celui-ci), bien que ce jugement soit seulement esthétique et ne contienne qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet ; ce dont la raison se trouve dans le fait qu'il a cependant cette ressemblance avec le jugement logique qu'on peut le supposer capable de valoir pour chacun. Mais ce n'est pas de concepts que cette universalité peut elle aussi procéder. [...] Par voie de conséquence, il faut que soit attachée au jugement de goût, avec la conscience qui l'accompagne d'être dégagé de tout intérêt, une prétention à être capable de valoir pour tous, sans que cette universalité repose sur des objets : autrement dit, il faut que lui soit associée une prétention à une universalité subjective.

### § 7 : Comparaison du beau avec l'agréable et le bien par l'intermédiaire de la caractéristique précédente

En ce qui concerne l'agréable, chacun de résout à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et à travers lequel il dit d'un objet qu'il lui plaît, se limite en outre à sa seule personne. Par conséquent, il admet volontiers que, quand il dit : « Le vin des Canaries est agréable », quelqu'un d'autre rectifie l'expression et lui rappelle qu'il devrait dire : « Il *m'*est agréable » ; et ainsi en va-t-il non seulement pour le goût de la langue, du palais et du gosier, mais aussi pour ce qui peut être agréable aux yeux et aux oreilles de chacun. Pour l'un, la couleur violette est douce et aimable ; pour l'autre, elle est morte et éteinte. Tel aime le son des instruments à vent, tel autre celui des instruments à corde. Discuter en ce domaines sur le jugement d'autrui, quand il diffère du nôtre, pour le qualifier d'erroné comme s'il s'opposait à lui logiquement, ce serait insensé ; à propos de l'agréable, ce qui prévaut, c'est donc le principe : *chacun a son goût particulier* (dans l'ordre des sens).

Avec le beau, il en va tout autrement. Il serait (précisément à l'inverse) ridicule que quelqu'un qui imaginerait quelque chose à son goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet (l'édifice que nous voyons, le vêtement que celui-ci porte, le concert que nous entendons, le poème qui est soumis à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il ne doit pas l'appeler *beau* s'il ne plaît qu'à lui. Bien des choses peuvent avoir pour lui du charme et de l'agrément, mais personne ne s'en soucie ; en revanche, quand il dit d'une chose qu'elle est belle, il attribue aux autres le même plaisir : il ne juge pas simplement pour lui, mais pour chacun, et il parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. Il dit donc : la *chose* est belle, et pour son jugement par lequel il exprime son plaisir, il ne compte pas sur l'adhésion des autres parce qu'il a constaté à diverses reprises que leur jugement s'accordait avec le sien, mais il *exige*

d'eux une telle adhésion. Il les blâme s'ils en jugent autrement et il leur dénie d'avoir du goût, tout en prétendant pourtant qu'ils devraient en avoir ; et ainsi ne peut-on pas dire que chacun possède son goût particulier. Cela équivaldrait à dire que le goût n'existe pas, autrement dit que nul jugement esthétique n'existe qui pourrait prétendre légitimement à l'assentiment de tous.

Toutefois, on trouve aussi, pour ce qui est de l'agréable, qu'il peut y avoir, dans le jugement d'appréciation porté sur lui, unanimité parmi les hommes. Ainsi, de quelqu'un qui sait entretenir ses hôtes par divers agréments (qui font le plaisir de tous les sens) tels qu'ils leur plaisent à tous, on dit qu'il a du goût. Mais, ici, l'universalité ne s'entend que de manière comparative ; et il n'y a là que des règles générales (comme les règles empiriques le sont toutes), et non pas universelles, comme celles auxquelles le jugement de goût sur le beau se soumet ou auxquelles il prétend. C'est un jugement qui se rapport à la sociabilité, dans la mesure où elle repose sur des règles empiriques. En ce qui concerne le bien, les jugements prétendent certes eux aussi légitimement à l'universalité ; simplement, le bien n'est représenté comme objet de satisfaction universelle que par un *concept*, ce qui n'est le cas ni pour l'agréable, ni pour le beau.

### **§ 8 : L'universalité du plaisir n'est, dans un jugement de goût, représentée que de façon subjective**

[L]universalité esthétique qui est attribuée à un jugement doit aussi être d'une espèce particulière, parce qu'elle ne relie pas le prédicat de beauté au concept de l'objet, considéré dans toute sa sphère logique, mais l'étend cependant à toute la sphère de ceux qui jugent.

[...] Il faut donc bien voir ici que, dans le jugement de goût, rien n'est postulé que cette universalité des voix en ce qui concerne le plaisir, sans la médiation des concepts : par conséquent, on postule uniquement la possibilité d'un jugement esthétique qui puisse en même temps être considéré comme valant pour chacun. Le jugement de goût lui-même ne postule pas l'adhésion de chacun (car seul peut le faire un jugement logiquement universel, capable d'alléguer des raisons) ; il ne fait que prêter à chacun cette adhésion, comme un cas de la règle dont il attend la confirmation non de concepts, mais de l'adhésion des autres.

### **§ 9**

La communicabilité universelle subjective du mode de représentation dans un jugement de goût, alors qu'une telle communicabilité doit intervenir sans présupposer un concept déterminé, ne peut consister en rien d'autre qu'en l'état d'esprit qui s'instaure dans le libre jeu de l'imagination et de l'entendement (en tant qu'ils s'accordent entre eux, ainsi que c'est requis pour toute connaissance en général) ; car nous sommes alors conscients que ce rapport subjectif, qui convient à la connaissance en général, devrait valoir pour chacun et, par conséquent, être universellement communicable, au même titre et au même degré que chaque connaissance déterminée, laquelle, au demeurant, repose toujours sur ce rapport comme condition subjective.

### **DÉFINITION DU BEAU DÉDUITE DU DEUXIÈME MOMENT**

Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept.

## TROISIÈME MOMENT: Des jugements de goût envisagés d'après la *relation* des fins qui y sont considérées

### § 10 : De la finalité en général

[N]ous pouvons du moins observer une finalité quant à la forme, même sans que nous mettions à son fondement une fin (comme constituant la matière d'une *nexus finalis*), et remarquer cette finalité dans les objets, bien que ce ne soit que par la réflexion.

### § 14 : Clarification par des exemples

Un jugement de goût n'est donc pur que pour autant qu'aucune satisfaction uniquement empirique ne vient se mêler à son principe déterminant. [...] [Toutefois] La plupart des gens déclarent belles en soi une simple couleur, par exemple le vert d'une pelouse, une simple sonorité d'un violon, quand bien même cette couleur comme cette sonorité ne semble avoir pour fondement que la matière des représentations – autrement dit : purement et simplement une sensation – et ne méritent, pour cette raison, d'être désignées que comme agréables. [...]

Si l'on admet avec Euler que les couleurs sont des vibrations de l'éther se succédant à intervalles égaux, comme les sons correspondent à des vibrations régulières de l'air ébranlé et si l'on convient, ce qui est le point principal, que l'esprit perçoit non seulement, par le sens, leur effet sur la mise en mouvement de l'organe, mais aussi, par la réflexion, le jeu régulier des impressions (par conséquent la forme dans la liaison de diverses représentations), la couleur et le son ne seraient pas de simples impressions, mais constitueraient déjà une détermination formelle de l'unité d'une divers de sensations et pourraient dès lors être aussi mis au nombre des beautés.

Cela dit, la pureté dans un mode de sensation simple signifie que l'uniformité de celui-ci n'est troublée ni interrompue par nulle sensation d'espèce différente, et elle ne relève donc que de la forme, étant donné qu'on peut y faire abstraction de la qualité de ce mode de sensation (c'est-à-dire qu'on peut faire abstraction de la question de savoir s'il représente une couleur, et laquelle, ou s'il représente un son, et lequel). De là vient qu'on tient pour belles toutes les couleurs simples, dans la mesure où elle sont pures ; les couleurs complexes ne possèdent pas cet avantage ; la raison en est que, comme elles ne sont pas simples, on n'a pas à sa disposition de mesure pour que le jugement apprécie si on doit les nommer pures ou impures. [...]

Dans la peinture, dans la sculpture et même dans tous les arts plastiques, en architecture, dans l'art des jardins, dans la mesure où ce sont là des beaux-arts, le *dessin* est l'élément essentiel : en lui, ce n'est pas ce qui est plaisant dans la sensation qui constitue le principe de tout ce qui est disposé en vue du goût, mais c'est simplement ce qui plaît par sa forme. Les couleurs, qui enluminent le tracé, relèvent de l'attrait ; assurément peuvent-elles animer l'objet en lui-même pour la sensation, mais elles ne sauraient le rendre digne d'être regardé et beau : [...] c'est par la forme seule que les couleurs obtiennent leur noblesse.

Toute forme des objets des sens (des sens externes aussi bien que, médiatement, du sens interne) est ou bien *figure*, ou bien *jeu* ; dans le dernier cas, elle est ou bien jeu des figures (dans l'espace : il s'agit de la mimique et de la danse), ou bien simple jeu des sensations (dans le temps). L'attrait des couleurs ou des sons agréables de l'instrument peut venir s'y ajouter, mais ce sont le *dessin*, dans le premier cas, et la composition, dans l'autre, qui constituent l'objet de propre du jugement de goût ; et que la pureté des couleurs, aussi bien que des sons, ou encore leur diversité et leur contraste semblent contribuer à la beauté, cela n'équivaut pas à dire que ces éléments fournissent pour ainsi dire un ajout de même teneur à la satisfaction prise à la forme [...].

L'*émotion*, qui est une sensation où la dimension agréable n'est créée que par un arrêt provisoire de la force vitale et par la manière dont, après l'arrêt, celle-ci s'épanche beaucoup plus fortement, n'appartient absolument pas à la beauté. Pour ce qui est du sublime (auquel le sentiment d'émotion est associé), il requiert, pour son appréciation, une autre mesure que celle qui est au fondement du goût ; et en ce sens un pur jugement de goût n'a pour principe déterminant ni attrait ni émotion, en un mot aucune sensation, en tant que matière du jugement esthétique.

### **§ 16 : Le jugement de goût par lequel un objet est déclaré beau sous la condition d'un concept déterminé n'est pas pur**

Il y a deux espèces de beauté : la beauté libre (*pulchritudo vaga*) ou la beauté simplement adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La première ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet ; la seconde suppose un tel concept, ainsi que la perfection de l'objet par rapport à ce concept. Les beautés de la première espèce s'appellent beautés (existant par elles-mêmes) de telle ou telle chose ; l'autre beauté, en tant que dépendant d'un concept (beauté conditionnée) est attribuée à des objets qui sont compris dans le concept d'une fin particulière.

Des fleurs sont de libres beautés de la nature. Ce que doit être une fleur, le botaniste est à peu près le seul à le savoir et même celui-ci, qui sait y voir l'organe de la fécondation de la plante, ne tient aucun compte de cette fin naturelle quand il porte sur elle un jugement de goût. Au principe de ce jugement, il n'y a donc nulle perfection d'aucune sorte, aucune finalité interne à laquelle se rapporterait la combinaison du divers. Des nombreux oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule de crustacés de la mer, sont en eux-mêmes des beautés qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quand à sa fin d'après des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes. Ainsi les dessins *à la grecque*, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient-ils rien en eux-mêmes : ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé, et ce sont des beautés libres. On peut aussi mettre au nombre du même genre de beautés ce qu'en musique on nomme des fantaisies (sans thème), et même toute la musique sans texte.

Dans l'appréciation qu'il porte sur une beauté libre (sur sa simple forme), le jugement de goût est pur. Ne s'y trouve présupposé nul concept de quelque fin pour laquelle servirait le divers présent dans l'objet donné et que celui-ci devrait représenter, en sorte que la liberté de l'imagination, qui joue en quelque sorte dans la contemplation de la figure, ne ferait que s'en trouver limitée. [...] On pourrait embellir une figure avec toutes sortes de fioritures et de dessins légers, mais réguliers, comme le font les Néo-Zélandais avec leurs tatouages, dès lors seulement qu'il ne s'agirait pas là d'un être humain ; et celui-ci pourrait avoir des traits beaucoup plus fins et des contours du visage plus plaisants et plus doux, pourvu que ce ne soit pas un homme ou même un guerrier qu'il doive représenter.

### **§ 17 : De l'idéal de la beauté**

Il ne peut y avoir nulle règle objective du goût qui détermine par concepts ce qui est beau. Car tout jugement dérivant de cette source est esthétique, autrement dit : c'est le sentiment du sujet, et non un concept de l'objet, qui est son principe déterminant. Chercher un principe du goût, qui fournirait le critérium universel du beau par des concepts déterminés, c'est une entreprise stérile, étant donné que ce que l'on recherche est impossible et en soi-même contradictoire. La communicabilité universelle de la sensation (de satisfaction ou d'insatisfaction), plus précisément : une communicabilité qui intervient sans concept, l'unanimité, aussi parfaite que possible, de tous les temps et de tous les peuples à l'égard du sentiment lié à la représentation de certains objets : tel est le critérium empirique, faible

assurément et à peine suffisant pour nourrir une conjecture, qui conduit à dériver le goût, ainsi garanti par des exemples, du principe, profondément caché et commun à tous les hommes, de l'accord qui doit exister entre eux dans la façon dont ils jugent et apprécient les formes sous lesquelles des objets leur sont donnés.

C'est pourquoi l'on considère certaines productions du goût comme *exemplaires* ; et non pas comme si le goût se pouvait acquérir par l'imitation des autres. Car le goût ne peut être qu'une capacité personnelle ; quant à celui qui imite un modèle, il témoigne certes, s'il y arrive, d'habileté, mais il ne fait preuve de goût que s'il est capable de lui-même juger ce modèle<sup>1</sup>. D'où il résulte, cela dit, que le modèle suprême, l'archétype du goût, est une simple Idée que chacun doit produire en soi-même et d'après laquelle il doit juger tout ce qui est objet du goût, tout ce qui est exemple d'appréciation portée par le goût, et même le goût de tout un chacun. *Idée* signifie proprement : un concept de la raison, et *Idéal* : la représentation d'un être singulier en tant qu'adéquat à une Idée. En conséquence, cet archétype du goût, qui repose, à vrai dire, sur l'Idée indéterminée que la raison se forge d'un maximum et qui ne peut pourtant être représenté par des concepts, mais seulement selon une présentation singulière, peut plus correctement être appelé l'Idéal du beau.

## DÉFINITION DU BEAU DÉDUITE DU TROISIÈME MOMENT

La *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui *sans représentation d'une fin*.

### QUATRIÈME MOMENT: Du jugement de goût considéré d'après la modalité de la satisfaction résultant de l'objet

#### § 20 : La condition de la nécessité que revendique un jugement de goût est l'Idée d'un sens commun

Si les jugements de goût (comme les jugements de connaissance) possédaient un principe objectif déterminé, celui qui les prononcerait d'après ce principe prétendrait pour son jugement à une nécessité inconditionnée. S'ils étaient dépourvus de tout principe, comme les jugements du simple goût des sens, on n'aurait jamais l'idée qu'ils puissent avoir la moindre nécessité. Il leur faut donc posséder un principe subjectif qui détermine uniquement par sentiment, et non par des concepts, mais cependant d'une manière universellement valide, ce qui plaît ou déplaît. Or, un tel principe ne pourrait être considéré que comme un sens commun, essentiellement distinct de l'entendement commun que l'on appelle aussi parfois sens commun (*sensus communis*) ; car ce dernier ne juge pas d'après le sentiment, mais toujours selon des concepts, bien que, communément, ces concepts n'interviennent que comme des principes obscurément représentés. Ce n'est donc qu'à travers la supposition qu'il existe un sens commun (par quoi, toutefois, nous n'entendons pas un sens externe, mais l'effet résultant du libre jeu de nos facultés de connaître), ce n'est, dis-je, qu'à travers la supposition d'un tel sens commun que le jugement de goût peut être porté.

## DÉFINITION DU BEAU DÉDUITE DU QUATRIÈME MOMENT

Est *beau* ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire.

---

<sup>1</sup> Les modèles du goût, en ce qui concerne les arts de la parole, doivent nécessairement être rédigés dans une langue morte et savante : il faut qu'ils le soient dans une langue morte, pour ne pas devoir subir les changements qui affectent inévitablement les langues vivantes, en faisant que des expressions nobles deviennent plates [...].

## *Livre II : ANALYTIQUE DU SUBLIME*

### **Déduction des jugements esthétiques purs**

#### **§ 40 : Du goût comme une sorte de *sensus communis***

En fait, sous l'expression de *sensus communis*, il faut entendre l'Idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire un pouvoir de juger qui, dans sa réflexion, tient compte en pensée (a priori) du mode de représentation de tout autre, pour en quelque sorte comparer son jugement à la raison humaine tout entière et se défaire ainsi de l'illusion qui, procédant de conditions subjectives particulières aisément susceptibles d'être tenues pour objectives, exercerait une influence néfaste sur le jugement. C'est là ce qui s'accomplit quand on compare son jugement moins aux jugements réels des autres qu'à leurs jugements simplement possibles et que l'on se met à la place de tout autre en faisant simplement abstraction des limitations qui s'attachent de façon contingente à notre appréciation – ce qui, à son tour, se produit quand on écarte autant que possible ce qui, dans l'état représentatif, est matière, c'est-à-dire sensation, et quand on prête exclusivement attention aux caractéristiques formelles de la représentation ou de son état représentatif. Or, cette opération de la réflexion semble peut-être bien trop technique pour que l'on puisse l'attribuer à ce pouvoir que l'on nomme le sens *commun* ; seulement, elle ne prend cette apparence que lorsqu'on l'exprime dans des formules abstraites ; en soi, il n'est rien de plus naturel que de faire abstraction de l'attrait et de l'émotion quand on recherche un jugement qui doit servir de règle universelle.

#### **§ 42. De l'intérêt intellectuel se rapportant au beau**

De la part de ceux qui auraient volontiers ramené toutes les occupations auxquelles les hommes sont poussés par une disposition naturelle intérieure à la fin dernière de l'humanité, c'est-à-dire au bien moral, c'était faire preuve de bonnes intentions que de considérer le fait de prendre un intérêt au beau en général comme le signe d'un caractère moralement bon. Mais ce n'est pas sans raison que d'autres, en se réclamant de l'expérience, leur ont objecté que les virtuoses du goût sont, de manière non pas simplement fréquente, mais même tout à fait habituelle, vaniteux, obstinés, livrés à de pernicieuses passions, et qu'ils pourraient bien moins encore que d'autres prétendre au privilège d'être attachés à des principes moraux [...].

Cela dit, j'accorde certes bien volontiers que l'intérêt se rapportant aux beautés de l'art (au nombre desquelles j'inscris aussi l'usage artificiel des beautés de la nature à dessein d'ornementation, donc pour la vanité) ne témoigne aucunement d'une pensée attachée au bien moral, ni même simplement d'un mode de pensée qui y soit enclin. Mais en revanche je prétends que prendre un *intérêt immédiat* à la beauté de la *nature* (non pas simplement avoir du goût pour en juger) est toujours la marque caractéristique d'une âme bonne et que, quand cet intérêt est habituel, il indique du moins une disposition d'esprit favorable au sentiment moral, s'il s'associe volontiers à la *contemplation de la nature*. Mais assurément ne faut-il pas oublier que je ne songe proprement ici qu'aux belles *formes* de la nature et qu'en revanche je laisse toujours de côté les *attraits* qui, en général, se lient si largement à celles-ci, parce que l'intérêt qui se porte sur de tels attraits est certes immédiat lui aussi, mais cependant empirique.

Celui qui solitairement (et sans l'intention de vouloir communiquer ses observations à d'autres) contemple la belle forme d'une fleur sauvage, d'un oiseau, d'un insecte, etc., pour les admirer, pour les aimer, et dans un esprit tel qu'il n'en admettrait pas volontiers l'absence en la nature en général, quand bien même, loin que l'existence de l'objet lui fasse miroiter quelque



avantage, il en retirerait plutôt du dommage, celui-là prend un intérêt immédiat et à vrai dire intellectuel à la beauté de la nature. Cela signifie que non seulement le produit de la nature lui plaît par sa forme, mais aussi que l'existence de celui-ci lui plaît, sans qu'aucun attrait sensible ait part à ce plaisir ou qu'il y associe une fin quelconque.

Cela dit, il faut remarquer ici que, si l'on avait abusé secrètement cet amoureux du beau en plantant dans la terre des fleurs artificielles (que l'on peut fabriquer parfaitement identiques aux fleurs naturelles) ou placé des oiseaux artistement sculptés sur des branches d'arbre, et si ensuite il avait découvert la supercherie, l'intérêt immédiat qu'il portant auparavant à ces objets disparaîtrait aussitôt, alors que, peut-être, un autre intérêt viendrait prendre sa place – à savoir l'intérêt de la vanité, tel qu'il consiste à décorer son logis pour des yeux étrangers. La pensée que la nature a produit cette beauté doit accompagner l'intuition et la réflexion ; et c'est sur cette pensée seulement que repose l'intérêt immédiat que l'on y prend. Sinon, il ne demeure soit qu'un simple jugement de goût dépouillé de tout intérêt, soit qu'un jugement de goût associé à un intérêt indirect, c'est-à-dire relatif à la société, lequel ne donne aucun indice sûr d'un mode de pensée qui soit moralement bon.

Ce privilège que possède la beauté naturelle sur la beauté artistique – bien que la première soit néanmoins dépassée par la seconde quant à la forme – et qui consiste à être pourtant la seule à éveiller un intérêt immédiat, s'accorde avec le mode de pensée épuré et profond de tous les hommes qui ont cultivé leur sentiment moral. Si un homme qui a assez de goût pour juger des produits des beaux-arts avec la plus grande exactitude et la plus grande finesse abandonne volontiers la pièce où se peuvent rencontrer ces beautés qui entretiennent la vanité ou en tout cas les joies d'ordre social, et se tourne vers le beau naturel, pour trouver ici en quelque sorte une volupté spirituelle sous la forme d'une méditation impossible à jamais développer complètement, nous considérerons ce choix qui est le sien avec respect et nous lui supposerons une âme à la beauté de laquelle ne peut prétendre nul connaisseur d'art, ni aucun amateur, du fait de l'intérêt qu'ils portent à leurs objets. Quelle est donc la différence qui intervient entre ces appréciations si distinctes de deux sortes d'objets qui, au niveau du jugement procédant du simple goût, se disputeraient à peine la supériorité ?

Nous possédons un pouvoir, celui de la faculté de juger simplement esthétique, qui nous permet de porter sans concepts des jugements d'appréciation sur des formes et de trouver une satisfaction dans le simple fait de porter un jugement sur elles ; de cette satisfaction, nous faisons en même temps une règle pour chacun, sans que ce jugement se fonde sur un intérêt. D'un autre côté, nous possédons aussi un pouvoir, celui d'une faculté de juger intellectuelle, qui nous met en mesure de déterminer pour les simples formes de maximes pratiques (en tant qu'elles se présentent d'elles-mêmes comme qualifiées pour servir de législation universelle) une satisfaction a priori, dont nous faisons pour chacun une loi, sans que notre jugement se fonde sur un quelconque intérêt – *cela quand bien même, alors, il en produit un*. Le plaisir ou le déplaisir intervenant dans le premier jugement sont désignés comme ceux du goût ; dans le second, ce sont ceux du sentiment moral.

Dans la mesure, toutefois, où la raison est aussi intéressée à ce que les Idées (pour lesquelles elle produit dans le sentiment moral un intérêt immédiat) possèdent également une réalité objective, c'est-à-dire à ce que la nature montre du moins une trace ou donne un indice qu'elle contient en soi quelque principe conduisant à supposer un accord obéissant à une loi entre ses produits et notre satisfaction indépendante de tout intérêt (laquelle satisfaction nous reconnaissons a priori comme constituant pour chacun une loi, sans pouvoir fonder cette reconnaissance sur des preuves), la raison doit nécessairement porter un intérêt à toute expression naturelle d'un tel accord ; par conséquent, l'esprit ne peut réfléchir sur la beauté de la *nature* sans s'y trouver en même temps intéressé. Or, par affinité, cet intérêt est moral ; et celui qui prend un tel intérêt au beau de la nature ne peut le faire que dans la mesure où,

auparavant, il a déjà établi sur des bases solides son intérêt pour le bien moral. En ce sens, chez celui que la beauté de la nature intéresse immédiatement, on a quelque raison de supposer pour le moins une disposition à être un esprit moralement bon.

On dira que cette interprétation des jugements esthétiques par référence à une parenté avec le sentiment moral apparaît beaucoup trop élaborée pour être considérée comme la véritable élucidation du langage chiffré grâce auquel la nature s'adresse à nous par symboles dans ses belles formes. Simplement, en premier lieu, cet intérêt immédiat pour le beau de la nature n'est en fait pas du tout commun, mais il n'appartient qu'à ceux dont le mode de pensée soit est déjà formé au bien, soit fait preuve d'une réceptivité particulière à telle formation ; ensuite, l'analogie entre le pur jugement de goût, qui, indépendamment de tout intérêt, fait ressentir une satisfaction et la représente en même temps a priori comme convenant à l'humanité en général, et le jugement moral, qui parvient au même résultat à partir de concepts, sans nulle réflexion précise, subtile et préméditée, conduit à reconnaître un intérêt immédiat d'égale importance à l'objet du premier et à celui du second – à cette unique différence près que celui-là est un intérêt libre, tandis que celui-ci est un intérêt fondé une loi objective. [...]

#### § 48. Du rapport du génie au goût

Pour porter des *jugements d'appréciation* sur des objets beaux, comme tels, il faut du *goût* ; mais pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour la *production* de tels objets, c'est du *génie* qui est requis.

Si l'on considère le génie comme le talent pour les beaux-arts (ce qui est la signification propre du terme) et si l'on veut analyser de ce point de vue les pouvoirs qui doivent s'unir pour constituer un tel talent, il est nécessaire de déterminer tout d'abord avec précision la différence entre la beauté naturelle, dont l'appréciation n'exige que le goût, et la beauté artistique, dont la possibilité exige le génie (ce qu'il faut prendre en compte quand on juge un tel objet).

Une beauté naturelle est une *belle chose* ; la beauté artistique est une *belle représentation* d'une chose. [...]

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que réalités nuisibles, être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures ; seule une forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans faire disparaître toute satisfaction esthétique, et par conséquent la beauté artistique : il s'agit de celle qui suscite le *dégoût*. Car, du fait qu'en cette singulière sensation qui repose sur la pure imagination l'objet est représenté pour ainsi dire comme s'il s'imposait à la jouissance, alors même que nous lui résistons pourtant avec force, la représentation artistique de l'objet n'est plus différente, en notre sensation, de la nature même de l'objet, et il est dès lors impossible qu'on la tienne pour belle. Aussi la sculpture, étant donné que, dans ses produits, l'art est presque confondu avec la nature, a-t-elle exclu de ses créations la représentation immédiate d'objets laids, et c'est pourquoi il est permis de représenter par exemple l'esprit guerrier (en la personne de Mars) par une allégorie ou des attributs possédant une apparence plaisante, donc d'une manière seulement indirecte, par l'intermédiaire d'une interprétation de la raison, et non pas pour la faculté de juger simplement esthétique.

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790),  
traduction Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion.

**G. W. F. Hegel** (1770-1831)  
*Esthétique* (cours donnés entre 1818 et 1829)

**Des rapports entre le beau artistique et le beau naturel**

Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est-à-dire à la philosophie, à la science du beau, plus précisément du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel. Pour justifier cette exclusion, nous pourrions dire, d'une part, que toute science est en droit de se tracer les limites qu'elle veut ; mais, d'autre part, ce n'est pas en vertu d'une décision arbitraire que la philosophie a choisi pour objet le seul beau artistique.

Ce qui serait de nature à faire trouver dans l'exclusion du beau naturel une limitation arbitraire, c'est l'habitude que nous avons, dans la vie courante, de parler d'un beau ciel, d'un bel arbre, d'un homme beau, d'une belle démonstration, d'une belle couleur, etc. Il nous est impossible de nous lancer ici dans l'examen de la question de savoir si l'on a raison de qualifier de beaux des objets de la nature, tels que le ciel, le son, la couleur, etc., si ces objets méritent en général cette qualification et si, par conséquent, le beau naturel doit être placé sur le même rang que le beau artistique. D'après l'opinion courante, la beauté créée par l'art serait même bien au-dessous du beau naturel, et le plus grand mérite de l'art consisterait à se rapprocher, dans ses créations, du beau naturel. S'il en était vraiment ainsi, l'esthétique, laisserait en dehors de sa compétence une grande partie du domaine artistique. Mais nous croyons pouvoir affirmer, à l'encontre de cette manière de voir, que le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit. L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits et, par conséquent, à l'art. C'est pourquoi le beau artistique est supérieur au beau naturel. Tout ce qui vient de l'esprit est supérieur à ce qui existe dans la nature. La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel.

[...] Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité, si bien que ce qui existe n'existe que dans la mesure où il doit son existence à ce qui lui est supérieur et n'est ce qu'il est et ne possède ce qu'il possède que grâce à ce supérieur. Le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est spiritualité. Le beau naturel est donc un réflexe de l'esprit. Il n'est beau que dans la mesure où il participe de l'esprit. Il doit être conçu comme un mode incomplet de l'esprit, comme un mode contenu lui-même dans l'esprit, comme un mode privé d'indépendance est subordonné à l'esprit.

G. W. F. Hegel, *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch,  
repris dans *Introduction à l'esthétique/ Le beau*, Flammarion, coll. « Champs », p. 9-11.

**Arthur Schopenhauer** (1788-1860)  
*Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819)

§ 38

Tout vouloir procède d'un besoin, c'est-à-dire d'une privation, c'est-à-dire d'une souffrance. La satisfaction y met fin ; mais pour un désir qui est satisfait, dix au moins sont contrariés ; de plus, le désir est long, et ses exigences tendent à l'infini ; la satisfaction est courte, et elle est parcimonieusement mesurée. Mais ce contentement suprême n'est lui-même qu'apparent ; le désir satisfait fait place aussitôt à un nouveau désir ; le premier est une déception reconnue, le second est une déception non encore reconnue. La satisfaction d'aucun souhait ne peut procurer de contentement durable et inaltérable. C'est comme l'aumône qu'on jette à un mendiant : elle lui sauve aujourd'hui la vie pour prolonger sa misère jusqu'à demain. – Tant que notre conscience est remplie par notre volonté, tant que nous sommes asservis à l'impulsion du désir, aux espérances et aux craintes continuelles qu'il fait naître, tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable, ni repos. Poursuivre ou fuir, craindre le malheur ou chercher la jouissance, c'est en réalité tout un ; l'inquiétude d'une volonté toujours exigeante, sous quelque forme qu'elle se manifeste, emplit et trouble sans cesse la conscience ; or sans repos le véritable bonheur est impossible. Ainsi le sujet du vouloir ressemble à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner, aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré.

Mais vienne une occasion extérieure ou bien une impulsion interne qui nous enlève bien loin de l'infini torrent du vouloir qui arrache la connaissance à la servitude de la volonté, désormais notre attention ne se portera plus sur les motifs du vouloir ; elle concevra les choses indépendamment de leur rapport avec la volonté, c'est-à-dire qu'elle les considérera d'une manière désintéressée, non subjective, purement objective ; elle se donnera entièrement aux choses, en tant qu'elles sont des simples représentations, non en tant qu'elles sont des motifs ; nous aurons alors trouvé naturellement et d'un seul coup ce repos que, durant notre premier asservissement à la volonté, nous cherchions sans cesse et qui nous fuyait toujours ; nous serons parfaitement heureux. Tel est l'état exempt de douleur qu'Epicure vantait si fort comme identique au souverain bien et à la condition divine ; car tant qu'il dure nous échappons à l'oppression humiliante de la volonté ; nous ressemblons à des prisonniers qui fêtent un jour de repos, et notre roue d'Ixion ne tourne plus.

Mais cet état est justement celui que j'ai signalé tout à l'heure à titre de condition de la connaissance de l'idée ; c'est la contemplation pure, c'est le ravissement de l'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations ; c'est le moment où une seule et identique transformation fait de la chose particulière contemplée l'idée de son espèce, de l'individu connaissant, le pur sujet d'une connaissance affranchie de la volonté ; désormais sujet et objet échappent, en vertu de leur nouvelle qualité, au tourbillon du temps et des autres relations. Dans de telles conditions, il est indifférent d'être dans un cachot ou dans un palais pour contempler le coucher du soleil.

Une impulsion intérieure, une prépondérance de la connaissance sur le vouloir peuvent, quelles que soient les circonstances concomitantes, occasionner cet état. Ceci nous est attesté par ces merveilleux peintres hollandais qui ont contemplé d'une intuition si objective les objets les plus insignifiants et qui nous ont donné dans leurs tableaux d'intérieur une preuve impérissable de leur objectivité, de leur sérénité d'esprit ; un homme de goût ne peut contempler leur peinture sans émotion, car elle trahit une âme singulièrement tranquille, sereine et affranchie de la volonté ; un pareil état était nécessaire pour qu'ils pussent contempler d'une

manière si objective, étudier d'une façon si attentive des choses si insignifiantes et enfin exprimer cette intuition avec une exactitude si judicieuse ; d'ailleurs, en même temps que leurs œuvres nous invitent à prendre notre part de leur sérénité, il arrive que notre émotion s'accroît aussi par contraste ; car souvent notre âme se trouve alors en proie à l'agitation et au trouble qu'y occasionne la violence du vouloir. C'est dans ce même esprit que des peintres de paysage, particulièrement Ruysdaël, ont souvent peint des sites parfaitement insignifiants, et ils ont par là même produit le même effet d'une manière plus agréable encore.

Il n'y a que la force intérieure d'une âme artiste pour produire de si grands effets ; mais cette impulsion objective de l'âme se trouve favorisée et facilitée par les objets extérieurs qui s'offrent à nous, par l'exubérance de la belle nature qui nous invite et qui semble nous contraindre à la contempler. Une fois qu'elle s'est présentée à notre regard, elle ne manque jamais de nous arracher, ne fût-ce que pour un instant, à la subjectivité et à la servitude de la volonté ; elle nous ravit et nous transporte dans l'état de pure connaissance. Aussi un seul et libre regard jeté sur la nature suffit-il pour rafraîchir, égayer et reconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les soucis ; l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse. C'est qu'en effet, du moment où, affranchis du vouloir, nous nous sommes absorbés dans la connaissance pure et indépendante de la volonté, nous sommes entrés dans un autre monde, où il n'y a plus rien de tout ce qui sollicite notre volonté et nous ébranle si violemment. Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait à ce trouble d'une manière aussi parfaite, aussi complète que le sommeil et que le songe ; heur et malheur sont évanouis, l'individu est oublié ; nous ne sommes plus l'individu, nous sommes pur sujet connaissant ; nous sommes simplement l'œil unique du monde, cet œil qui appartient à tout être connaissant, mais qui ne peut, ailleurs que chez l'homme, s'affranchir absolument du service de la volonté ; chez l'homme toute différences d'individualité s'efface si parfaitement qu'il devient indifférent de savoir si l'œil contemplateur appartient à un roi puissance ou bien à un misérable mendiant.

[...] [La plupart des hommes] n'aiment point à se trouver seuls en face de la nature ; ils ont besoin d'une société, tout au moins de la société d'un livre. Chez eux en effet la connaissance ne cesse de servir la volonté ; c'est pourquoi ils ne cherchent dans les objets que le rapport qu'ils peuvent y découvrir avec leur volonté ; tout ce qui ne leur offre point un rapport de cette nature provoque au fond de leur être cette plainte éternelle et désolante, pareille à l'accompagnement d'une basse : « Cela ne me sert de rien. » Aussi, dès qu'ils sont seuls, le plus beau site prend-il à leurs yeux un aspect glacé, sombre, étranger, hostile.

[...] Nous pouvons, au moyen des objets présents, comme au moyen des objets éloignés, nous soustraire à tous les maux ; il suffit pour cela d'être capables de nous élever à une contemplation pure de ces objets ; nous en arrivons ainsi à croire que ces objets seuls sont présents et que nous ne le sommes point nous-mêmes ; dans cet état nous sommes affranchis de notre triste moi ; nous sommes devenus, à titre de sujets connaissants purs, complètement identiques avec les objets ; autant notre misère leur est étrangère, autant en de pareils moments elle le devient à nous-mêmes. Le monde considéré comme représentation demeure seul ; le monde comme volonté est évanoui.

Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 38, traduction Auguste Burdeau, Paris, PUF, rééd. 2003, p. 252-256.

---

<sup>1</sup> Salomon van Ruysdael (1602-1670) est un peintre de paysage néerlandais.

**Charles Baudelaire** (1821-1867)  
***Exposition universelle (1855)***

**Pour prolonger ce texte : cf. texte complémentaire VI (Lévi-Strauss)**

Un lecteur, quelque peu familiarisé par la solitude (bien mieux que par les livres) à ces vastes contemplations, peut déjà deviner où j'en veux venir [...]. [J]e le demande à tout homme de bonne foi, pourvu qu'il ait un peu pensé et un peu voyagé : que ferait, que dirait un Winckelmann<sup>1</sup> moderne (nous en sommes plein, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense dans sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement ? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle<sup>2</sup> ; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont – au complet – cette grâce divine du cosmopolitisme ; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité. Ils savent l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction. Ils ne critiquent pas, ceux-là : ils contemplent, ils étudient.

Si, au lieu d'un pédagogue, je prends un homme du monde, un intelligent, et si je le transporte dans une contrée lointaine, je suis sûre que, si les étonnements du débarquement sont grands, si l'accoutumance est plus ou moins longue, plus ou moins laborieuse, la sympathie sera tôt ou tard si vive, si pénétrante, qu'elle créera en lui un monde nouveau d'idées, monde qui fera partie intégrante de lui-même, et qui l'accompagnera, sous la forme de souvenirs, jusqu'à la mort. Ces formes de bâtiments, qui contrariaient d'abord son œil académique (tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé), ces végétaux inquiétants pour sa mémoire chargée des souvenirs natals, ces femmes et ces hommes dont les muscles ne vibrent pas suivant l'allure classique de son pays, dont la démarche n'est pas cadencée selon le rythme accoutumé, dont le regard n'est pas projeté avec le même magnétisme, ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir maternel, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'œil despotiquement, pendant que leur forme taquine le regard, ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment, comme la vapeur d'une étuve aromatisée ; toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre ; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel, et même il est possible que, dépassant la mesure et transformant la justice en révolte, il fasse comme le Sicambre converti, qu'il brûle ce qu'il avait adoré, et qu'il adore ce qu'il avait brûlé.

---

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann (historien d'art allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle) prônait l'imitation des Anciens qui, seuls, avaient atteint la perfection du Beau idéal dans leurs œuvres.

<sup>2</sup> Si Baudelaire pose qu'il existe une beauté universelle, il ne la pose pas en tant que type éternel, donc modèle unique.

Que dirait, qu'écrirait, – je le répète, – en face de phénomènes insolites, un de ces *modernes professeurs-jurés d'esthétique*<sup>1</sup> [...] ? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres ; – science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances* !

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le critérium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. [...]

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition *sine qua non* de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école ! L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. – *Le professeur-juré*, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu.

J'irai encore plus loin, n'en déplaise aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d'y réussir. *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulues, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un *beau banal* ! Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète sans danger de mort pour l'art lui-même ? Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets, les mets ne différant les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent, que par l'*idée*<sup>2</sup> qu'ils révèlent à la langue.

Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*,  
édition annotée par Francis Moulinat, Paris, Livre de Poche, p 253-258.

---

<sup>1</sup> Idée tirée du « Salon de 1831 » d'Henri Heine, qui permet au critique non seulement d'anathémiser ces modernes professeurs mais aussi de conserver une structure intellectuelle ouverte, non entravée par un système rigide de modèles types et de catégories de jugement.

<sup>2</sup> Il faut prendre ici le mot « idée » au sens étymologique : quelque chose que l'on voit, que l'on contemple, qui agit sur les sens.

**Friedrich Nietzsche (1844-1900)**  
***Naissance de la tragédie (1872)***

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque* comme, analogiquement, la génération – dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique – dépend de la différence des sexes. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, lesquels pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon. C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos que se rattache la connaissance que nous pouvons avoir, dans le monde grec, d'une formidable opposition, quant à l'origine et quant au but, entre l'art plastique – l'art apollinien et l'art non plastique qui est celui de Dionysos. Ces deux impulsions si différentes marchent de front, mais la plupart du temps en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des productions toujours nouvelles et de plus en plus vigoureuses afin de perpétuer en elles ce combat de contraires (entre lesquels le mot « art » qu'on leur attribue en commun ne fait qu'apparemment jeter un pont), jusqu'à ce qu'enfin, par un geste métaphysique miraculeux de la « volonté » hellénique, elles apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique.

Si nous regardons de quelle manière la puissance dionysienne s'est manifestée, nous reconnaitrons qu'en comparaison des sacées babyloniennes où l'homme retombait à la bestialité du tigre ou du singe, les orgies de Dionysos sont des fêtes de délivrance universelle et des jours de transfiguration. Chez les Grecs seuls, la nature accède à son état de jubilation esthétique, chez eux seuls, l'éclatement du principe d'individuation s'érige en phénomène d'art. [...] Pour la Grèce homérique le chant et les gestes des fous de Dionysos à l'âme divisée furent quelque chose de nouveau et d'inouï, surtout la *musique* dionysienne qui, à cette Grèce-là, ne pouvait inspirer qu'effroi et horreur. Certes, la musique était déjà connue, mais comme un art apollinien, musique qui, à proprement parler, se bornait à indiquer un rythme dont le pouvoir plastique concourait à la production d'états apolliniens. La musique d'Apollon était une architecture dorique sur le mode sonore, dont les notes s'indiquaient simplement comme celles de la cithare. Prudemment, on écartait comme non apollinien l'élément même qui constitue le trait distinctif de la musique dionysienne et de la musique tout court : le pouvoir émotif du son, le flot de la mélodie, le monde de l'harmonie qui ne se compare à rien d'autre. Dans le dithyrambe dionysien, l'homme est porté à la plus haute exaltation de ses facultés symboliques. Quelque chose de jamais ressenti aspire à s'exprimer ; le voile de Maïa se déchire et l'individu qui se fond dans le grand Tout comprend que tel est le vœu de l'espèce, de la nature entière. À ce stade l'essence de la nature doit s'exprimer en symboles ; un nouveau monde symbolique devient nécessaire, et d'abord le symbolisme du corps tout entier, non seulement celui des lèvres, du visage, du mot, mais la danse qui imprime à tous les membres un mouvement rythmique. Pour comprendre ce déchaînement il faut que l'homme ait déjà atteint ce souverain oubli de soi qui veut s'exprimer symboliquement à travers les énergies qui l'animent. Ainsi, dans le dithyrambe, le serviteur de Dionysos n'est plus compris que de son semblable... Avec quelle stupeur le Grec apollinien ne dût-il pas le considérer ! Stupeur d'autant plus grande qu'il s'y mêlait de l'effroi : ce monde dionysien, au fond, ne lui était pas si étranger, sa claire conscience apollinienne le lui cachait seulement comme sous un voile.

Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*,  
§ 1 (traduction M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, p. 41-43)  
et § 2 (traduction C. Heim, Paris, Denoël, 1964, p. 24-25).



**Friedrich Nietzsche (1844-1900)**  
***Généalogie de la morale (1887)***

Comme tous les philosophes, au lieu d'envisager le problème esthétique en partant de l'expérience de l'artiste (du créateur), Kant a médité sur l'art et le beau du seul point de vue du "spectateur" et qu'il a ainsi introduit sans s'en rendre compte le spectateur lui-même dans le concept de "beau". Si du moins les philosophes du beau avaient connu ce "spectateur" d'assez près ! c'est-à-dire comme une grande réalité, une grande expérience *personnelle*, comme une plénitude d'événements, de désirs, de surprises, de ravissements, intenses et singuliers dans le domaine du beau ! Mais c'est le contraire, je le crains, qui fut toujours le cas : en sorte que nous recevons d'eux des définitions où, comme dans la célèbre définition kantienne du beau, leur manque de toute expérience personnelle quelque peu subtile, se retrouve sous les espèces du gros ver de l'erreur radicale. "Est beau, dit Kant, ce qui provoque un plaisir *désintéressé*." – Désintéressé ! Comparez avec cette définition, cette autre, d'un véritable "spectateur" et d'un artiste – Stendhal, qui appelle quelque part la beauté une *promesse de bonheur*<sup>1</sup>. En tout cas, ici est *récusé* et rayé le seul aspect du fait esthétique que Kant mette en relief : le *désintéressement*.

Qui a raison, Kant ou Stendhal ? – Assurément, lorsque nos esthéticiens, en faveur de Kant, ne se lassent pas de faire valoir le fait que sous la fascination de la beauté on peut contempler d'une façon "désintéressée" *même* des statues de femmes nues, on est bien en droit de rire un peu à leurs dépens : – sur ce point délicat les expériences des artistes sont "plus intéressantes" et Pygmalion, en tout cas, *n'était pas* nécessairement un "homme inesthétique". N'en ayons que meilleure opinion de l'innocence de nos esthéticiens, attestée par de tels arguments, et mettons par exemple à l'honneur de Kant ce qu'il nous dit, avec la naïveté d'un pasteur de campagne sur les particularités du toucher ! – Nous revenons ici à Schopenhauer qui, bien autrement proche des arts que Kant, n'a pas échappé pour autant au charme de la définition kantienne ; comment cela ? Le fait est bien curieux : il a interprété le mot de "désintéressement" d'une façon toute personnelle, en partant d'une expérience qui devait être chez lui des plus habituelles. De peu de choses parle Schopenhauer avec autant de sûreté que de l'effet de la contemplation esthétique : selon lui, elle agit directement contre "l'intérêt" *sexuel*, à peu près donc comme la lupuline ou le camphre ; il ne s'est jamais lassé de glorifier dans *cette* manière de s'affranchir de la "volonté" le grand avantage et l'utilité du fait esthétique. On serait même tenté de se demander si sa conception fondamentale de la "volonté et de la représentation", l'idée qu'on ne peut s'affranchir de la "volonté" que par la représentation, ne provient pas d'une généralisation de cette expérience sexuelle. [...]

Schopenhauer a décrit l'un des effets de la beauté, son effet calmant sur la volonté, mais est-ce seulement là un effet normal ? Stendhal, nous l'avons vu, nature non moins sensuelle mais plus réussie que Schopenhauer, met en relief un autre effet du beau : "la beauté est une *promesse de bonheur*", pour lui, c'est précisément *l'excitation de la volonté* (de "l'intérêt") qui est le fait de la beauté. Et en définitive, ne pourrait-on pas objecter à Schopenhauer lui-même qu'il a tort de se croire kantien en cette matière, qu'il n'a pas compris en un sens kantien la définition kantienne de la beauté, qu'à lui aussi la beauté plaît par "intérêt" et même par l'intérêt le plus fort et le plus personnel : celui du torturé qui se délivre de sa torture ?... Et pour revenir à notre première question : "que *signifie* cela, un philosophe rendant hommage à l'idéal ascétique ?", voici une première indication ; il veut *se délivrer d'une torture*.

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale* (1887),  
Troisième dissertation : « Que signifient les idéaux ascétiques ? », § 6,  
traduction C. Heim, I. Hildenbrand et J. Gratiën, *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, p. 294-296.

---

<sup>1</sup> En français dans le texte.

**Friedrich Nietzsche (1844-1900)**  
***Crépuscule des idoles (1888)***

19.

« *Beau et laid*. Rien n'est plus relatif, ou disons, de plus *borné*, que notre sentiment du beau. À vouloir le considérer indépendamment du plaisir que l'homme prend à l'homme, on perd aussitôt pied. Le "beau en soi" n'est qu'un mot, pas même un concept. Dans le beau, l'homme se prend pour mesure et critère de la perfection ; dans des cas extrêmes, c'est lui-même qu'il y adore. Une espèce ne *saurait* faire autrement que s'accepter ainsi, que se dire "oui" à elle-même et à elle seule. Jusqu'à ces hauteurs sublimes, on sent encore le rayonnement de son instinct *le plus élémentaire*, celui de la conservation et de l'expansion du moi. L'homme croit que le monde regorge de beauté... il s'oublie, il oublie que c'est lui qui est la cause première de cette beauté. C'est lui, et lui seul qui a conféré au monde sa beauté, mais hélas, une beauté seulement humaine, trop humaine... Au fond, l'homme se mire dans les choses et tient pour beau tout ce qui lui renvoie son image. Le prédicat "beau" exprime la "*vanité de l'espèce*"... Sans doute, le sceptique ne peut-il se défendre d'un soupçon qui lui souffle à l'oreille : le monde est-il plus beau du seul fait que l'homme, et précisément l'homme, le tient pour tel ? Il l'a *humanisé* : c'est tout. Mais rien, absolument rien ne nous garantit que ce soit justement l'homme qui constitue le modèle du beau. Sait-on de quoi il a l'air, aux yeux d'un juge de goût supérieur ? Outré, peut-être ? Peut-être même amusant ? Peut-être un peu arbitraire ?... "Oh, divin Dionysos, pourquoi me tires-tu les oreilles ?" demandait un jour Ariane, à Naxos, au cours d'un de ses fameux entretiens avec son amant philosophie. "Tes oreilles ont pour moi quelque chose de comique, ô Ariane. Pourquoi ne sont-elles pas encore plus longues ?"

20.

Rien n'est beau, l'homme seul est beau : c'est sur cette naïveté que repose toute esthétique, c'en est la vérité *première*. Ajoutons-y aussitôt la seconde : rien n'est laid, si ce n'est l'homme qui *dégénère*, – cela circonscrit le champ du jugement esthétique. La physiologie le confirme : ce qui est laid affaiblit et trouble l'homme. Cela lui rappelle la déchéance, le danger, l'impuissance ; et de fait il y perd de sa force. On pourrait mesurer au dynamomètre les effets de la laideur. *Chaque fois* que l'homme est abattu, il sent l'approche de quelque chose de "laid". Son sentiment de puissance, sa volonté de puissance, son courage, sa fierté, tout cela baisse en présence de la laideur, monte en présence de la beauté... Dans un cas comme dans l'autre, nous tirons une même *conclusion* : les prémisses en sont accumulées à souhait dans l'instinct. La laideur est comprise comme un signe prémonitoire et un système de dégénérescence. Tout ce qui, de près ou de loin, rappelle la dégénérescence, appelle en nous le prédicat "laid". Tout signe d'épuisement, de pesanteur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce d'entrave à la liberté – crampe ou paralysie –, et surtout l'odeur, la couleur, l'apparence de la décomposition, de la putréfaction, ne serait-ce qu'au dernier degré de l'abstraction, réduit à l'état de pur symbole, – tout cela suscite la même réaction, le prédicat "laid". C'est une *haine* qui éclate : qui donc l'homme hait-il tant ? Sans le moindre doute, c'est la *déchéance de son propre type physique*. Sa haine surgit de l'instinct le plus profond de l'espèce : dans cette haine, il y a de l'horreur, de l'appréhension, une vision profonde et prophétique – c'est bien la haine la plus profonde qui soit. C'est par elle que l'art est *profond*...

22.

Je prends un cas précis. Schopenhauer parle de la *beauté* avec une ardeur mélancolique – et pourquoi donc, en fin de compte ? Parce qu’il voit en elle un *pont* qui permet d’accéder plus loin, ou donne une soif ardente d’accéder plus loin... Elle est pour lui ce qui “délivre” quelques instants du “vouloir” – et attire irrésistiblement vers la délivrance éternelle... En particulier, il la loue en tant qu’elle sauve de ce “foyer central du vouloir”, qu’est la sexualité. Dans la beauté, il voit l’instinct reproducteur *nié*... Étrange saint ! Tu as un contradicteur je le crains, et c’est la nature ! Pourquoi y a-t-il de la beauté dans les sons, les couleurs, les parfums, et dans les mouvements rythmiques de la nature ? Qu’est-ce donc qui fait *surgir* la beauté ? Il a heureusement un autre contradicteur, un philosophe. C’est une autorité, et non des moindres, c’est le “divin” Platon (Schopenhauer lui-même le nomme ainsi), qui soutient la thèse suivante : toute beauté excite à la procréation et c’est même ce qui caractérise son action, de la sensualité la plus extrême à la plus haute spiritualité.

23.

Platon va plus loin. Il dit, avec une candeur dont seul un Grec est capable (et jamais un “chrétien”) qu’il n’y aurait pas de philosophie platonicienne s’il n’y avait à Athènes de si beaux adolescents : leur vue seule peut plonger l’âme du philosophe dans un vertige érotique qui ne lui laisse de répit qu’elle n’ait semé sur un terrain d’une telle beauté la graine de toutes les grandes choses. Étrange saint lui aussi ! On n’en croit pas ses oreilles, à supposer même que l’on en croit Platon. Du moins, on devine qu’à Athènes, on philosophait *différemment*, et surtout, sur la place publique. Rien n’est moins grec que des ratiocinations arachnéennes d’anachorète, *l’amor intellectualis dei* à la manière de Spinoza. La philosophie selon Platon se définirait plutôt comme une joute érotique, développant et intériorisant l’ancienne gymnastique agonale et les *conditions* qu’elle présuppose... Qu’en est-il en fin de compte sorti de cette érotique philosophique de Platon ? Une nouvelle forme artistique de *l’agon* grec, la dialectique. Je rappelle *contre* Schopenhauer en faveur de Platon que tout ce que la France *classique* a produit de supérieur tant dans la civilisation que dans la littérature s’est développé dans un climat d’intérêt pour les choses de l’amour. Partout on peut y chercher la galanterie, les sens, l’affrontement des sexes, – bref, y “chercher la femme” – on ne cherchera jamais en vain... »

Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles* (1888),  
*Œuvres philosophiques complètes VIII*, traduction Hemery, Paris, Gallimard, 1995, p. 119-122.

**John Dewey (1859-1952)**  
***L'Art comme expérience (1934)***

Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance et de réussite. Une première tâche s'impose donc à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montages ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils *sont* la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. [...] Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. [...]

John Dewey, *L'Art comme expérience*, chapitre 1 « L'Être vivant »,  
traduction J.-P. Cometti, Folio-Essais, p. 28-30.

Dans toute expérience complète il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accomplissement. Du matériau est ingéré et digéré, de par l'interaction avec l'organisation vitale des résultats de l'expérience antérieure qui anime l'esprit du créateur. L'incubation se poursuit jusqu'à ce que ce qui est conçu soit mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun. Une expérience esthétique peut être comprimée en un instant unique, seulement dans le sens où il peut y avoir culmination de longs processus antérieurs qui perdurent, sous la forme d'un mouvement remarquable qui incorpore tout le reste au point de tout effacer. Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant.

L'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations ; elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est une préparation. William James a pertinemment comparé le déroulement d'une expérience consciente aux phases de vol et de pauses qui caractérisent le déplacement d'un oiseau. Les vols et les pauses sont intimement reliés les uns aux autres ; il n'y a pas un certain nombre d'atterrissages sans lien entre eux suivis d'un certain nombre d'envols également sans lien entre eux. Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieure et, à moins que l'action ne soit que pur caprice ou simple routine, chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui est conservé. [...]

La *forme* du tout est par conséquent présente dans chacune des parties. Réaliser et achever sont des fonctions continues, et non pas de simples fins, localisées à un seul endroit. Un artiste, graveur, peintre ou écrivain, est engagé dans un processus d'achèvement à chaque phase de son œuvre. Il doit à chaque avancée retenir et résumer l'ensemble réalisé auparavant et garder à l'esprit l'ensemble à venir. Sinon il n'y a ni cohérence ni sûreté dans ses actes suivants. La série des actions, qui constitue le rythme de l'expérience, apporte variété et dynamisme ; elle épargne

à l'œuvre monotonie et répétitions inutiles. Les phases d'assimilation sont les éléments correspondants dans le rythme et elles confèrent une unité au tout ; elles préviennent l'œuvre de l'absence de ligne directrice causée par une simple succession d'excitations. Un objet est particulièrement et essentiellement esthétique et procure le plaisir caractéristique de ce type de perception quand les facteurs qui déterminent tout ce qui peut être appelé *expérience* sont placés bien au-dessus du seuil de la perception et sont rendus visibles pour eux-mêmes.

John Dewey, *L'Art comme expérience*, chapitre 3 « Vivre une expérience », *op. cit.*

Tout commence par une impression globale d'envoûtement, par exemple par le saisissement devant la splendeur inopinée d'un paysage, ou par l'effet ressenti lors de la visite d'une cathédrale quand le déficit de lumière, l'odeur de l'encens, les vitraux et la majesté des proportions se fondent en un tout indifférencié. On dit avec raison qu'un tableau nous frappe. Il y a un impact qui précède toute reconnaissance définie de ce à quoi il renvoie. Concernant cette phase initiale et pré-analytique, Delacroix disait qu' "avant de savoir ce que le tableau représente, vous êtes saisi par ses accords magiques". Pour la plupart de gens, cet effet est particulièrement prégnant en musique. Dans toutes sortes de domaines artistiques, l'impression directement produite par un ensemble harmonieux est souvent décrite comme étant une qualité musicale de l'art en question.

Il n'est pourtant pas possible, ni désirable, de prolonger indéfiniment ce moment de l'expérience esthétique. Pour que ce saisissement premier opère à un niveau suffisant, il n'est pas d'autre garantie que le degré de culture du sujet de l'expérience. Or cette dernière peut se borner, et se borne souvent, à une attention sommaire, limitée à ce qui est le plus voyant. Et la seule façon de s'élever de ce registre vers celui où l'on sera intimement convaincu de la valeur de l'œuvre, c'est de passer par plusieurs phases intermédiaires de discrimination. Les distinctions à l'intérieur de l'œuvre sont étroitement liées aux processus par lesquels on distingue.

Étant donné que le saisissement premier et la discrimination qui sont à égalité porteurs de l'exigence de leur propre développement, on ne doit pas oublier que c'est l'impression directe et non raisonnée qui vient d'abord. Il en est de ces moments comme de la qualité du vent qui souffle où il veut. Tantôt il souffle et tantôt non, même en présence du même objet. On ne saurait le forcer et, quand elle ne vient pas, il n'est pas très sensé de chercher à retrouver à la demande la belle commotion initiale. La base de la compréhension esthétique consiste dans la rétention de ces expériences personnelles suivie de l'art de les cultiver. Car, en fin de compte, ce sont elles qui viendront nourrir la discrimination. La discrimination aura souvent pour résultat de nous convaincre que la chose particulière porteuse de l'effet de saisissement ne méritait pas cet excès d'honneur et ne relevait en fait que de facteurs fortuitement associés à cette chose. Mais ce résultat même apporte une contribution décisive à l'éducation esthétique et place une prochaine impression directe à un niveau d'exigence plus élevé. Dans l'intérêt de la discrimination comme dans celui de l'envoûtement direct par l'objet, le seul moyen sûr est de refuser de simuler et de feindre, quand ne se produit pas l'effet qui, au moment où il était maximal, passait aux yeux des Anciens pour une espèce de folie divine. Dans le rythme de l'appréciation esthétique, le moment réflexif est une critique de l'état naissant donc la critique plus consciente et plus élaborée est la continuation raisonnée.

John Dewey, *L'Art comme expérience*, chapitre 7 « Histoire naturelle de la forme », *op. cit.*

**Pierre Bourdieu** (1930-2002)  
***La Distinction*** (1979)

Pour éclairer ce texte : cf. textes complémentaires IV (Sigmund Freud) et XV (Olivier Assouly)

**Le « goût de la réflexion » et le « goût des sens »**

Ce que refuse le goût pur, c'est bien la violence à laquelle se soumet le spectateur populaire (on pense à la description que fait Adorno des musiques populaires et de leurs effets) ; il revendique le respect, cette distance qui permet de tenir à distance. Il attend de l'œuvre d'art que, finalité sans autre fin qu'elle-même, elle traite le spectateur conformément à l'impératif kantien, c'est-à-dire comme une fin et non comme un moyen. Ainsi, le principe du goût pur n'est autre chose qu'un refus<sup>1</sup> ou, mieux, un *dégoût*, dégoût des objets imposant la jouissance et dégoût du goût grossier et vulgaire qui se complaît dans cette jouissance imposée. « Une seule espèce de laideur ne peut être représentée d'après nature sans anéantir toute satisfaction esthétique et par suite la beauté artistique : c'est le dégoût. En effet, comme dans cette sensation singulière qui ne repose que sur l'imagination, l'objet est représenté en quelque sorte comme s'il s'imposait à la jouissance alors que nous lui résistons avec force, la représentation artistique ne se distingue plus dans notre sensation de la nature de cet objet et elle ne peut être tenue pour belle<sup>2</sup> » [CFJ, § 48]. Le dégoût est l'expérience paradoxale de la jouissance extorquée par la violence, de la jouissance qui fait horreur. Cette horreur, ignorée de ceux qui s'abandonnent à la sensation, résulte, fondamentalement, de l'abolition de la distance, où s'affirme la liberté, entre la représentation et la chose représentée, bref de l'*aliénation*, de la perte du sujet dans l'objet, de la soumission immédiate au présent immédiat que détermine la violence asservissante de l'« agréable ». Ainsi, par opposition à l'inclination suscitée par l'« agréable » qui, commune aux animaux et aux hommes, à la différence de la beauté, est propre à séduire « ceux qui ne se soucient que de jouissance » et « convient aux sens *immédiatement* » – alors qu'il « déplaît médiatement » à la raison<sup>3</sup> –, le « goût pur », « goût de la réflexion » qui s'oppose au « goût des sens » comme « les attrait » à la « forme », doit exclure l'intérêt et ne doit pas « tenir le moins du monde à l'existence de la chose ».

L'objet qui « s'impose à la jouissance », tant en image qu'en réalité, *en chair et en os*, neutralise aussi bien la résistance éthique que la neutralisation esthétique : en somme, il anéantit le pouvoir distanciant de la représentation, la liberté proprement humaine de mettre en suspens l'adhésion immédiate, animale, au sensible et de refuser la soumission au pur affect, à la simple *aisthesis*. Double défi à la liberté, à l'humanité, à la culture, cette anti-nature, le dégoût est donc l'expérience *ambivalente* de l'horrible séduction du dégoûtant et de la jouissance, qui opère une sorte de réduction universelle à l'animalité, à la corporéité, au ventre et au sexe, c'est-à-dire à ce qui est *commun*, donc *vulgaire*, abolissant toute différence entre ceux qui résistent de toutes leurs forces et ceux qui se complaisent dans le plaisir, qui jouissent de la jouissance : « Sous ce

---

<sup>1</sup> C'est « le refus, dit Kant, qui conduisit l'homme des excitations purement sensuelles vers les sensations idéales » (cf. *La Philosophie de l'histoire*). Ayant indiqué que l'excitation sexuelle tend à « se prolonger et même à s'accroître sous l'effet de l'imagination » lorsque l'objet est « soustrait aux sens », Kant, liant la découverte de la beauté à la sublimation de l'instinct sexuel, conclut : « Le refus fut l'habile artifice qui conduisit l'homme des excitations purement sensuelles vers les excitations idéales, et peu à peu du désir purement animal à l'amour. Et, avec l'amour, le sentiment de ce qui est purement agréable devint le goût du beau » (cf. Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*, 1786), traduction Stéphane Piobetta, repris dans *Opuscules sur l'histoire*, GF-Flammarion, p. 145-164).

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48. (Dans le corps du texte la *Critique de la faculté de juger* de Kant est abrégée : CFJ.)

<sup>3</sup> L'efficacité propre de l'agréable se manifeste dans le fait qu'il impose une satisfaction immédiate du désir, excluant « l'attente réfléchie de l'avenir » : « Ce pouvoir de ne pas jouer seulement de l'instant de vie présent, mais de se représenter d'une façon actuelle un avenir pourtant très lointain, est le signe distinctif le plus caractéristique de la supériorité de l'homme » (cf. Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*).

terme de commun (non seulement dans notre langue qui offre vraiment ici une ambiguïté, mais dans d'autres encore) on entend ce qui est vulgaire, ce que l'on rencontre partout, et le posséder n'est ni un mérite, ni un privilège » [CFJ, § 40]. La nature entendue comme sensibilité égalise, mais au plus bas (c'est déjà le « nivellement » abhorré des heideggeriens). Aristote enseignait que les choses différentes se différencient en ce par quoi elles se ressemblent, c'est-à-dire en un caractère commun : le dégoût découvre dans l'horreur l'animalité commune sur laquelle et contre laquelle se construit la distinction morale.

« Nous tenons pour grossier et sans noblesse le mode de pensée de ceux qui n'ont pas le sentiment de la belle nature [...] et se contente à table ou près de la bouteille de jouir des simples sensations des sens » [CFJ, § 42]. Et Kant énonce ailleurs, de manière tout à fait directe, le fondement social de l'opposition entre le « goût de la réflexion » et le « goût des sens » :

L'instinct, cette *voix de Dieu*, à laquelle tous les animaux obéissent, devait seul d'abord conduire notre nouvelle créature. Il lui permettait certaines choses pour sa nourriture, lui en interdisant certaines autres. Mais il n'est pas nécessaire d'admettre un instinct particulier, aujourd'hui disparu, pour cet usage ; le sens de l'odorat pouvait y suffire par sa parenté avec l'organe du *goût*, ainsi que l'*affinité bien connue de ce dernier avec l'appareil digestif* ; l'homme avait ainsi en quelque sorte le pouvoir de pressentir l'innocuité ou la nocivité des aliments à consommer, ce dont on voit encore aujourd'hui des exemples. Et même on peut admettre que ce sens n'était pas plus aigu chez le premier couple qu'il ne l'est aujourd'hui. Car c'est un fait bien connu qu'il y a une *différence considérable, dans la force des perceptions, entre les hommes qui ne sont occupés que de leurs sens et ceux qui, occupés en outre par leurs pensées, sont de ce fait détournés de leurs sensations*<sup>1</sup>.

On reconnaît ici le mécanisme idéologique qui consiste à décrire comme des moments de l'évolution (ici le progrès de la nature à la culture) les termes de l'opposition que l'on établit entre les classes sociales.

Ainsi, bien qu'elle ne cesse de refuser au goût tout ce qui pourrait ressembler à une genèse empirique, psychologique et surtout sociale, usant à chaque fois de la coupure magique entre le transcendantal et l'empirique<sup>2</sup>, la théorie du goût pur trouve son fondement, comme en témoignent l'opposition qu'elle fait entre l'agréable (qui « ne cultive pas » et n'est qu'une jouissance) et la culture<sup>3</sup>, ou encore les allusions à l'apprentissage et à l'éducabilité du goût, dans l'empirie d'un rapport social : l'antithèse entre la culture et le plaisir corporel (ou, si l'on veut, la nature) s'enracine dans l'opposition entre la bourgeoisie cultivée et le peuple, lieu phantasmatique de la nature inculte, de la barbarie livrée à la pure jouissance : « Le goût est toujours barbare quand il mêle les attraits et les émotions à la satisfaction, bien plus, s'il en fait la mesure de l'assentiment qu'il donne ».

Si l'on va jusqu'aux dernières conséquences d'une esthétique qui doit mesurer la vertu à l'ampleur des vices surmontés et le goût pur à l'intensité de la pulsion déniée et de la vulgarité vaincue, on doit reconnaître l'art le plus accompli dans les œuvres qui portent au plus haut degré de tension l'antithèse de la barbarie civilisée, de l'impulsion réfrénée, de la grossièreté sublimée : ainsi aujourd'hui Mahler, qui a poussé plus loin qu'aucun autre le jeu dangereux avec la facilité et toutes les formes de récupération savante des « arts populaires » ou même du « pompier », ou, en d'autres temps, Beethoven, dont la grandeur reconnue se mesure à la grandeur négative des violences, des outrances et des excès, souvent célébrés par

<sup>1</sup> Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*.

<sup>2</sup> Le paragraphe 41 de la *Critique de la faculté de juger*, intitulé « L'intérêt empirique du beau », évoque ce que Norbert Élias appelle « le processus de civilisation », mais pour le rejeter dans l'empirique en une phrase : « Cet intérêt joint indirectement au beau par l'inclination sociale, et qui par suite est empirique, n'a pour nous ici aucune importance ».

<sup>3</sup> De la musique, Kant dit qu'« elle est plutôt jouissance que culture ». Et plus loin, il identifie implicitement le degré auquel les arts « cultivent » l'esprit au « développement des facultés » qu'ils appellent : « Si on contraire on apprécie la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'esprit et si l'on prend pour mesure le développement des facultés qui dans le jugement doivent s'unir pour la connaissance, la musique occupera le rang le plus bas » [CFJ, § 53].

l'hagiographie, que l'ascèse artistique, sorte de travail de deuil, a dû surmonter. De condition de l'expérience du plaisir « pur », l'inhibition du plaisir trop immédiatement accessible peut même devenir source de plaisir en elle-même, le *raffinement* conduisant à cultiver pour lui-même le « plaisir préliminaire » dont parle Freud, à différer toujours davantage la résolution de la tension, à accroître par exemple la distance entre l'accord dissonant et sa résolution complète ou conforme. En sorte que la forme la plus « pure » du plaisir de l'esthète, l'*aisthesis* épurée, sublimée, déniée, pourrait ainsi consister, paradoxalement, dans une ascèse, *askesis*, une tension entraînée et entretenue, qui est le contraire même de l'*aisthesis* primaire et primitive.

Plaisir ascétique, plaisir vain qui enferme en lui-même le renoncement au plaisir, plaisir épuré du plaisir, le plaisir pur est prédisposé à devenir un symbole d'excellence morale et l'œuvre d'art un test de supériorité éthique, une mesure indiscutable de la capacité de sublimation qui définit l'homme *vraiment humain*<sup>1</sup> : l'enjeu du discours esthétique, et de l'imposition d'une définition du proprement humain qu'il vise à réaliser, n'est autre chose en définitive que le *monopole de l'humanité*. C'est bien la différence entre les hommes et les non-hommes qu'il appartient à l'art d'attester : imitation libre de la création naturelle, de la *natura naturans* – et non de la *natura naturata* – par laquelle l'artiste (et, à travers lui, le spectateur) affirme sa transcendance par rapport à la nature naturée, en produisant une « autre nature » [CFJ, § 49], soumise aux seules lois de construction du génie créateur, l'expérience artistique est ce qui s'approche le plus de l'expérience divine de l'*intuitus originarius*, perception créatrice qui, sans reconnaître d'autres règles ou contraintes que les siennes propres, engendre librement son propre objet. Le monde que produit la « création » artistique n'est pas seulement une « autre nature » mais une « contre-nature », un monde produit à la manière de la nature mais contre les lois ordinaires de la nature – celles de la pesanteur dans la danse, celles du désir et du plaisir dans la peinture et la sculpture, etc. – par un acte de sublimation artistique qui est prédisposé à remplir une fonction de légitimation sociale : la négation de la jouissance inférieure, grossière, vulgaire, mercenaire, vénale, servile, en un mot naturelle, enferme l'affirmation de la sublimité de ceux qui savent se satisfaire des plaisirs sublimés, raffinés, distingués, désintéressés, gratuits, libres. L'opposition entre les goûts de nature et les goûts de liberté introduit une relation qui est celle du corps et de l'âme, entre ceux qui ne sont que nature et ceux qui affirment dans leur capacité de dominer leur propre nature biologique leur prétention légitime à dominer la nature sociale. Et l'on comprend mieux que, comme l'a indiqué Bakhtine à propos de Rabelais, l'imagination populaire ne puisse que renverser la relation qui est au fondement de la sociodicée esthétique : répondant au parti de *sublimation* par un parti-pris de *réduction* ou, si l'on veut, de *dégradation*, comme dans l'argot, la parodie, le burlesque ou la caricature, mettant cul par dessus tête toutes les « valeurs » dans lesquelles se reconnaît et s'affirme la sublimité des dominants, avec le recours à l'obscénité ou à la scatologie, elle nie systématiquement la différence, elle bafoue la distinction et, comme les jeux de Carnaval, réduit les plaisirs distinctifs de l'âme aux satisfactions communes du ventre et du sexe.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, p. 569-574.

---

<sup>1</sup> Évoquant le lien qui unit très tôt la nature morte au motif de la *vanitas* – avec par exemple le thème de l'horloge symbolisant la tempérance –, Ernst Gombrich accorde que l'esprit puritain peut trouver dans ce rappel un alibi ou un antidote au simple plaisir des sens que proposent les nourritures appétissantes et les bouquets fastueux, éternisation de la jouissance sensuelle, « fête pour l'œil » évoquant les fêtes passées ou futures, mais il observe que la peinture est, par soi, une *vanitas*, du fait que les plaisirs qu'elle offre la représentation sont essentiellement illusoire.



**Jean-Marie Schaeffer** (né en 1952)  
*Adieu à l'esthétique* (2000)

*Esthétique et art*

On aura sans doute remarqué qu'aucun des témoignages que j'ai cités au début de ce chapitre ne portait sur la contemplation d'une œuvre d'art (bien qu'eux-mêmes soient des objets artistiquement, en l'occurrence, des textes littéraires)<sup>1</sup>. La raison de mon choix était heuristique. En effet, lorsque nous employons le terme « esthétique », c'est la plupart du temps en tant que synonyme du terme « artistique ». D'où l'idée selon laquelle la *théorie esthétique* serait réductible à une *théorie des arts*. Cette thèse, qui remonte à la réinterprétation romantique hégélienne et à l'esthétique kantienne, me semble avoir été extrêmement dommageable pour la compréhension des pratiques artistiques aussi bien que pour celle des conduites esthétiques.

La première conséquence négative de cette identification entre l'esthétique et l'artistique a été une méconnaissance de l'autonomie de la fonction esthétique. En effet, en concentrant l'analyse sur la réception esthétique des œuvres d'art on a trop souvent essayé de la réduire au statut d'une sorte d'équivalent passif de la création artistique, c'est-à-dire qu'on a accredité l'idée que l'expérience de l'amateur d'art serait une variante plus appauvrie de l'expérience créatrice. Les témoignages que j'ai analysés ont montré qu'il n'en n'est rien. L'expérience esthétique est une conduite aussi active que la démarche créatrice de l'artiste, mais elle relève d'un *autre type d'activité* : il ne s'agit pas d'une conduite opératoire mais, comme nous l'avons vu, d'une conduite de discrimination cognitive (par là je ne veux évidemment pas suggérer que l'activité créatrice ne comporte pas d'aspects cognitifs). Pour rendre justice à l'autonomie et au caractère actif de la conduite esthétique, il est donc important de ne pas confondre ses traits avec ceux qui caractérisent la création artistique et de ne pas identifier la finalité de l'esthète à celle de l'artiste (nonobstant le fait que l'activité artistique inclut sans doute aussi toujours des phases d'attention esthétiques).

Une conséquence plus grave de l'absence de délimitation des deux domaines réside dans le fait qu'elle nous empêche de poser correctement la question de leurs interrelations éventuelles. Bien qu'une grande partie de nos conduites esthétiques aient effectivement pour objets des œuvres d'art et bien que dans la plupart des sociétés (dont la nôtre) beaucoup d'œuvres aient pour fonction de devenir le support de conduites esthétiques, il n'existe pas de lien de dépendance logique entre les deux activités. De même que la définition de la relation esthétique est indépendante de toute détermination objectale, la délimitation de la notion d'« œuvre d'art » est indépendante de la problématique esthétique. Il serait évidemment absurde de vouloir mettre en doute le fait qu'une grande partie des objets que nous étiquetons aujourd'hui comme des œuvres d'art procèdent au moins en partie d'une intention esthétique, donc de la volonté de créer quelque chose dont la réactivation réceptive puisse donner lieu à une expérience satisfaisante. Mais il est tout à fait indéniable que certaines des sous-classes du domaine des œuvres d'art ne s'inscrivent *pas* toujours dans une perspective esthétique. Ainsi un masque, dont la fonction

---

<sup>1</sup> Ce qui montre, soit dit en passant, que le compte-rendu d'une expérience esthétique peut à son tour devenir un objet esthétique.

première est rituelle, n'est certainement pas créé dans une visée esthétique : il n'est pas destiné à devenir (et *de facto* ne devient pas) le point focal d'une réception pour son propre compte, mais est censé servir (et *de facto* sert) de support matériel pour l'incarnation d'un esprit qui doit agir à travers lui. Or, malgré cette absence de fonction esthétique, il n'y a guère de doute qu'au niveau générique et génétique, ce manque s'inscrit parfaitement dans la sous-classes des sculptures, sous-classe qui compte parmi les exemplifications canoniques de la notion *d'œuvre d'art* telle qu'elle est communément reçue<sup>1</sup>. Ceci signifie aussi que la question de l'existence de conduites esthétiques à telle époque ou dans telle culture doit être dissociée de celle de la fonction que cette époque ou cette culture accordent aux œuvres d'art. Bref, de même que l'histoire ou l'anthropologie de la création artistique ne sauraient être réduites à celles de la production d'artefacts destinés à la réception esthétique, l'étude de la conduite esthétique ne saurait être réduite à la réception des œuvres d'art.

L'indépendance logique des deux problématiques ne signifie pas qu'il n'y ait pas de liens entre les deux séries de conduites. Il existe au contraire des liens *de fait* extrêmement étroits entre les conduites esthétiques et la création artistique, et ce dans la plupart des cultures. Et ces liens relèvent manifestement d'analogies évolutives de nature sociale. Dès qu'il y a cristallisation sociale de la relation esthétique, cette relation investit en général aussi certains types d'artefacts humains. Dès lors, les liens entre œuvre d'art et fonction esthétique ne sont pas seulement pertinents au niveau de la *réception* des œuvres, mais le deviennent aussi au niveau du processus de *création*. Le fait que le terme « esthétique » ne saurait désigner une propriété de l'œuvre ne lui interdit nullement de nommer une *intention* créatrice spécifique, à savoir la conception de l'œuvre eu égard à la fonction esthétique qu'elle est censée remplir. Et il n'y a guère de doute qu'un très grand nombre d'artefacts (quelle que soit leur origine culturelle) procèdent effectivement d'une telle intention globalement esthétique – c'est-à-dire de la volonté de créer un produit dont la réception puisse donner lieu à une attention cognitive qui soit source de plaisir. Ainsi le partage classique entre les beaux-arts et les arts mécaniques situait-il la spécificité des premiers dans le fait qu'« ils ont été inventés que pour l'ornement du monde et pour le plaisir » et que « s'ils nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le font pas nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espèce de création qui nous divertit et qui met nos passions en mouvement »<sup>2</sup>. En fait, dans la plupart des civilisations et à la plupart des époques, dès lors qu'un art (au sens technique du terme) est pratiqué pour des raisons qui ne sont plus exclusivement utilitaires, magiques, religieuses ou politiques, c'est bien l'intention esthétique qui est reconnue comme supplément fonctionnel.

Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p. 43-45.

---

<sup>1</sup> La distinction entre la détermination fonctionnelle et les composantes génériques doit être resituée dans le cadre plus global de la variabilité contextuelle de nos usages de la notion d'œuvre d'art. Je discute ce point plus en détail dans *Les Célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 21-119.

<sup>2</sup> Roger de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, Editions du Promeneur, 1993, p. 38

**Jacques Rancière**  
*Le Spectateur émancipé* (2008)

Le théâtre s'accuse lui-même se rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance théâtrales deviennent ainsi une médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre. Elles se proposent d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale les rend conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs : au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression. [...]

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions — regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité — sont tout autre chose que des oppositions logiques entre terme bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le « bon » terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même. Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leurs corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelait naguère citoyens *actifs*, capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens *passifs*, indignes de ces fonctions, ceux qui travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète.

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 13-19.

---

**TEXTES  
COMPLÉMENTAIRES**

---

**Wassily Kandinsky (1866-1944)**  
***Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (1912)***

Les musiciens les plus modernes, comme *Debussy*, reproduisent des impressions *spirituelles* qu'ils empruntent souvent à la nature et transforment en images spirituelles sous une forme purement musicale. *Debussy* est parfois comparé très justement aux *Impressionnistes*, car on prétend que, de la même manière que ces peintres, il interprète librement la nature dans ses compositions, à grands traits personnels. La vérité de cette affirmation n'est qu'un exemple du profit réciproque que les différentes branches de l'art tirent les unes les autres, ainsi que de l'identité de leurs buts. Il serait cependant téméraire de prétendre que cette définition suffit à rendre compte de l'importance de *Debussy*. Malgré cette affinité avec les *Impressionnistes*, il est si fortement tourné vers le contenu intérieur que l'on reconnaît immédiatement dans ses œuvres le son fêlé de l'âme actuelle avec toutes ses souffrances et ses nerfs ébranlés. Et par ailleurs *Debussy* ne recourt jamais, même dans ses œuvres « impressionnistes », à une note tout à fait matérielle qui est la caractéristique de la musique à programme et se borne à exploiter la valeur *intérieure* du phénomène. [...]

La musique russe (*Moussorgsky*) a exercé une grande influence sur *Debussy*. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'il ait une certaine parenté avec les jeunes compositeurs russes, en particulier avec *Scriabine*. Leurs compositions ont certaines parentés de résonance intérieure. Et la même faute indispose souvent l'auditeur. C'est-à-dire que parfois il arrive que les deux compositions soient entraînées loin des « nouvelles » « laideurs » et succombent au charme de la « beauté » plus ou moins conventionnelle. L'auditeur se sent parfois offensé au plein sens du terme car on le projette comme une balle de tennis par-dessus le filet qui sépare deux partis adverses : celui du « beau » extérieur et celui du « beau » intérieur. Ce beau intérieur est le beau auquel on a recours par une nécessité intérieure impérative en renonçant au beau conventionnel. À celui qui n'y est pas habitué, ce beau intérieur paraîtra *évidemment* laid, car l'homme tend en général vers l'extérieur et ne reconnaît pas volontiers la nécessité intérieure. (Et cela tout particulièrement aujourd'hui !) Avec un refus total du beau habituel, saluant comme sacrés *tous* les moyens d'expression personnelle, le compositeur viennois *Arnold Schönberg* est encore à l'heure actuelle seul, uniquement reconnu par quelques rares enthousiastes. Ce « faiseur de réclame », ce « charlatan », cet imposteur écrit dans son traité d'harmonie : « Toute consonance, toute progression est possible. Je sens cependant déjà aujourd'hui qu'il existe ici aussi certaines conditions, dont il dépend que j'emploie telle ou telle dissonance. »

Ici *Schönberg* se rend clairement compte que la plus grande liberté, qui est l'air dont l'art a besoin pour respirer librement, ne peut être absolue. À chaque époque correspond une certaine mesure de *cette* liberté. Et le plus grand génie ne saurait dépasser les limites de cette liberté. Mais cette mesure doit être épuisée et l'est entièrement chaque fois. Le chariot peut se rebiffer autant qu'il le veut ! *Schönberg* essaie d'épuiser cette liberté et a déjà, sur le chemin vers la nécessité intérieure, découvert certains trésors de la *nouvelle beauté*. La musique de *Schönberg* nous introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques mais *purement spirituelles*. Ici commence « la musique de l'avenir ».

[...]

Guidé par ses dons exceptionnels, particulièrement doué comme coloriste en tant que Français, *Matisse*, dans ses œuvres, met l'accent sur la couleur et parfois lui donne la part prépondérante. Comme *Debussy*, longtemps, il n'a pas su se libérer de la beauté conventionnelle : il a l'impressionnisme dans le sang. Ainsi, on trouve chez *Matisse*, parmi les images d'une très grande vie intérieure, créées sous l'impulsion d'une (grande) nécessité intérieure, des toiles exécutées à la suite d'une excitation extérieure ou en raison d'un stimulant

tout extérieur (et l'on pense alors à Manet !) et qui n'ont en partie, ou exclusivement, qu'une vie extérieure. Il atteint alors une beauté glacée de la peinture, spécifiquement française, gourmande, purement mélodique.

Ici s'ouvrent les voies d'objectivation de l'art où l'artiste n'est rien d'autre qu'un instrument secret et caché aux regards alors que l'œuvre elle-même a l'air d'être tombée toute prête du ciel : la pulsation de l'artiste ne s'entend plus dans l'œuvre, cette dernière vit avec ses propres pulsations. Lorsque nous regardons un arbre, nous ne pensons pas aux conditions ignorées qui l'ont fait venir à la vie et qui ont déterminé sa forme. Nous le percevons comme une chose qui vit indépendamment et qui a sa propre respiration, comme séparément des autres créatures. [...] Chacune de ces créatures représente une unité parfaitement adaptée et d'une extrême beauté. Si la peinture française en général, et la peinture de Matisse en particulier, s'est toujours trouvée sur la voie de cette perfection poignante sans jamais l'atteindre, cela s'explique par un élément propre à cette nation et qui est la tendance à pencher vers la joliesse extérieure de la couleur et son incapacité à créer un dessin objectivement intériorisé.

Ainsi s'explique l'extrême schématisme et pour une grande part le caractère artificiel des tentatives françaises dans le domaine du dessin et de sa forme globale, la construction (exemple : le cubisme). Il est remarquable de constater que le chercheur le plus énergique et le plus conséquent dans ce domaine est l'Espagnol Picasso. Naturellement soumis à la mélancolie hispano-mauresque, il est comme éclairé par la tristesse du soleil couchant, mais il ne cède cependant jamais à la séduction extérieure de la beauté purement française, bien qu'il faille chercher les racines de son art dans le sol parisien.

Dès ses toutes premières œuvres (venues à la vie par les observations mélancoliques du Oriental occidentalisé), Picasso a trouvé le point de départ de ses recherches formelles inquiètes et multiples en priorité en dehors du milieu français. Il doit l'aboutissement de ses recherches à l'art nègre, c'est-à-dire à un art primitif qui a la coloration orientale des peuples arrivés à leur déclin. Il est attiré ici par le parfum des fleurs fanées, touchantes dans leur simplicité et leur naturel. Toute une série de peintres français et, à leur suite, de peintres étrangers s'est lancée dans cette voie nouvellement ouverte ; c'est de là que part le mouvement du cubisme.

L'Espagnol Pablo *Picasso*, cet autre grand Parisien, n'a jamais succombé à *cette* beauté. Toujours poussé par le besoin de s'extérioriser, parfois emporté par sa fougue, Picasso se jette d'un moyen extérieur vers l'autre. Si un abîme les sépare, Picasso le franchit d'un bond insensé et déjà il est sur l'autre bord, au grand effroi de la cohorte extraordinairement compacte de ses successeurs ; ils croyaient à l'instant l'avoir atteint. Et il ne reste qu'à recommencer avec tous les hauts et les bas. Ainsi naquit le dernier mouvement « français », le cubisme, que nous verrons en détail dans la seconde partie de ce livre.

Picasso essaie d'atteindre le constructif par des rapports numériques. Dans ses dernières œuvres (1911), il aboutit par la voie de la logique à la destruction de ce qui est matériel, non par dissolution, mais par une sorte de morcellement des divers éléments constitutifs et la dispersion constructive de ces pièces sur la toile. Ce faisant, il semble, chose étonnante, vouloir garder l'apparence du matériel. Picasso ne recule devant aucun moyen et si la couleur le gêne pour une forme pure de dessin, il la jette par-dessus bord et peint son tableau en brun et blanc. Ces problèmes sont sa force principale. Matisse – couleur, Picasso – forme. Deux grandes indications vers un grand but.

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, « III- Le tournant spirituel », traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, Folio Essais, p.84-96.

**Le Corbusier** (1887-1965)  
***Vers une architecture*** (1923)

**« Architecture - Pure création de l'esprit »**

Ce qui distingue un beau visage, c'est la qualité des traits et une valeur toute particulière des rapports qui les unissent. Le type du visage appartient à tout individu : nez, bouche, front, etc., ainsi qu'une proportion moyenne de ces éléments. Il y a des millions de visages construits sur ces types essentiels ; pourtant tous sont différents : variation de qualité des traits et variation des rapports qui les unissent. On dit qu'un visage est beau lorsque la précision du modelage et la disposition des traits relèvent des proportions qu'on *sent harmonieuses* parce qu'elles provoquent au fond de nous, par delà nos sens, une résonance, sorte de table d'harmonie qui se met à vibrer. Trace d'absolu indéfinissable préexistant au fond de notre être.

Cette table d'harmonie qui vibre en nous est notre critérium de l'harmonie. Ce doit être cet axe d'organisation qui doit être le même que celui sur lequel s'alignent tous les phénomènes ou tous les objets de la nature ; cet axe nous conduit à supposer une unité de gestion dans l'univers, à admettre une volonté unique à l'origine. Les lois de la physique seraient consécutives à cet axe, et si nous reconnaissons (et aimons) la science et ses œuvres, c'est que les unes et l'autre nous laissent admettre qu'elle sont prescrites par cette volonté première. Si les résultats du calcul nous paraissent satisfaisants et harmonieux, c'est qu'ils viennent de l'axe. Si, par le calcul, l'avion prend l'aspect d'un poisson, d'un objet de la nature, c'est qu'il retrouve l'axe. Si la pirogue, l'instrument de musique, la turbine, résultats de l'expérimentation et du calcul, nous apparaissent comme des phénomènes « organisés », c'est-à-dire porteurs d'une certaine vie, c'est qu'ils sont alignés sur l'axe. De là, une définition possible de l'harmonie : moment de concordance avec l'axe qui est en l'homme, donc avec les lois de l'univers – retour à l'ordre général. Ceci donnerait une explication des causes de satisfaction à la vue de certains objets, satisfaction qui rallie à chaque instant une unanimité effective.

Si l'on s'arrête devant le Parthénon, c'est qu'à sa vue la corde interne sonne ; l'axe est touché. On ne s'arrête pas devant la Madeleine, qui comprend, comme le Parthénon, gradins, colonnes et frontons (mêmes éléments primaires) parce qu'au-delà des sensations brutales, la Madeleine ne va pas toucher notre axe ; nous ne sentons pas l'harmonie profonde, nous ne sommes pas cloués sur place par cette reconnaissance.

Les objets de la nature et les œuvres du calcul sont nettement formés ; leur organisation est sans ambiguïté. C'est parce qu'*on voit bien*, qu'on peut lire, savoir, et ressentir l'accord. Je retiens : il faut dans l'œuvre d'art *formuler nettement*.

Si les objets de la nature *vivent*, et si les œuvres du calcul *tournent* et fournissent du travail, c'est qu'une unité d'intention motrice les anime. Je retiens : il faut une unité motrice à l'œuvre d'art.

Si les objets de la nature et les œuvres du calcul fixent notre attention, éveillent notre intérêt, c'est qu'ils ont, les uns et les autres, une attitude fondamentale qui les caractérise. Je retiens : il faut un caractère dans l'œuvre d'art. [...]

Presque toutes les périodes d'architecture ont été liées à des recherches constructives. On en a souvent conclu : l'architecture, c'est la construction. Il se peut que l'effort fourni par les architectes ait été canalisé principalement sur les problèmes constructifs d'alors ; ce n'est pas une raison pour confondre. Il est certain que l'architecture doit posséder sa construction au moins aussi exactement que le penseur possède sa grammaire. Mais la construction étant une science autrement plus difficile et complexe que la grammaire, les efforts de l'architecte y demeurent longtemps attachés ; ils ne doivent pas s'y immobiliser.

Le plan de la maison, son cube et ses surfaces ont été déterminés, en partie, par les données utilitaires du problème et, en partie, par l'imagination, la création plastique. Déjà, dans son plan, et par conséquent dans tout ce qui s'élève dans l'espace, l'architecte a été plasticien ; il a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique qu'il poursuivait ; *il a composé.*

Alors est venu ce moment où il fallait graver les *traits du visage*. Il a fait jouer la lumière et l'ombre à l'appui de ce qu'il voulait dire. La modénature est intervenue. Et la modénature est libre de toute contrainte ; elle est une invention totale qui rend un visage radieux ou le fane. À la modénature, on reconnaît le plasticien ; l'ingénieur s'efface, le sculpteur travaille. La modénature est la pierre de touche de l'architecte ; avec la modénature, il est mis au pied du mur : être plasticien ou ne pas l'être. L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière ; la modénature est encore et exclusivement le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière. La modénature laisse tomber l'homme pratique, l'homme hardi, l'homme ingénieux ; elle en appelle au plasticien.

La Grèce, et, en Grèce, le Parthénon ont marqué le sommet de cette pure création de l'esprit : la modénature.

On mesure qu'il ne s'agit plus d'usages, ni de traditions, ni de procédés constructifs, ni d'adaptations à des besoins utilitaires. Il s'agit de l'invention pure, personnelle au point qu'elle est celle d'un homme ; Phidias a fait le Parthénon, car Ictinos et Callicrate, les architectes officiels du Parthénon, ont fait d'autres temples doriques qui nous paraissent froids et assez indifférents. La passion, la générosité, la grandeur d'âme, autant de vertus qui sont inscrites dans les géométries de la modénature, quantités agencées dans des rapports précis. La Parthénon, c'est Phidias qui l'a fait, Phidias le grand sculpteur.

Il n'existe rien d'équivalent dans l'architecture de toute la terre et de tous les temps. C'est le moment le plus aigu où un homme, agité par les plus nobles pensées, les a cristallisées en une plastique de lumière et d'ombre. La modénature du Parthénon est infaillible, implacable. Sa rigueur dépasse nos habitudes et les possibilités normales de l'homme. Ici se fixe le plus pur témoignage de la physiologie des sensations et de la spéculation mathématique qui peut s'y rattacher ; on est rivé par les sens ; on est ravi par l'esprit ; on touche l'axe d'harmonie. Il n'est point question de dogmes religieux, de description symbolique, de figurations naturelles : ce sont des formes pures dans des rapports précis, exclusivement.

Depuis deux mille ans, ceux qui ont vu le Parthénon ont senti qu'il y avait là un moment décisif de l'architecture.

On est devant un moment décisif. Dans la période présente où les arts tâtonnent et où, par exemple, la peinture, trouvant petit à petit des formules d'une saine expression, heurte si violemment le spectateur, le Parthénon apporte des certitudes : l'émotion supérieure, d'ordre mathématique. L'art, c'est la poésie : l'émotion des sens, la joie de l'esprit qui mesure et apprécie, la reconnaissance d'un principe axial qui affecte le fonds de notre être. L'art, c'est cette pure création de l'esprit qui nous montre, à certains sommets, le sommet des *créations* que l'homme est capable d'atteindre. Et l'homme ressent un grand bonheur à *se sentir créer.*

Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 165-181.



**Erwin Panofsky** (1892-1968)

***Idea* (1924)**

Chapitre I « L'Antiquité »

Plotin s'est délibérément élevé contre les attaques que Platon formule à l'endroit de l'« art mimétique » : « Si quelqu'un dédaigne les arts sous prétexte que leur activité se réduit à imiter la nature, il faut lui déclarer d'abord une bonne fois que les choses de la nature imitent aussi autre chose ; on doit savoir aussi que les arts ne se contentent pas de reproduire le visible, mais qu'ils remontent aux principes originaires de la nature ; on doit savoir en outre que les arts donnent et ajoutent beaucoup d'eux-mêmes lorsque l'objet représenté est défectueux, c'est-à-dire imparfait, car ils possèdent le sens de la beauté. Phidias a créé son *Zeus* sans imiter rien de visible, mais il lui a donné les traits sous lesquels Zeus serait lui-même apparu s'il avait voulu se montrer à notre regard. »

Le résultat, c'est que l'idée occupe en fait dans le domaine de l'art une situation entièrement nouvelle : cette idée, que l'artiste contemple désormais en son esprit, est, en un certain sens, dépouillée de la rigide immobilité qui paraissait inhérente à l'Idée platonicienne et elle se change en une « vision » vivante chez l'artiste ; mais, en un autre sens, et à la différence de l'« idée de la pensée », telle que la conçoit Cicéron, il lui appartient de ne pas exister seulement comme contenu de la conscience humaine mais de prétendre à la validité et à l'objectivité métaphysiques. Car ce qui confère aux représentations intérieures de l'artiste le droit de s'opposer à la réalité connue des « Idées », qui en sont indépendantes et qu'elles surpassent en beauté, c'est en fait que ces représentations se confondent désormais (ou peuvent se confondre) avec les principes originaires de la nature qui se révèlent à l'esprit de l'artiste dans un acte d'intuition intellectuelle ; c'est aussi que ces représentations, bien qu'elles ne soient, au regard d'une psychologie de l'art, que des « représentations » dans le sens cicéronien d'« idées » ou de « formes », possèdent pourtant, au regard d'une métaphysique de l'art, une existence tout à la fois supra-réelle et supra-individuelle. Plotin utilise donc beaucoup plus qu'une simple formule lorsqu'il nous dit que Phidias a représenté Zeus avec l'aspect que celui-ci se serait donné s'il avait voulu se montrer aux regards humains : l'« image », que Phidias porte en son intériorité, ce n'est pas seulement conformément au sens de la métaphysique plotinienne, la représentation de Zeus, mais c'est son essence. C'est ainsi que, pour Plotin, l'esprit de l'artiste accompagne désormais, en son essence et pour ainsi dire en son destin, l'« esprit » créateur qui représente de son côté la forme actualisée de l'insondable unité et absoluité. Car, dans la conception plotinienne, l'« esprit » engendre aussi les Idées à partir de lui et en lui (tandis que le « démiurge » platonicien se contente de regarder vers elles en tant qu'elles sont hors de lui) et doit, par une sorte de « profusion », répandre ses pures et incorporelles pensées dans le monde de la spatialité, où forme et matière se séparent et où se perdent la pureté et l'unité de l'image originaire. Et de la même façon que la beauté dans la nature consiste, pour Plotin, en un rayonnement de l'Idée à travers la matière qui pour n'être pas totalement modelable n'en est pas moins modelée sur elle, de même la beauté d'une œuvre d'art vient de ce qu'une forme idéale est « émise » dans la matière et, triomphant de sa grossière inertie, l'anime pour ainsi dire, ou plutôt s'efforce de l'animer.

Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), chapitre I « L'Antiquité », traduction Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 39-41.

**Sigmund Freud** (1856-1939)  
***Le Malaise dans la culture* (1930)**

**Pour éclairer ce texte : cf. texte complémentaire XIV (Hubert Damisch)**

Je ne crois pas complète cette énumération des méthodes par lesquelles les hommes s'efforcent d'obtenir le bonheur et d'écartier la souffrance. Il est un de ces procédés que je n'ai pas encore cité [...]. Comment serait-il possible d'oublier justement cette technique de l'art de vivre ! Elle se signale par la plus remarquable réunion de traits caractéristiques. Elle aspire naturellement aussi à l'indépendance par rapport au destin – c'est le meilleur terme que nous ayons – et dans cette intention, elle reporte la satisfaction dans des processus internes de l'âme et, ce faisant, elle se sert de la capacité de déplacement de la libido évoquée plus haut mais ne se détourne pas du monde extérieur, s'arrime au contraire à ses objets et obtient le bonheur à partir d'une relation affective avec eux. Elle ne se contente pas non plus d'éviter le déplaisir avec une lassitude résignée, mais ignore ce but et va plus loin, s'attachant à l'aspiration originelle et passionnée à un accomplissement de bonheur positif. Peut-être approche-t-elle réellement ce but de beaucoup plus près que toutes les autres méthodes. J'entends par là, naturellement, cette orientation de la vie qui prend l'amour pour centre, et attend toute satisfaction du fait d'aimer et d'être aimé. Une telle disposition psychique est suffisamment évidente pour nous tous ; l'une des manifestations de l'amour – l'amour sexuel – nous a procuré l'expérience la plus forte d'une sensation de plaisir nous subjuguant, et nous a fourni le modèle de notre aspiration au bonheur. Quoi de plus naturel pour nous que de persévérer à chercher le bonheur sur la même voie que celle où nous l'avons d'abord rencontré ? Le point faible de cette technique de vie apparaît clairement ; sans quoi il ne serait venu à l'idée de personne de quitter cette voie pour une autre. Jamais nous ne sommes plus vulnérables à la souffrance que lorsque nous aimons, jamais nous ne sommes plus impuissants dans le malheur que lorsque nous avons perdu l'objet aimé ou l'amour de celui-ci. Mais la technique de vie fondée sur la valeur du bonheur amoureux n'en est pas pour autant liquidée, il y a beaucoup à dire là-dessus.

On peut ici y rattacher le cas intéressant où le bonheur de la vie est cherché principalement dans la jouissance de la beauté, où qu'elle se montre à nos sens et à notre jugement, la beauté des formes et des gestes humains, celle des objets de la nature et des paysages, des créations artistiques et mêmes scientifiques. Cette disposition esthétique face au but de la vie offre peu de protection contre la menace des souffrances, mais elle peut dédommager de beaucoup de choses. La jouissance de la beauté a un caractère sensible particulier, doucement enivrant. L'utilité de la beauté n'est pas évidente, on ne saurait pénétrer sa nécessité culturelle, et pourtant on ne pourrait s'en passer dans la culture. La science de l'esthétique examine les conditions sous lesquelles est ressenti le beau ; sur la nature et l'origine de la beauté, elle n'a su donner aucun éclaircissement ; comme à l'accoutumée, elle a dissimulé son absence de résultats sous une débauche de mots qui sonnent bien, mais creux. Malheureusement, c'est encore la psychanalyse qui a le moins à dire sur la beauté. Seule sa dérivation du domaine de la sensibilité sexuelle paraît assurée ; ce serait un cas exemplaire de pulsion réfrénée dans sa visée<sup>1</sup>. La « beauté » et l'« attrait » sont à l'origine des qualités de l'objet sexuel. Il est remarquable que les organes génitaux eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant presque jamais jugés beaux ; en revanche, la qualité de beauté semble attachée à certains caractères sexuels secondaires.

Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* (1930), traduction Dorian Astor, GF-Flammarion, p. 96-98.

---

<sup>1</sup> Autre traduction : « pulsion inhibée quant au but ».

**Clement Greenberg** (1909-1994)  
**« Avant-garde et kitsch » (1939)**

Là où il y a une avant-garde, on trouve en général aussi une arrière-garde. Le fait est qu'un second phénomène culturel nouveau a fait son apparition, en même temps que l'avant-garde, dans l'Ouest industrialisé, phénomène auquel les Allemands ont donné le nom merveilleux de *kitsch* ; il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc.

Le *kitsch* est un produit de la révolution industrielle qui, en urbanisant les masses d'Europe occidentale et d'Amérique, a favorisé ce qu'il est convenu d'appeler l'alphabétisation universelle.

Auparavant, la culture formelle, par opposition à la culture populaire, n'avait pour marché qu'une seule catégorie d'individus, qui, outre leur capacité à lire et à écrire, jouissaient des loisirs et du bien-être indispensables à l'acquisition de la culture. Celle-ci avait jusqu'alors été indissociablement liée au fait de savoir lire et écrire. Avec l'alphabétisation générale, savoir lire et écrire est devenu une compétence mineure, un peu comme la conduite automobile aujourd'hui, et n'a plus servi à distinguer les inclinations culturelles d'un individu puisque ce n'était plus la condition *sine qua non* de goûts raffinés.

Les paysans qui allaient former le prolétariat et la petite bourgeoisie des villes apprirent à lire et à écrire par souci d'efficacité, sans accéder pour autant aux loisirs et au bien-être qui les auraient rendus disponibles pour la culture urbaine traditionnelle. Perdant néanmoins leur goût pour la culture populaire dont la campagne formait l'arrière-plan et découvrant en même temps une nouvelle capacité d'ennui, les nouvelles masses urbaines allaient attendre de la société qu'elle leur fournît une culture adaptée à leurs besoins. Pour satisfaire la demande de ce nouveau marché, on eut recours à une nouvelle denrée, un succédané de culture, le kitsch, destiné à une population insensible aux valeurs culturelles authentiques, mais néanmoins avide de ce divertissement que seule la culture, sous une forme ou une autre, peut offrir.

Le kitsch, utilisant comme matériau brut les simulacres appauvris et académisés de la culture véritable, cultive cette insensibilité. Il en fait la source de ses profits. Le kitsch est mécanique et fonctionne par formules. C'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses. Il change selon les exigences des styles mais reste toujours le même. C'est le ramassis de tous les faux-semblants de la vie de notre temps. Il ne prétend rien exiger de ses clients, si ce n'est leur argent – pas même leur temps.

[...] Le kitsch pille dans la nouveauté un butin sans cesse renouvelé qu'il édulcore et sert ensuite comme kitsch. De toute évidence, tout ce qui est kitsch est académique et inversement, tout ce qui est académique est kitsch. Car ce qu'il est convenu d'appeler l'académisme n'a plus d'existence propre, ce n'est qu'un « prête-nom » chic du kitsch. Les méthodes industrielles évincent l'artisanat. [...]

Les profits considérables du kitsch sont une source de tentation pour les membres de l'avant-garde elle-même et certains n'y ont pas toujours résisté. Des écrivains et des artistes ambitieux modifient leur œuvre sous la pression du kitsch, certains y succombent tout à fait. Il y a aussi des cas limites troublants comme ceux des écrivains populaires, Simenon en France et Steinbeck aux Etats-Unis. De toute façon, le résultat final est toujours au détriment de la vraie culture.

Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), § 2, traduction Ann Hindry  
repris dans *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 15-18.

**Claude Lévi-Strauss** (1908-2009)  
*Race et histoire* (1952)

**Chapitre 2 : « Diversité des cultures »**

Pour comprendre comment, et dans quelle mesure, les cultures humaines diffèrent entre elles, si ces différences s'annulent ou se contredisent, ou si elles concourent à former un ensemble harmonieux, il faut d'abord essayer d'en dresser l'inventaire. Mais c'est ici que les difficultés commencent, car nous devons nous rendre compte que les cultures humaines ne diffèrent pas entre elles de la même façon, ni sur le même plan. Nous sommes d'abord en présence de sociétés juxtaposées dans l'espace, les unes proches, les autres lointaines, mais, à tout prendre, contemporaines. Ensuite nous devons compter avec des formes de vie sociale qui se sont succédé dans le temps et que nous sommes empêchés de connaître par expérience directe. Tout homme peut se transformer en ethnographe et aller partager sur place l'existence d'une société qui l'intéresse ; par contre, même s'il devient historien ou archéologue, il n'entrera jamais directement en contact avec une civilisation disparue, mais seulement à travers les documents écrits ou les monuments figurés que cette société – ou d'autres – auront laissés à son sujet. Enfin, il ne faut pas oublier que les sociétés contemporaines restées ignorantes de l'écriture, comme celles que nous appelons « sauvages » ou « primitives », furent, elles aussi, précédées par d'autres formes, dont la connaissance est pratiquement impossible, fût-ce de manière indirecte ; un inventaire consciencieux se doit de leur réserver des cases blanches sans doute en nombre infiniment plus élevé que celui des cases où nous nous sentons capable d'inscrire quelque chose. Une première constatation s'impose : la diversité des cultures humaines est, en fait dans le présent, en fait et aussi en droit dans le passé, beaucoup plus grande et plus riche que tout ce que nous sommes destinés à en connaître jamais.

Mais, même pénétrés d'un sentiment d'humilité et convaincus de cette limitation, nous rencontrons d'autres problèmes. Que faut-il entendre par cultures différentes ? Certaines semblent l'être, mais si elles émergent d'un tronc commun elles ne diffèrent pas au même titre que deux sociétés qui à aucun moment de leur développement n'ont entretenu de rapports. Ainsi l'ancien empire des Incas du Pérou et celui du Dahomey en Afrique diffèrent entre eux de façon plus absolue que, disons, l'Angleterre et les Etats-Unis d'aujourd'hui, bien que ces deux sociétés doivent aussi être traitées comme des sociétés distinctes. Inversement, des sociétés entrées récemment en contact très intime paraissent offrir l'image de la même civilisation alors qu'elles y ont accédé par des chemins différents, que l'on n'a pas le droit de négliger. Il y a simultanément à l'œuvre, dans les sociétés humaines, des forces travaillant dans des directions opposées : les unes tendant au maintien et même à l'accentuation des particularismes ; les autres agissant dans le sens de la convergence et de l'affinité. L'étude du langage offre des exemples frappants de tels phénomènes : ainsi, en même temps que des langues de même origine ont tendance à se différencier les unes par rapport aux autres (tels : le russe, le français et l'anglais), des langues d'origines variées, mais parlées dans des territoires contigus, développent des caractères communs : par exemple, le russe s'est, à certains égards, différencié d'autres langues slaves pour se rapprocher, au moins par certains traits phonétiques, des langues finno-ougriennes et turques parlées dans son voisinage géographique immédiat.

Quand on étudie de tels faits – et d'autres domaines de la civilisation, comme les institutions, l'art, la religion, en fourniraient aisément de semblables – on en vient à se demander si les sociétés humaines ne se définissent pas, eu égard à leurs relations mutuelles, par un certain *optimum* de diversité au-delà duquel elles ne sauraient aller, mais en dessous duquel elles ne

peuvent, non plus, descendre sans danger. Ce optimum varierait en fonction du nombre des sociétés, de leur importance numérique, de leur éloignement géographique et des moyens de communication (matériels et intellectuels) dont elle disposent. En effet, le problème de la diversité ne se pose pas seulement à propos des cultures envisagées dans leurs rapports réciproques ; il existe aussi au sein de chaque société, dans tous les groupes qui la constituent : castes, classes, milieux professionnels ou confessionnels, etc., développent certaines différences auxquelles chacun d'eux attache une extrême importance. On peut se demander si cette *diversification* interne ne tend pas à s'accroître lorsque la société devient, sous d'autres rapports, plus volumineuse et plus homogènes ; tel fut, peut-être le cas de l'Inde ancienne, avec son système de castes s'épanouissant à la suite de l'établissement de l'hégémonie aryenne.

On voit donc que la notion de la diversité des cultures humaines ne doit pas être conçue d'une manière statique. Cette diversité n'est pas celle d'un échantillonnage inerte ou d'un catalogue desséché. Sans doute les hommes ont-ils élaboré des cultures différentes en raison de l'éloignement géographique, des propriétés particulières du milieu et de l'ignorance où ils étaient du reste de l'humanité ; mais cela serait rigoureusement vrai que si chaque culture ou chaque société s'était développée dans l'isolement de toutes les autres. Or cela n'est jamais le cas, sauf peut-être dans des exemples exceptionnels comme celui des Tasmaniens (et là encore, pour une période limitée). Les sociétés humaines ne sont jamais seules ; quand elles semblent le plus séparées, c'est encore sous forme de groupes ou de paquets. Ainsi, il n'est pas exagéré de supposer que les cultures nord-américaines et sud-américaines ont été coupées de presque tout contact avec le reste du monde pendant une période dont la durée se situe entre dix mille et vingt-cinq mille années. Mais ce gros fragment d'humanité détachée consistait en une multitude de sociétés, grandes et petites, qui avaient entre elles des contacts fort étroits. Et à côté des différences dues à l'isolement, il y a celles, tout aussi importantes, dues à la proximité : désir de s'opposer, de se distinguer, d'être soi. Beaucoup de coutumes sont nées, non de quelque nécessité interne ou accident favorable, mais de la seule volonté de ne pas demeurer en reste par rapport à un groupe voisin qui soumettait à un usage précis un domaine où l'on n'avait pas songé soi-même à édicter des règles. Par conséquent, la diversité des cultures humaines ne doit pas nous inviter à une observation morcelante ou morcelée. Elle est moins fonction de l'isolement des groupes que des relations qui les unissent.

#### **Chapitre 4 : « Cultures archaïques et cultures primitives »**

Nous avons suggéré que chaque société peut, de son propre point de vue, répartir les cultures en trois catégories : celles qui sont ses contemporaines, mais se trouvent situées en un autre lieu du globe ; celles qui se sont manifestées approximativement dans le même espace, mais l'ont précédée dans le temps ; celles, enfin, qui ont existé à la fois dans un temps antérieur au sein et dans un espace différent de celui où elle se place.

On a vu que ces trois groupes sont très inégalement connaissables. Dans le cas du dernier, et quand il s'agit de cultures sans écriture, sans architecture et à techniques rudimentaires (comme c'est le cas pour moitié de la terre habitée et pour 90 à 99 %, selon les régions, du laps de temps écoulé depuis le début de la civilisation), on peut dire que nous ne pouvons rien en savoir et que tout ce qu'on essaie de se présenter à leur sujet se réduit à des hypothèses gratuites.

[...]

Une des interprétations les plus populaires, parmi celles qu'inspire l'évolutionnisme culturel, traite des peintures rupestres que nous ont laissées les sociétés du paléolithique moyen comme des figurations magiques liées à des rites de chasse. La marche du raisonnement est la suivante : les populations primitives actuelles ont des rites de chasse, qui nous apparaissent

souvent dépourvus de valeur utilitaire ; les peintures rupestres préhistoriques, tant par leur nombre que par leur situation au plus profond des grottes, nous semblent sans valeur utilitaire ; leurs auteurs étaient des chasseurs ; leurs auteurs étaient des chasseurs : donc elles servaient à des rites des chasses. Il suffit d'énoncer cette argumentation implicite pour en apprécier l'inconséquence. Du reste, c'est surtout parmi les non-spécialistes qu'elle a cours, car les ethnographes, qui ont, eux, l'expérience de ces populations primitives si volontiers mises « à toutes les sauces » par un cannibalisme pseudo-scientifique peu respectueux de l'intégrité des cultures humaines, sont d'accord pour dire que rien, dans les faits observés, ne permet de formuler une hypothèse quelconque sur les documents en question. Et puisque nous parlons ici des peintures rupestres, nous soulignerons qu'à l'exception des peintures rupestres sud-africaines (que certains considèrent comme l'œuvre d'indigènes récents), les arts « primitifs » sont aussi éloignés de l'art magdalénien et aurignacien que de l'art européen contemporain. Car ces arts se caractérisent par un très haut degré de stylisation allant jusqu'aux plus extrêmes déformations, tandis que l'art préhistorique offre un saisissant réalisme. On pourrait être tenté de voir dans ce dernier délai l'origine de l'art européen ; mais cela même serait inexact, puisque, sur le même territoire, l'art paléolithique a été suivi par d'autres formes qui n'avaient pas le même caractère ; la continuité de l'emplacement géographique ne change rien au fait que, sur le même sol, se sont succédé des populations différentes, ignorantes ou insouciantes de l'œuvre de leurs devanciers et apportant chacune avec elle des croyances, des techniques et des styles opposés. [...]

Pour traiter certaines sociétés comme des « étapes » du développement de certaines autres, il faudrait admettre qu'alors que, pour ces dernières, il se passait quelque chose, pour celles-là il ne se passait rien – ou fort peu de choses –. Et en effet, on parle volontiers des « peuples sans histoire » (pour dire parfois que ce sont les plus heureux). Cette formule elliptique signifie seulement que leur histoire est et restera inconnue, mais non qu'elle n'existe pas. Pendant des dizaines et même des centaines de millénaires, là-bas aussi, il y a eu des hommes qui ont aimé, haï, souffert, inventé, combattu. En vérité, il n'existe pas de peuples enfants ; tous sont adultes, même ceux n'ont pas tenu le journal de leur enfance et de leur adolescence.

Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952), chapitres 2 et 4.

**André Chastel** (1912-1990)  
***Marsile Ficin et l'art*** (1954)

La totalité du monde visible et invisible, matériel et spirituel, apparaît à Marsile Ficin comme une réalité merveilleusement liée et articulée dans toutes ses parts. Il décrit et interprète cet univers au moyen de deux notions-clefs qui ne lui appartiennent pas, mais dont il faut un usage révélateur, celle de degrés de l'être, qui se disposent comme une hiérarchie régulière, le corps matériel, la qualité, l'âme rationnelle, l'esprit angélique et le soleil divin, et celle de l'âme, essence médiane, puissance centrale et réflexive de la nature tout entière. [...]

Le monde des sens, celui qu'approfondissent les physiciens, est un abîme ténébreux où l'homme, prisonnier d'un destin privé de sens, devient la proie de cauchemars absurdes et odieux, ses passions. Le platonisme est le secret de la magie intérieure qui domine cette tyrannie de la matière et retourne littéralement le théâtre des apparences. Pour trouver le point d'où tout se transfigure, il suffit de prendre hardiment appui sur la réalité absolue de l'âme, essence divine, qui est l'intériorité de tout : il en découle toutes sortes de conséquences magnifiques. L'univers apparaît comme un organisme géant en perpétuelle vibration. Sous l'influence directe de la science alexandrine, Ficin décrira puissamment dans son *De Vita* l'unité pneumatique du monde sous le ruissellement des influences planétaires, avec les correspondances et les coïncidences harmonieuses qui en résultent partout. [...]

L'âme est donc l'intériorité même de l'univers, qui passe tout entière par l'homme, et évolue selon les décisions de sa liberté. Ficin revient perpétuellement sur cette présence réciproque de l'univers à l'homme et de l'homme à l'univers par l'activité de l'âme, mais en même temps il pose, avec force, comme le veut Platon, l'indépendance de l'esprit par rapport aux déterminations physiques, et refuse la fatalité des conditions imposées à la vie spirituelle par le lieu et le moment. C'est là une affirmation dont Ficin sait d'autant mieux le prix que, médecin et astrologue, il connaît plus intimement le jeu des forces de la nature et leur pression sur l'être humain. L'âme peut rejoindre Dieu par cette pointe extrême de la contemplation dont parlent les mystiques ; mais par son activité naturelle qui est d'embrasser, d'épurer et d'exprimer le réel sans résidu, elle coïncide intégralement avec l'œuvre divine. La *deificatio*, selon Ficin, est la conversion progressive de l'âme entrée dans l'infini de la contemplation : elle assiste d'une altitude nouvelle à l'emboîtement des formes, à la circulation intense de l'univers, qu'elle pénètre comme si elle en était l'auteur, et qu'elle voit se transfigurer. Ficin se plaît à retrouver chez Platon et chez Plotin la description de cette ascension intérieure ; tout son effort philosophique vise à établir le bien-fondé des mouvements de l'âme – connaissance et affectivité intimement unies –, au terme desquels l'univers sensible n'apparaît plus que comme une étonnante illusion « poétique », un rêve, dont les paradoxes et les images merveilleuses du platonisme pouvaient seuls nous réveiller.

\*\*\*

Pour Ficin comme pour Alberti, le créateur est une sorte d'*alter deus* ; cette notion prépare à découvrir le rôle de l'inspiration chez les maîtres. C'est au moment où l'architecture, la sculpture, la peinture, commenceront à se fixer un système de règles, et auront fait le tour de leurs modèles, que la théorie de l'inspiration sera invoquée : elle rencontrera alors dans les milieux artistiques du « maniérisme » le même succès que chez les poètes humanistes, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Elle viendra naturellement à l'esprit des interprètes, en face de personnalités considérables, dont c'est le seul moyen de décrire l'originalité triomphante : Léonard, Raphaël, Michel-Ange. Mais ne doit-on pas supposer que bien avant Vasari et les écrivains d'art vénitiens, ces formules ont eu cours dans le climat favorable créé à Florence par l'Académie de Ficin ?

André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954, p. 50-51 et p. 146.

**Guy Debord (1931-1994) et Gil J Wolman (1929-1995)**  
**« Mode d'emploi du détournement » (1956)**

Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accordent sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s'adonner. La cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie. Dans la phase de guerre civile où nous nous trouvons engagés, et en liaison étroite avec l'orientation que nous découvrirons pour certaines activités supérieures à venir, nous pouvons considérer que tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale.

Sur les formes et la nature même d'une propagande éducative, plusieurs opinions s'affrontent, généralement inspirées par les diverses politiques réformistes actuellement en vogue. Qu'il nous suffise de déclarer que, pour nous, sur le plan culturel comme sur le plan strictement politique, les prémisses de la révolution ne sont pas seulement mûres, elles ont commencé à pourrir. Non seulement le retour en arrière, mais la poursuite des objectifs culturels « actuels », parce qu'ils dépendent en réalité des formations idéologiques d'une société passée qui a prolongé son agonie jusqu'à ce jour, ne peuvent avoir d'efficacité que réactionnaire. L'innovation extrémiste a seule une justification historique.

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s'agit, bien entendu, de passer au-delà de toute idée de scandale. La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu'à la négation de la négation. Bertold Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l'hebdomadaire *France-Observateur*, qu'il opérait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons. Encore faut-il noter que, dans le cas de Brecht, ces utiles interventions sont tenues dans d'étroites limites par un respect malvenu de la culture, telle que la définit la classe dominante : ce même respect enseigné dans les écoles primaires de la bourgeoisie et dans les journaux des partis ouvriers, qui conduit les municipalités les plus rouges de la banlieue parisienne à réclamer toujours *Le Cid* aux tournées du T.N.P., de préférence à *Mère Courage*.

À vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. Le surgissement d'autres nécessités rend caduques les réalisations « géniales » précédentes. Elles deviennent des obstacles, de redoutables habitudes. La question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer. Nous devons passer outre.

Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir.

[...]

Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement » (1956),  
repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2006, p. 221-222.



**Jacques Rivette** (1928-2016)  
**« De l'abjection »** (1961)

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables ; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser.

Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement *inachevée* (« donc immorale »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « spectacle » relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme la « réalité » soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que, bien sûr, c'était pénible, ces Allemands quels sauvages, mais somme tout pas *intolérable*, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera parties bientôt du paysage mental de l'homme moderne ; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant* ?

C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, *réels*, hélas ! étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide, et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus par Resnais ; mais à quoi l'homme ne peut-il s'habituer ? Or on ne s'habitue pas à *Nuit et Brouillard* ; c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Autre chose : on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moulet : *la morale est affaire de travellings* (ou la version de Godard : *les travellings sont affaire de morale*) ; on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès « terroriste », pour reprendre la terminologie paulhanienne<sup>1</sup>. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. [...] Ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler — c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, « indifféremment mais autant ». Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est *en même temps*, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables.

Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961.

Cf. *Théories du cinéma*, textes réunis par Antoine de Baecque, Paris, Petite anthologie des « Cahiers du cinéma », 2001, p. 37-39.

---

<sup>1</sup> Cf. Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* (1941).

**Marcel Duchamp** (1887-1862)  
**« À propos des “Ready-mades” » (1961)**

En 1913 j’eus l’heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner.

Quelques mois plus tard j’ai acheté une reproduction bon marché d’un paysage de soir d’hiver, que j’appelai « Pharmacie » après y avoir ajouté deux petites touches, l’une rouge et l’autre jaune, sur l’horizon.

À New York en 1915 j’achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j’écrivis : « En prévision du bras cassé » (*In advance of the broken arm*).

C’est vers cette époque que le mot « *ready-made* » me vint à l’esprit pour désigner cette forme de manifestation.

Il est un point que je veux établir très clairement, c’est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d’indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète.

Une caractéristique importante : la courte phrase qu’à l’occasion j’inscrivais sur le *ready-made*.

Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales. Quelquefois j’ajoutais un détail graphique de présentation : j’appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, « *ready-made aidé* » (« *ready-made aided* »).

Une autre fois, voulant souligner l’antinomie fondamentale qui existe entre l’art et les *ready-mades*, j’imaginai un « *ready-made réciproque* » (*Reciprocal ready-made*) : se servir d’un Rembrandt comme table à repasser !

Très tôt je me rendis compte du danger qu’il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d’expression et je décidai de limiter la production des *ready-mades* à un petit nombre chaque année. Je m’avisai à cette époque que, pour le spectateur plus encore que pour l’artiste, *l’art est une drogue à accoutumance* et je voulais protéger mes *ready-mades* contre une contamination de ce genre.

Un autre aspect du *ready-made* est qu’il n’a rien d’unique... La réplique d’un *ready-made* transmet le même message ; en fait presque tous les *ready-mades* existant aujourd’hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.

Une dernière remarque pour conclure ce discours d’égomaniacque : Comme les tubes de peinture utilisés par l’artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-mades aidés* et des travaux d’assemblage.

Marcel Duchamp, « À propos des “Ready-mades” » (1961),  
repris dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 191.

**Allan Kaprow** (1927-2006)  
**« Manifeste » (1966)**

Autrefois, la tâche de l'artiste était de faire de l'art de bonne qualité ; maintenant, c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte. Autrefois, le public et les critiques devaient faire leurs preuves ; maintenant, ils sont pleins d'autorité et les artistes sont pleins de doutes.

L'histoire de l'art et de l'esthétique est dans tous les rayons de bibliothèque. À ce pluralisme des valeurs, ajoutez le flou actuel dans les limites séparant les arts, et séparant l'art de la vie, et il est clair que les vieilles questions de définition et les normes d'excellence ne sont pas seulement futiles, mais naïves. Même les distinctions d'hier entre art, anti-art et non-art sont de pseudo-distinctions qui simplement nous font perdre notre temps : un vieil immeuble vu de côté rappelle les tableaux de Clyfford Still, les engrenages d'une machine à laver la vaisselle sont comme le *Porte-Bouteilles* de Marcel Duchamp, les voix dans une station de chemin de fer sont des poèmes de Jackson MacLow, les bruits de nourriture dans un restaurant de quartier sont du John Cage, et tout peut être partie d'un happening. Qui plus est, comme l'« objet trouvé » suppose le mot trouvé, le bruit ou l'action, il demande aussi l'environnement trouvé. Non seulement l'art devient la vie, mais la vie refuse d'être elle-même.

La décision d'être un artiste suppose ainsi l'existence d'une activité unique et d'une série d'actes sans fin qui le nient. La décision établit immédiatement le contexte à l'intérieur duquel toutes les démarches de l'artiste doivent être jugées par les autres comme étant de l'art, et aussi les conditions qui font que l'on considère la perception de toutes les expériences de l'artiste comme probablement (plutôt que possiblement) artistiques. Autre chose, faire, observer, ou penser est de l'art – que j'en ai l'intention ou non – parce que quelqu'un d'autre au courant de ce qui se passe aujourd'hui va probablement dire, faire, observer et penser à propos de cela que c'est de l'art à un moment ou à un autre.

Cela fait que s'identifier soi-même comme étant un artiste est ironique, une attestation de talent non pour une pratique spécialisée, mais pour une attitude philosophique devant l'alternative fuyante entre le *pas tout à fait art* et le *pas tout à fait vie*. Le mot *artiste* fait référence à une personne obstinément prise au piège dans le dilemme des catégories qui fonctionnent comme si aucune d'entre elles n'existait. S'il n'y a pas de différence claire entre un assemblage avec du son et un concert de « bruits » avec des éléments visuels, alors il n'y a pas de claire différence entre un artiste et un marchand de ferraille.

Bien que ce soit un lieu commun de rapporter de tels actes et de telles pensées à la galerie, au musée, à la salle de concert, au théâtre et aux librairies sérieuses, agir ainsi émousse le pouvoir inhérent à un champ clos de paradoxes. Cela rétablit la certitude du sens de l'esthétique que ces milieux ont autrefois proclamée dans une société philistine, tout autant que cela convoque une histoire d'attentes culturelles qui va à l'encontre de la nature poignante et absurde de l'art aujourd'hui. Le conflit avec le passé s'ensuit automatiquement.

Mais là n'est pas la question. Les artistes contemporains n'en sont pas à supplanter l'art moderne récent par un art de meilleure sorte ; ils se demandent quel art pourrait exister. L'art et la vie ne sont simplement mêlés ; l'identité de chacun est incertaine. Poser ces questions sous forme d'actes qui ne sont ni semblables à l'art ni semblables à la vie tandis qu'on les situe dans le contexte encadré du lieu d'exposition conventionnel, c'est suggérer qu'il n'y a réellement pas d'incertitude du tout : le nom de la galerie ou du théâtre avec son entrée des artistes nous rassure sur le fait que tout ce qui est contenu à l'intérieur est de l'art, et que tout le reste est la vie.

Spéculation : la philosophie professionnelle au cours du XX<sup>e</sup> siècle s'étant généralement elle-même mise à l'écart des problèmes de la conduite humaine et de ses finalités joue à la place de l'art le dernier rôle en date en tant qu'activité professionnelle ; elle pourrait avec justesse être appelée philosophie dans l'intérêt de la philosophie. À l'existentialisme est assignée pour cette raison une place plus proche de la psychologie sociale qu'à la philosophie par une majorité d'académiciens, pour qui éthique et métaphysique sont au mieux une recherche de la définition des concepts et de la logique. Paul Valéry, connaissant la tendance à l'auto-analyse de la philosophie et désirant préserver chez elle quelque chose de l'ordre de la valeur, suggère que même si Platon et Spinoza peuvent être réfutés, leurs pensées demeurent des œuvres d'art étonnantes. Maintenant que l'art est de moins en moins de l'art, il reprend le rôle premier de la philosophie comme critique de la vie. Même si sa beauté peut être réfutée, il demeure étonnamment riche de pensée. Précisément parce que l'art peut être confondu avec la vie, il force l'attention sur le but de ses ambiguïtés pour « révéler » l'expérience.

La philosophie deviendra de plus en plus impuissante dans sa recherche de la connaissance verbale aussi longtemps qu'elle échoue à reconnaître ses propres fondements : le fait qu'une petite partie seulement des mots que nous utilisons soit précise dans leur signification et qu'une plus petite proportion seulement de ceux-ci contienne des significations qui nous intéressent d'une manière vitale. Quand les mots seuls ne sont pas un véritable index de la pensée, et quand sens et non-sens deviennent rapidement allusifs et à plusieurs niveaux avec l'implication plutôt que la description, l'usage des mots comme outil pour délimiter précisément sens et non-sens peut être une tentative sans valeur. Le LSD et le LBJ évoquent tout un faisceau différent de significations, mais tous les deux participent d'un besoin de codification ; et le code joue la même fonction de condensation que le symbole en poésie. La « neige » à la télévision et la musique d'ambiance Muzak dans les restaurants sont des accompagnements d'une activité consciente dont le manque soudain produit un sentiment de vide dans la situation humaine. L'art contemporain, qui a tendance à « penser » à travers le multimédia, l'intermédia, les couches, les fusions et les hybridations, est d'une manière plus proche parallèle à la vie mentale moderne que nous n'en avons conscience. Par conséquent, ses jugements peuvent être justes. Le mot *art* pourrait bientôt devenir un mot vide de sens. À sa place « programme de communications » serait un label plus imaginaire, attestant de notre nouveau jargon, de nos rêves technologiques et gestionnaires et de notre envahissante mise en contact électronique des uns avec les autres.

Allan Kaprow , « Manifeste » (1966), repris dans *L'art et la vie confondus* (1993),  
traduction Jacques Donguy, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 57.

**Giorgio Agamben** (né en 1942)  
**L'Homme sans contenu** (1970)

Dans la troisième dissertation sur la *Généalogie de la morale*, Nietzsche soumet à une critique radicale la définition kantienne du beau comme plaisir désintéressé :

Kant – écrit-il – pensait faire honneur à l'art lorsqu'il donna sa préférence, en les mettant en avant, à ceux des attributs du beau qui font l'honneur de la connaissance : l'impersonnalité et l'universalité. Si ce n'était pas là au fond une erreur, ce n'est pas ici le lieu d'en discuter ; la seule chose que je veuille souligner, c'est que, comme tous les philosophes, au lieu d'envisager le problème esthétique en partant de l'expérience de l'artiste (du créateur), Kant a médité sur l'art et le beau du seul point de vue du « spectateur » et qu'il a ainsi introduit sans s'en rendre compte le spectateur lui-même dans le concept de « beau ». Si du moins les philosophes du beau avaient connu ce « spectateur » d'assez près ! c'est-à-dire comme une grande réalité, une grande expérience personnelle, comme une plénitude d'événements, de désirs, de surprises, de ravissements, intenses et singuliers dans le domaine du beau ! Mais c'est le contraire, je le crains, qui fut toujours le cas : en sorte que nous recevons d'eux des définitions d'où, comme dans la célèbre définition kantienne du beau, leur manque de toute expérience personnelle quelque peu subtile, se retrouve sous les espèces du gros ver de l'erreur radicale.

“Est beau, dit Kant, ce qui provoque un plaisir *désintéressé*.” Désintéressé ! Comparez avec cette définition cette autre, d'un véritable spectateur et d'un artiste, Stendhal, qui appelle quelque part la beauté *une promesse de bonheur*. En tout cas, ici est récusé et rayé le seul aspect du fait esthétique que Kant mette en relief : *le désintéressement*. Qui a raison, Kant ou Stendhal ? Assurément, lorsque nos esthéticiens, en faveur de Kant, ne se lassent pas de faire valoir le fait que sous la fascination de la beauté on peut contempler d'une façon « désintéressée » même des statues de femmes nues, on est bien en droit de rire un peu à leurs dépens : sur ce point délicat, les expériences des artistes sont “plus intéressantes”, et Pygmalion, en tout cas, n'était pas nécessairement un “homme *inesthétique*”<sup>1</sup>.

L'expérience de l'art qui, dans ces mots, vient au langage, n'est en aucune façon, pour Nietzsche, une *esthétique*. Au contraire, il s'agit précisément de purifier le concept de « beauté » de l'αἴσθησις (« aisthesis »), de la sensibilité du spectateur, pour considérer l'art du point de vue de son créateur. Cette purification s'accomplit donc par un renversement de la perspective traditionnelle sur l'œuvre d'art : la dimension de l'esthéticité — l'appréhension sensible par le spectateur de l'objet beau — cède la place à l'expérience créatrice de l'artiste qui ne voit dans sa propre œuvre qu'une *promesse de bonheur*. A l'« heure de l'ombre la plus courte », parvenu à l'extrême limite de son destin, l'art sort de l'horizon neutre de l'esthéticité pour se reconnaître dans la « sphère d'or » de la volonté de puissance. Pygmalion, le sculpteur qui s'enflamme pour sa propre création jusqu'à désirer qu'elle n'appartienne plus à l'art, mais à la vie, est le symbole de cette rotation de l'idée de beauté désintéressée, comme dénominateur de l'art, à celle de bonheur, c'est-à-dire à l'idée d'un accroissement et d'un développement illimités des valeurs vitales, tandis que le point focal de la réflexion sur l'art se déplace, du spectateur désintéressé à l'artiste intéressé.

En pressentant ce changement, Nietzsche s'était montré, comme d'habitude, bon prophète. Si l'on confronte ce qu'il écrit dans la troisième dissertation sur la *Généalogie de la morale* aux expressions qu'emploie Artaud, dans la préface au *Théâtre et son double*, pour décrire l'agonie de la culture occidentale, on remarque, sur ce point particulièrement, une coïncidence de vues surprenante. « Ce qui nous a perdu la culture, écrit Artaud, c'est notre idée occidentale de l'art... A notre idée inerte et désintéressée de l'Art, une culture authentique oppose une idée magique

---

<sup>1</sup> *Généalogie de la morale*, troisième dissertation, § 6, traduction J. Hildenbrand et J. Gratiien.

et violemment égoïste, c'est-à-dire intéressée. »<sup>1</sup> En un sens, l'idée que l'art ne soit pas une expérience désintéressée avait été, en d'autres temps, parfaitement familière. Quand Artaud, dans *Le théâtre et la peste*, rappelle le décret de Scipion Nasica, le Grand Pontife qui fait raser les théâtres romains, et la furie avec laquelle Saint Augustin se déchaîne contre les jeux scéniques, responsables de la mort de l'âme, il y a dans ses propos toute la nostalgie qu'une âme comme la sienne, qui pensait que le théâtre ne valait que « par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger », devait éprouver pour une époque qui avait du théâtre une idée assez concrète et assez intéressée pour juger nécessaire — en vue du salut de l'âme et de la cité — sa destruction. Il est superflu de rappeler qu'il serait inutile aujourd'hui de chercher de telles idées, même chez les censeurs ; mais il ne sera peut-être pas inopportun de faire remarquer que la première fois qu'apparaît dans la société européenne médiévale quelque chose qui ressemble à une considération autonome du phénomène esthétique, c'est sous la forme d'une aversion et d'une répugnance envers l'art, dans les instructions de ces évêques qui, face aux innovations musicales de l'*ars nova*, interdisaient la modulation du chant et la *fractio vocis* durant les offices religieux parce que la fascination qu'elles exerçaient distraient les fidèles. Parmi les témoignages en faveur d'un art intéressé, Nietzsche aurait pu citer un passage de la *République* de Platon, qui est souvent répété quand on parle d'art, sans que l'attitude paradoxale qui y est exprimée soit pour autant devenue moins scandaleuse pour une oreille moderne. Platon, comme on le sait, voit dans le poète un élément de danger et de ruine pour la cité [...]

Edgar Wind a observé que, si l'affirmation de Platon nous surprend tellement, c'est parce que l'art n'exerce plus sur nous la même influence qu'il avait sur lui<sup>2</sup>. C'est seulement parce que l'art est sorti de la sphère de l'*intérêt* pour devenir simplement *intéressant* qu'il trouve auprès de nous un si bon accueil. Dans une esquisse écrite par Musil à une époque où il n'avait pas encore clairement conçu le dessein définitif de son roman, Ulrich (qui porte encore à ce moment le nom de Anders), en entrant dans la pièce où Agathe est en train de jouer du piano, ressent une obscure et immaîtrisable impulsion qui le pousse à tirer plusieurs coups de feu sur l'instrument qui diffuse dans la maison une harmonie si « désespérément » belle ; et il est probable que, si nous nous essayions à interroger à fond l'attention pacifique que nous avons, au contraire, l'habitude de réserver à l'œuvre d'art, nous finirons par nous trouver d'accord avec Nietzsche, qui pensait que son époque n'avait aucunement le droit de donner une réponse à la question de Platon quant à l'influence morale de l'art, parce que « même si nous avons l'art — où trouvons-nous l'influence, une influence quelconque, de l'art ? »<sup>3</sup>.

Platon, et le monde grec en général, avaient de l'art une expérience bien différente, qui n'a pas grand chose à voir avec le désintéressement et la jouissance esthétique. Le pouvoir de l'art sur l'âme lui semblait si grand qu'il pensait qu'il aurait pu, à lui tout seul, détruire les fondements mêmes de la cité ; et cependant, s'il était contraint de le bannir, c'était à contrecœur qu'il le faisait, « car nous sommes conscients d'être nous-mêmes sous son charme »<sup>4</sup>. L'expression qu'il emploie quand il veut définir les effets de l'imagination inspirée est « terreur divine », expression qui nous semble assurément peu propre à définir nos réactions de spectateurs bienveillants, mais que l'on trouve de plus en plus souvent, à partir d'un certain moment, dans les notes où les artistes modernes essaient de fixer leur expérience de l'art.

En effet, il semble que parallèlement au processus par lequel le spectateur s'insinue dans le concept d'« art » pour le confiner au τόπος οὐράνιος (« lieu céleste ») de l'esthétique, nous assistions en revanche, du point de vue de l'artiste, à un processus opposé. L'art — pour celui qui le crée — devient une expérience de plus en plus inquiétante, face à laquelle parler d'intérêt

---

<sup>1</sup> *Le théâtre et son double*.

<sup>2</sup> *Art et anarchie* (1963).

<sup>3</sup> *Humain, trop humain*, § 212.

<sup>4</sup> *République*, 607 c.

est pour le moins un euphémisme, parce que ce qui est en jeu ne semble être en aucune façon la production d'une belle œuvre, mais la vie ou la mort de l'auteur ou, du moins, son salut spirituel. A l'innocence croissante de l'expérience du spectateur face au bel objet, répond la croissante dangerosité de l'expérience de l'artiste, pour lequel la *promesse de bonheur* de l'art devient le poison qui contamine et détruit son expérience. Se dessine l'idée qu'un risque extrême soit implicite dans l'activité de l'artiste, comme si celle-ci, selon la conception de Baudelaire, était une sorte de duel à mort « où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ». [...]

Une autre idée que nous rencontrons de plus en plus fréquemment parmi les opinions des artistes est que l'art constitue un danger fondamental non seulement pour qui le produit, mais aussi pour la société. Hölderlin, dans les notes où il essaie de résumer le sens de sa tragédie inachevée, découvre un lien étroit et presque une unité de principe entre le dérèglement anarchique des Agrigentins et la poésie titanesque d'Empédocle. [...]

Tout conduit même à penser que si l'on confiait aujourd'hui aux artistes eux-mêmes le devoir de juger si l'art doit être admis dans la cité, jugeant d'après leur propre expérience, ils se trouveraient d'accord avec Platon sur la nécessité de le bannir.

Si tout cela est vrai, l'entrée de l'art dans la dimension esthétique — et son apparente compréhension à partir de l'*aisthesis* du spectateur — ne serait pas alors un phénomène aussi innocent et naturel que nous sommes habitués désormais à nous le représenter. Peut-être rien n'est-il plus urgent — si nous voulons vraiment poser le problème de l'art à notre époque — qu'une *destruction* de l'esthétique qui, dégageant le terrain de l'évidence habituelle, permettrait de mettre en question le sens même de l'esthétique en tant que science de l'œuvre d'art. Mais le problème est de savoir si le temps est venu d'une telle *destruction*, et si cette dernière n'aurait pas simplement comme conséquence la perte de tout horizon possible pour la compréhension de l'œuvre d'art et l'ouverture, devant elle, d'un abîme que seul un saut radical permettrait de dépasser. Mais justement, peut-être qu'une telle perte et un tel abîme sont ce dont nous avons le plus besoin si nous voulons que l'œuvre d'art retrouve sa valeur originelle. Et s'il est vrai que c'est seulement dans la maison en flammes que devient visible pour la première fois le problème architectonique fondamental, peut-être sommes-nous aujourd'hui dans une position privilégiée pour comprendre le sens authentique du projet esthétique occidental.

Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu* (1970),  
traduction Carole Walter, Editions Circé, 1996, p. 7-18.

**Laura Mulvey** (née en 1941)  
**« Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975)**

Dans *Vertigo* [*Sueurs froides*], la caméra subjective est prédominante. À l'exception d'un flash-back centré sur le point de vue de Judy, la narration est organisée autour de ce que Scottie voit ou ne voit pas. C'est précisément de son point de vue que le spectateur voit se développer son obsession érotique et le désespoir qui en résulte. Le voyeurisme de Scottie est flagrant : il tombe amoureux d'une femme qu'il suit et qu'il espionne sans jamais lui parler. La dimension sadique de son voyeurisme est toute aussi flagrante : il a choisi (librement, car il a auparavant été un avocat brillant) de devenir policier, avec toutes les opportunités de filature et d'enquête que ce métier comporte. En conséquence, il suit, surveille et tombe amoureux d'une image parfaite de la beauté et du mystère féminins. Après sa confrontation avec elle, sa pulsion érotique le pousse à la faire craquer et à l'obliger à parler, en lui faisant subir un interrogatoire insistant. Dans la seconde partie du film, il remet en scène sa liaison obsessionnelle avec l'image qu'il adorait observer en secret. Il refaçonne Judy à l'image de Madeleine, la force à ce se conformer dans le moindre détail à l'apparence physique réelle de son fétiche. L'exhibitionnisme et le masochisme de Judy font d'elle le contrepoint idéal et passif du voyeurisme sadique et actif de Scottie. Elle sait que son rôle est de jouer la comédie, et que c'est seulement en jouant et en rejouant ce rôle qu'elle peut susciter le désir de Scottie. Mais à force de répétition, il parvient à la faire craquer et à dévoiler sa culpabilité. Sa curiosité masculine remporte la bataille, et Judy finit par se voir punie. Ainsi, dans *Vertigo*, l'implication érotique du regard s'avère déroutante : la fascination du spectateur se retourne contre lui à mesure que le récit l'entraîne et l'implique dans les processus qu'il est lui-même en train d'initier. Du point de vue narratif, le héros hitchcockien est ici solidement ancré à l'intérieur de l'ordre symbolique. Il possède tous les attributs du surmoi patriarcal. Par conséquent, le spectateur qui, leurré par un faux sentiment de sécurité, voit à travers le regard de son substitut à l'écran et l'apparente légalité de celui-ci, se trouve lui-même démasqué comme complice, surpris par l'ambiguïté morale de son propre regard. Loin d'être une simple parenthèse sur la perversion de la police, *Vertigo*, du point de vue de la différence sexuelle, insiste sur les conséquences de la division entre regardant/actif et regardé/passif, ainsi que sur le pouvoir du symbolique masculin, tel qu'il est figuré par le héros. Cela est également vrai de Marnie, qui s'offre en spectacle à Mark Rutland et qui se fait passer pour la parfaite image vouée-à-être-regardée [*the perfect to-be-looked-at image*]. Lui aussi est du côté de la loi jusqu'à ce que, happé par son obsession pour la culpabilité de Marnie et pour son secret, il désire la surprendre en train de commettre un crime, de la faire avouer et, ainsi, se présenter en sauveur. Lui aussi devient complice quand il personnifie le pouvoir qui lui est associé. Il possède la richesse et contrôle le langage ; il a le beurre et l'argent du beurre.

#### IV. Résumé

Le fondement psychanalytique dont nous avons discuté dans ce texte s'avère pertinent pour étudier le plaisir et le déplaisir que procurent les films narratifs conventionnels. La pulsion scopique (le plaisir à regarder un tiers en tant qu'objet érotique) de même que la libido du moi (qui façonne les processus d'identification) agissent comme des structures, des mécanismes qui définissent les attributs formels de ce cinéma. L'image même de la femme comme matière première (passive) pour le regard (actif) de l'homme oriente plus profondément la réflexion vers le contenu et la structure de la représentation. Elle ajoute un niveau idéologique supplémentaire, exigé par l'ordre patriarcal vis-à-vis de la forme cinématographique qu'il privilégie : le film narratif illusionniste. Cet argument doit être réinscrit dans le contexte psychanalytique : la femme en tant que représentation peut signifier la castration et déclencher les mécanismes voyeuristes et fétichistes nécessaires pour contourner la menace qu'elle



incarne. Aucune de ces strates n'est spécifique au cinéma, mais c'est seulement dans la forme filmique, grâce à la capacité qu'a le cinéma à moduler les regards, qu'elles atteignent un niveau de contradiction aussi beau et parfait. En effet, ce qui définit le cinéma, c'est la place accordée au regard, la possibilité de le faire varier et de l'exposer. C'est ce potentiel voyeuriste qui le différencie du strip-tease, du théâtre ou d'autres formes de spectacle. Plus encore que d'insister sur la vocation-à-être-regardée [*to-be-looked at-ness*] de la femme, le cinéma construit la manière dont celle-ci est regardée à l'intérieur du spectacle lui-même. Jouant de la tension entre le cinéma comme maîtrise de la dimension temporelle (montage, narration) et le cinéma comme maîtrise de la dimension spatiale (échelle des plans, montage), les codes cinématographiques créent un regard, un monde, un objet et produisent dès lors une illusion taillée sur mesure pour le désir. Ce sont ces codes cinématographiques et leur relation à des structures psychanalytiques que l'on doit briser si l'on veut interroger les films grand public et le plaisir qu'ils procurent.

Pour commencer (à conclure), le regard voyeuriste et le regard fondé sur la pulsion scopique, qui constituent une part essentielle du plaisir cinématographique traditionnel, peuvent eux-mêmes être décomposés. Il existe trois sortes différentes de regards associés au cinéma : celui de la caméra, qui enregistre les événements profilmiques ; celui des spectateurs, qui regardent l'objet fini ; et celui que les personnages portent les uns sur les autres à l'intérieur de la fiction. Les conventions du cinéma narratif excluent les deux premiers et les subordonnent au troisième, l'objectif délibéré étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une prise de conscience distanciée chez les spectateurs. Ces deux lacunes – l'existence matérielle du processus d'enregistrement d'une part, la lecture critique du spectateur d'autre part –, permettent à la fiction dramatique d'atteindre un effet de réalité, d'évidence et de vérité. Néanmoins, comme ce texte l'a démontré, la structure du regard dans les films de fiction narratifs est fondamentalement contradictoire. L'image de la femme, en tant que menace de castration, met constamment en péril l'unité de la diégèse et fait irruption dans le monde de l'illusion sous la forme d'un fétiche intrusif, statique et unidimensionnel. Ainsi, les deux regards matériellement présents dans le temps et dans l'espace sont subordonnés de façon obsessionnelle aux besoins névrotiques du moi masculin. La caméra devient la machine à produire une illusion d'espace perspectif, de mouvements fluides compatibles avec l'œil humain, c'est-à-dire une idéologie de la représentation fondée sur la perception du sujet. Le regard de la caméra s'efface afin de produire un monde convaincant, dans lequel l'alter ego du spectateur peut jouer de façon crédible. Simultanément, on prive le regard du spectateur d'une force intrinsèque : au moment où la représentation fétichiste de la femme menace de rompre la magie de l'illusion, et que l'image érotique sur l'écran lui apparaît sans médiation, la réalité de la fétichisation bloque le regard. En effet, c'est la fétichisation qui dissimule l'angoisse de castration, obsède le spectateur et l'empêche de mettre à distance l'image qui lui fait face.

Cette interaction complexe des regards est propre au cinéma. La première offensive à mener contre les conventions monolithiques du cinéma traditionnel (déjà lancée par les réalisateurs radicaux) consiste à libérer le regard de la caméra en l'inscrivant dans sa matérialité temporelle et spatiale, et celui des spectateurs en cultivant la dialectique et le détachement passionné. Il est certain que cela détruit la délectation, le plaisir et le privilège du « témoin invisible », et dévoile la manière dont le cinéma s'est fondé sur des mécanismes voyeuristes actifs/passifs. Les femmes, dont l'image a continuellement été volée et utilisée à cette fin voyeuriste, n'ont rien à perdre dans ce déclin des formes traditionnelles du cinéma – si ce n'est qu'un regret d'ordre sentimental.

Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975), traduction Florent Lahache et Marlène Monteiro, dans *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Éditions Mimésis, 2017, p. 48-51.

**Hubert Damisch** (1928-2017)  
***Le Jugement de Pâris* (1992)**

### 1. Ce rien que la psychanalyse a pu avoir à dire sur la beauté

[...] La distinction que Freud a tenu à marquer entre la jouissance que procurent les œuvres de l'art, sans qu'il soit nécessaire pour en rendre compte d'en appeler à la beauté, et celles, à l'inverse, que peut inspirer la beauté en dehors même du champ qui est celui de l'art, cette distinction fait cependant lever plus de questions qu'elle n'en résout. Si l'art est le domaine des « satisfactions imaginaires » les plus élevées, celles-ci découlent au premier chef de l'activité créatrice, et ne deviennent accessibles à celui qui n'est pas créateur que par l'intermédiaire de l'artiste. À l'inverse, le plaisir que la beauté réserve à ses adeptes n'implique de leur part aucune autre activité que judiciaire (ce que Kant a nommé le « jugement de goût »). Est-ce à dire que la beauté, et jusqu'à celle qui serait l'effet de l'art, soit à penser sous l'angle de la réception plutôt que sous celui de la production, quand bien même l'idée, s'agissant de la beauté naturelle elle-même, s'en laisserait difficilement dissocier de celle de « création » ou, à tout le moins, de celle d'un « plan », qu'il soit ou non divin, dans lequel l'homme aurait sa place assignée ?

Cette question qui fait écho, en profondeur, au propos auquel répond *Malaise dans la civilisation* (1930), s'il est vrai que Freud s'y sera d'abord employé à réfuter l'idée, reçue depuis Aristote, d'un accord, d'une harmonie préétablie entre l'homme et le monde en convoque une autre, qui a trait celle-là au rapport que l'art et la beauté peuvent entretenir avec la réalité. Si non seulement les productions du génie de l'homme, mais ses formes et ses gestes, voire des objets naturels, des paysages, sont susceptibles de frapper nos sens ou notre esprit par leur beauté, doit-on en conclure que le « beau » ait, à ce titre, sa place dans le monde extérieur, et que la beauté qui serait le propre de certains êtres ou objets de ce monde ne se réduise pas à une simple illusion, mais qu'elle participe d'une manière ou une autre de « réalité », et qui ne serait pas seulement d'ordre formel, ainsi qu'il peut en aller pour les créations de la science ou de l'art ? Mais ces dernières, à leur tour (les créations de l'art), n'ont-elles pour objet que de procurer à leurs auteurs, et par l'entremise de ceux-ci au commun des mortels, des satisfactions substitutives, des « ersatz » de jouissance (et *Ersatz*, l'histoire allait bientôt s'employer à donner à ce mot une connotation singulièrement forte), qui ne seraient rien d'autre que des illusions au regard de la réalité ?

Les formulations sans nuances sur l'art qu'on trouve dans *Malaise dans la civilisation* se justifient sans doute, d'un point de vue rhétorique, par la place – qui peut paraître insolite dans le texte freudien – que cet ouvrage fait à la beauté en tant qu'elle se laisse penser indépendamment de l'art, à distance du champ désigné comme « artistique ». Si l'art se réduisait à une source de plaisir et de consolation, et s'il ne visait qu'à des satisfactions substitutives, et comme telles illusoire, mais dont l'efficacité physique serait proportionnelle au rôle qu'assume l'imagination dans la vie de l'âme, force serait alors de considérer comme une machination singulièrement retorse du fantasme l'aspiration récurrente au « réalisme » qui fait l'un des ressorts de son histoire, aussi bien que l'exigence de « vérité » (quoi qu'on entende par là) qui le conduit tantôt à pousser ses racines (comme parlait Alberti) du côté de la science, et tantôt à s'essayer de remonter – selon le projet qui fut celui de Cézanne – jusqu'à celles (les racines) de la perception. Quand bien même la question n'admettait pas de réponse univoque et demanderait à être posée dans chaque cas sur de nouveaux frais, elle se laisse mal contenir dans le cadre du programme qu'est censé assigner le principe de plaisir. En fait, Freud a bien vu que l'art travaille obstinément à réconcilier les deux principes, celui de plaisir et celui de réalité. Faire œuvre, c'est aussi, pour l'artiste, faire retour au réel, et donner forme à ses

fantasmes pour les muer en des objets d'une espèce inédite et qui auront cours auprès des hommes « comme des images très précieuses de la réalité » (dans une lettre à Freud, Lou Andreas Salomé évoquait le « fantastique réalisme » avec lequel l'artiste se voue à son œuvre, lorsqu'il crée<sup>1</sup>) : à quoi il ne réussit que parce que ses semblables ressentent le même malaise que lui à l'endroit du renoncement aux satisfactions pulsionnelles qui leur est imposé, et qui est lui-même (ce malaise, cette insatisfaction) partie intégrante de ce qui constitue pour nous la « réalité<sup>2</sup> ». [...]

Pour distinctes qu'elles soient, la jouissance que procurent les œuvres d'art et celle que peut inspirer la beauté ont cependant ceci de commun qu'elles agissent, l'une et l'autre, à la manière d'une drogue. Mais là où l'action des stupéfiants procure une jouissance immédiate en même temps qu'un degré d'indépendance sans égal à l'égard du monde extérieur, les deux effets étant non seulement simultanés mais étroitement liés, la subtile narcose où l'art plonge ses adeptes est fugitive et n'est jamais assez profonde pour leur faire oublier leur misère réelle, tandis que l'émotion légèrement enivrante dont s'accompagne la jouissance esthétique n'est pas d'un grand secours contre les maux qui menacent l'homme, quand bien même elle le dédommagerait de bien des choses. [...]

Le problème ne prend tout son sens que pour autant qu'on soit fondé à distinguer entre les deux registres, artistique et esthétique, ainsi qu'y autorise, je le répète, ou comme le veut la problématique mise en place dans *Malaise dans la civilisation*. Freud insiste sur le fait que l'impression légèrement enivrante qui correspond à la jouissance esthétique a un caractère particulier : mais comment l'entendre, sinon dans le cadre et selon la perspective qui sont ceux, précisément, de la « civilisation », de la *Kultur* ? Ce qui ne va pas sans une manière de paradoxe que Freud a parfaitement formulé : « L'utilité de la beauté n'apparaît pas clairement ; on voit mal de quelle nécessité elle peut-être au regard de la culture, et pourtant on ne saurait s'en passer dans l'état de civilisation. »

La question de la valeur d'usage n'est, bien sûr, pas innocente dans ce contexte : si la beauté devait avoir son « utilité », voilà qui tendrait, en effet, à situer le beau – en l'occasion : le plaisir – du côté de la réalité. Mais comment l'entendre ? En comment comprendre que si la beauté n'est apparemment pas nécessaire à la civilisation, ni même à la *Kultur*, celle-ci ne puisse s'en passer sans en pâtir ? L'écart, la différence que Freud a mise en relief en soulignant le caractère spécifique de la jouissance esthétique, a précisément rapport avec ce paradoxe, qui serait celui d'une utilité, d'une valeur d'usage proprement esthétique. La culture n'a certes pas besoin de la beauté pour s'instituer : il n'en reste pas moins à déterminer le rôle que celle-ci a pu jouer dans son développement, et jusqu'à se révéler indispensable à son bon fonctionnement.

Mais c'est là trop précipiter les choses. Freud, à ce point, ne laisse en effet pas d'observer que « l'esthétique, qui prétend étudier les conditions dans lesquelles se manifeste ce qu'on nomme la "beauté", n'a su quant à elle apporter aucun éclaircissement sur la nature et l'origine de celle-ci ». Et c'est précisément dans ce contexte qu'il convient de lire l'assertion selon laquelle c'est sur la beauté que la psychanalyse a (malheureusement) le moins à dire. Moins, s'entend, que sur d'autres sujets qui n'ont peut-être pas la même importance au regard du malaise que Freud a entrepris d'analyser ; mais plus, sans aucun doute, que n'en dit l'esthétique, la « science du beau », laquelle se serait, à l'en croire, abondamment dépensée en phrases aussi creuses que sonores pour masquer ses échecs répétés. Car ce « moins » n'est – faut-il dire : heureusement ? – pas tout à fait sans reste. Un point (au moins) semble acquis : « L'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles, elle serait [on notera ici l'emploi du conditionnel] un exemple typique de tendance inhibée quant au but<sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup> Lou Andreas Salomé, *Correspondance avec Sigmund Freud*, Paris, Gallimard, 1970, p. 32-33.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes*, t. I, Paris, PUF, 1984, p. 141.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes*, *op. cit.*, p. 29.

La belle affaire, ne manquera-t-on pas d'ironiser, n'y ayant semble-t-il guère plus à tirer d'une pareille formule, pour la compréhension de l'art et de ses œuvres, que de la notion qui lui ferait écho, dans le texte de Kant, d'une « finalité sans fin ». Mais l'ironie fait long feu si l'on prête attention au texte de Freud (aussi bien, dans son ordre propre, qu'à celui de Kant). Car ce n'est pas de l'art qu'il s'agit, en l'occurrence, mais de la beauté. Et ce que la psychanalyse peut avoir à en dire ne s'arrête pas là. Il reste à entendre ceci : « Primitivement la “beauté” et le “charme” sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant presque jamais considérés comme beaux. En revanche, un caractère de beauté s'attache, semble-t-il, à certains signes sexuels secondaires<sup>1</sup>. »

Ce sont là, assurément, des termes peu convenables (pas plus que n'est jamais vraiment « convenable » la représentation des organes génitaux en peinture ou en sculpture) : des termes, en tout cas, qui n'auront pas manqué de faire scandale, quand on ne les rejetait pas avec mépris. Est-ce là, vraiment, tout ce que la psychanalyse a à nous dire sur la beauté, à telles enseignes que l'analyste en serait réduit à chercher dans les œuvres d'art tout ce qui évoquerait, visuellement ou symboliquement, les organes des deux sexes (ce dont certains, on ne le sait que trop, ne se sont pas privés) ? Que la beauté ait partie liée avec la sexualité, la chose va sans dire : mieux vaut la taire, en effet, que la dire en ces termes. Freud aurait-il convoqué l'Éros platonicien, ou fait référence au désir sur le monde poétique, qu'on aurait pu s'en accommoder : le discours humaniste est, comme on sait, passé maître dans la rhétorique érotique et la dialectique des diverses figures de l'amour – sacré et profane, charnel ou spirituel – telles que l'art était censé les mettre en scène ; et Freud lui-même n'aura pas manqué de « rappeler à tous ceux qui, de leur hauteur, jettent sur elle un regard dédaigneux, combien la sexualité élargie de la psychanalyse se rapproche de l'Éros du divin Platon ». Mais qu'avait-il besoin, à ce point de son exposé, d'introduire l'objet dit sexuel, et cela sous l'espèce la plus crue, en des termes quasiment pornographiques : comme s'il ne lui avait pas suffi d'observer que la « beauté » et le « charme » ont compté, à l'origine, parmi les attributs dudit objet, et qu'il lui eût paru important, dans ce contexte, de bien marquer la différence qui peut exister entre l'excitation qui découle de la vue des organes génitaux (lesquels sont cependant *jugés* beaux) et le caractère de beauté qui semble s'attacher en revanche à certains traits sexuels déclarés – sans plus de précision – « secondaires ». Et ce, du point de vue même qui devrait être celui d'une esthétique, si tant est que le mot, et avec lui le projet qu'il dénote, ait encore un sens.

## 2. L'avenir d'une émotion

« Ce n'est pas l'œil qui voit, c'est l'âme. »

Les remarques sur la beauté et les jouissances qu'elle peut inspirer, dispensées çà et là, sans ordre apparent, dans *Malaise dans la civilisation*, n'avaient en fait rien d'une nouveauté dans l'œuvre de Freud. Le passage qu'on vient de lire reprend en effet littéralement, mais en le développant et le modifiant quelque peu, le texte d'une note ajoutée, en 1915, au premier des *Trois Essais sur la théorie sexuelle* : « Il me paraît incontestable que le concept du “beau” pousse ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant. Ceci est à mettre en relation avec le fait que nous ne pouvons jamais proprement trouver “belles” les parties génitales, dont la vue provoque l'excitation sexuelle la plus intense<sup>2</sup>. » Une telle proposition s'inscrit cependant, ici et là, dans des contextes très différents, quand bien même c'est dans ces mêmes *Trois Essais* que Freud aura introduit pour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 141.

la première fois le thème qu'il devait reprendre, quinze ans plus tard, dans *Malais dans la civilisation* : à savoir que la sexualité demeure le point faible du développement culturel de l'humanité. Et c'est en rapport avec ce thème qu'il conviendra de s'interroger sur la place finalement dévolue, dans *Malaise dans la civilisation*, à la thèse qui était celle de Freud sur le sujet de la beauté : si l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles, de quelle incidence – positive ou négative – pour être pour elle la répression, voire le déni, dont la pulsion sexuelle fait l'objet de la part de la *Kultur* ? Et réciproquement : la civilisation, qu'a-t-elle à faire de la beauté, elle (la civilisation, la *Kultur*) qui exige par ailleurs de l'homme tant de sacrifices, au premier chef sexuels ? [...]

La note des *Trois Essais* semble receler une contradiction : si l'on doit admettre que le concept de « beau » désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant, comment comprendre qu'on ne puisse jamais trouver « belles » les parties génitales dont la vue provoque cependant l'excitation sexuelle la plus intense ? Et mieux encore : quel peut être le lien, la relation qui peut et doit exister entre ces deux propositions apparemment antinomiques ? Dans *Malaise dans la civilisation*, l'enchaînement revêtira un tour plus subtil : si la « beauté » et le « charme » sont, primitivement, des attributs de l'objet sexuel, l'assignation de beauté porte cependant moins sur les organes génitaux considérés en eux-mêmes que sur les traits sexuels dits secondaires. Mais la contradiction, marquée dès l'origine, n'en est pas moins toujours au travail, ainsi qu'en témoigne l'assertion qui veut que les organes génitaux, dont la vue est toujours excitante, ne soient cependant presque jamais considérés comme « beaux » (ce qui suppose qu'ils puissent l'être, le cas échéant, dans certaines conditions, dans un autre contexte ?). L'écart, sinon l'hiatus, qui peut exister entre l'excitation sexuelle et l'émotion esthétique n'est pas à penser en termes seulement topiques, ou économiques, mais également, et peut-être d'abord, d'un point de vue dynamique, l'assignation de beauté étant la conséquence ou pour mieux dire le corrélat – d'un déplacement, sinon d'un refoulement en bonne et due forme. [...]

La beauté, un supplément, et cela jusque dans les voies, éventuellement perverses, qu'elle ouvre à la pulsion sexuelle ? Le paradoxe auquel nous avons ici à faire face est qu'en matière artistique la beauté est régulièrement (et faut-il dire : « normalement » ?) associée aux traits (ou aux attraits) déclarés secondaires, au lieu qu'un excès d'attention portée aux organes génitaux relèverait de la pornographie : ainsi du désormais célèbre tableautin de Courbet, *L'Origine du monde* (un torse de femme vu en raccourci, le vagin – dont la fente est désormais précisément marquée – venant au premier plan sous l'action de la perspective), peint pour Khalil Bey, ex-ambassadeur de la Sublime Porte à Saint-Pétersbourg, qui l'avait installé dans son cabinet de toilette, et parvenu (ce tableautin) – selon quelles voies ? – entre les mains de Jacques Lacan. Pour ne rien dire du dernier dispositif conçu par Marcel Duchamp, *l'Étant donné* du musée de Philadelphie, dans lequel l'effet du cadrage dont fait l'objet un simple mannequin sans tête, mais aux jambes écartées, se redouble de la position de voyeur à laquelle est réduit le spectateur. Il en va tout autrement avec *L'Évidence éternelle* de Magritte, où le peintre a morcelé l'image d'une femme nue en une séquence verticale de petits tableaux, dont chacun – et jusqu'à celui correspondant au bas-ventre – accède, par la malice de ce découpage simultané, à une manière de visibilité parfaitement acceptable, là où la petite toile de Courbet exigeait au contraire, ainsi que Lacan ne manqua pas de s'en aviser, d'être présentée sous un voile. Comme l'observait encore Freud, dès les *Trois Essais*, à la suite des remarques sur le rôle qu'a pu jouer l'« impression optique » dans l'évolution de l'objet sexuel vers la beauté, la dissimulation progressive du corps qui va de pair avec la civilisation tient en éveil la curiosité sexuelle, laquelle aspire à compléter pour soi l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées, mais peut aussi être détournée (« sublimée ») en direction de l'art, lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour le diriger vers la forme du corps dans son ensemble ».

[...]

La façon dont Freud introduit la question dans *Malais dans la civilisation* impose de révoquer en doute le préjugé universellement reçu qui conduit à voir dans les beautés qui peuvent être celles de la nature la confirmation des desseins généreux qui seraient ceux de la Providence, en même temps que la preuve sensible d'une harmonie préétablie entre l'homme et l'univers. S'il est vrai que le sentiment prétendument immédiat et originaire d'appartenance au monde, le sentiment dit par d'aucuns « océanique », et qu'on est tenté de considérer comme la source de toute religiosité, relève lui-même d'une interprétation psychanalytique – c'est-à-dire, comme le souligne Freud, génétique –, et qu'il soit l'expression d'un besoin de protection à lié à l'état de dépendance absolue qui est le fait du petit enfant et à la nostalgie du père qui en est le corollaire, l'attrait que présentent les beautés dites « naturelles » pourrait bien procéder d'un mécanisme de défense analogue. Le culte de la beauté de serait alors que l'un parmi d'autres des moyens dont l'homme dispose pour conjurer la puissance d'une nature qui lui est foncièrement hostile : affaire, comme saura le dire Freud, non seulement de sensibilité mais aussi de jugement, ainsi qu'il en va encore de la beauté prêtée à des corps périssables, exposés en tant que tels à la dégénérescence et à la mort. Dans un cas comme dans l'autre, l'assignation de beauté aurait une valeur, une fonction éminemment rassurantes.

Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris. Iconologie analytique 1*, Paris, Flammarion, 1992, rééd. « Champs », p. 12-22 et p. 35.

**Olivier Assouly**  
*Goûts à vendre. Essais sur la captation esthétique (1997)*

Mais comment reconnaître au goût esthétique une place tout en faisant l'économie de sa nature corporelle ? D'un côté, dans le plaisir de la dégustation, il arrive que le plaisir du corps soit sacrifié à la compréhension intellectuelle des qualités des choses dégustées. Il y a des tensions entre le fait de déguster et d'apprécier – au sens de mesurer. Le problème du dégustateur, c'est qu'il oublie que le goût ne réside pas tant dans l'inventaire de qualités que dans les émotions que la dégustation doit susciter. C'est la raison pour laquelle il reste à considérer frontalement l'engagement du corps qui, au-delà de la philosophie classique, continue de rencontrer la méfiance de la sociologie.

De l'autre, dans l'approche de la sociologie critique de Bourdieu, au lieu d'être enraciné dans une expérience subjective, le goût est rabattu sur des « lois sociales » objectivables qui dépossèdent les expériences esthétiques de toute vraie subjectivité. Le goût est alors le signe arbitraire servant à indiquer une géographie des dominations sociales dans laquelle les individus, qu'ils soient dominants ou dominés, sont sujets des goûts qui parlent *pour eux*, c'est-à-dire à leur place et dans l'intérêt supérieur du groupe social.

Ce contexte sociologique permet de comprendre le rejet de l'agréable – mais aussi son retour dans une consommation généralisée et glorifiée par la post-modernité –, la mise à distance du désir, de tout désir dans la critique des industries culturelles, du plaisir sensuel, comme chez Adorno. Par réaction, cela peut conduire à définir l'expérience esthétique en refusant à l'art d'être une quelconque source de sensualité. En témoignent ces lignes de Jean-François Lyotard : « mélanger sur une même surface les motifs néo et hyper réalistes, lyriques ou conceptuels, c'est signifier que tout se vaut parce que tout est bon à consommer. C'est essayer d'établir et de faire entériner un nouveau "goût". Ce "goût" n'est pas un goût. Ce qui est sollicité par l'éclectisme, ce sont les habitudes du lecteur de magazine, les besoins du consommateur des images industrielles standard, c'est l'esprit du client des supermarkets. Ce postmodernisme-là, dans la mesure où il exerce, par les critiques, les conservateurs, les directeurs de galerie et les collectionneurs, une forte pression sur les artistes, consiste à aligner la recherche picturale sur l'état de fait de la "culture"<sup>1</sup>».

Dans la postmodernité, les œuvres doivent être agréables et immédiatement disponibles au désir. Or, traditionnellement, l'indisponibilité au désir et la distance caractérisaient inversement l'œuvre d'art. Dans la jouissance sensuelle, l'individu est soumis à des stimulations sensorielles destinées à frapper sa sensibilité. L'inflation du sentimentalisme et des émotions faciles sert d'appât à la sensibilité collective. La distance esthétique repose sur une distance entre le sujet et l'objet – que Kant appelait le « plaisir désintéressé ». Dans un cas, le plaisir résulte d'une action *mécanique* sur les sens et les appétits (sexualité, besoins morbides, excès, drogues, phénomènes d'addiction), dans l'autre, le plaisir suppose une distance, une relation plus libre avec un objet éveillant des sentiments plus élaborés.

Ce cas de figure enserme les analyses du goût – sociologiques ou philosophiques – et avec elles le sens commun, dans un dualisme dont les déclinaisons sont variables : l'agréable et le beau, le désir et le désintéressement esthétique, l'objet et le signe de distinction sociale. Au-delà de ce dualisme, sans non plu épouser la balourdise conceptuelle postmoderne, la parenté qui lie les deux espèces de goût peut-elle encore servir à refondre une unité esthétique substantielle ? Comment peut-on postuler une unité entre les deux formes de goût après avoir fait état des anomalies et des vices originaires du sens du goût ?

Olivier Assouly (dir), *Goûts à vendre. Essais sur la captation esthétique*, Éditions du regard, 1997, p. 31-33.

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 127.

## François Jullien *Cette étrange idée du beau (2010)*

Rien de plus suspect que la complaisance avec laquelle on a traité du beau.

Je redoute le bavardage qu'il favorise, fermant d'emblée la bouche à toute interrogation. Ou, sinon, celle-ci ne porte que sur le sempiternel problème de la définition du beau sans que soit jamais posée cette question préalable : était-il pertinent d'isoler sous ce terme devenu hégémonique, et même élevé à l'absolu : « le beau », la valorisation de l'objet perçu ? Poser un tel « objet » (du beau) n'était-il pas déjà trop hâtif ? Et ne répondit-il pas d'abord aux besoins de notre métaphysique ? Mais le beau n'en a pas moins trôné dans la culture européenne sans qu'on se soit enquis des partis pris qui l'ont porté. La modernité s'est révoltée contre lui sans beaucoup plus les éclairer.

Or, le « beau » ne va pas de soi. Mais comment s'interroger à distance pour ébranler tant de conformisme ?

Au temps de notre raison classique, on envisageait sans peine de faire dialoguer entre eux un philosophe chrétien et son *alter ego* chinois. Naïvement peut-être. Car dans quelle langue les fera-t-on parler qui ne fasse pas basculer aussitôt l'échange sur le terrain de l'une ou de l'autre ? On croyait alors la langue transparente et neutre, sans se douter que dans ses plis nous commençons de penser.

Il faudra par conséquent nous entremettre pour aménager les conditions d'un vis-à-vis entre eux ; et, plutôt que de prétendre déconstruire la notion de front, tourner autour, l'assaillir par biais successifs et rebondissements en chaîne, de façon à laisser apparaître progressivement, à travers l'écart ouvert, le socle de notre impensé.

### **I. Beau, le Beau**

Repartons donc du plus près, au ras de la langue, les ressources de la langue prédisposant la pensée. Que se passe-t-il quand on va de l'un à l'autre, de l'adjectif au substantif : de beau au beau ? « Beau » (adjectif) est à large spectre. Il nous fait évoluer entre ces possibles. D'un côté, limité, il sert bien à dire ce qu'on reconnaît de plaisant à l'ouïe ou à la vue, qui fait donc ressentir un plaisir perceptif ; mais, de l'autre, non bordé-non trié, ce qui fait éprouver un sentiment beaucoup plus général, non réparti, d'admiration ou de satisfaction : qui est convenable, accompli, réussi. Une « belle femme », dit la langue, mais aussi « un beau coup », « une belle santé », « la belle affaire »... *Bella cosa far niente*. Ce coup ou cette affaire ne sont pas « beaux ». Quand on passe au substantif, en revanche, ce sens du beau s'isole et devient exclusif : le beau (la beauté) est *le propre* de ce qui est beau. Du diffus de la convenance est, du seul fait de l'article, tiré à part et replié sur lui-même un sens qu'on dira « esthétique ». Beauté d'un visage, d'un paysage, d'un tableau.

Déjà en grec. Or quelle n'en sera pas la conséquence ? « Beau de corps », dit Homère, *kalos to sōma*. Mais aussi, y lit-on, un « beau port » (*kalos limen*) est un port bien situé, ou un « beau vent » (*kalos anemos*) est un vent favorable. Ulysse erre longtemps en quête des deux pour revenir. « Beau » y dit ce qui, du monde, sert de ressource et s'offre à l'usage, qui convient à la situation et dont on peut tirer parti, sans pour autant que l'un ou l'autre sens, l'ouïe ou la vue, le détache de la fonctionnalité des choses en fin propre et désintéressée. Sans que ceux-ci l'élèvent en musique, serait-ce le vent dans les voiles, ou en paysage : Nausicaa sur la plage ou le chant des sirènes. En revanche, « le beau » (*to kalon*) désigne exclusivement ce qui, dégagé de l'usage et rompant ces dépendances, est tenu pour une qualité spécifique – qu'il s'agisse de beauté morale ou physique. Comme de juste, le substantif substantialise (essentialise). Dans l'ampleur sémantique de tout l'approprié, il trie et ne retient que ce qui serait l'objet d'un plaisir pur et déterminé. Le Beau déjà est érigé en aspiration propre et vocation humaine – nous voici embarqués...



Or qu'en advient-il dans d'autres langues ? Y connaît-on une telle sélection sémantique, que la morphologie suffit à opérer ? Considérons le chinois. Ce que nous traduisons aujourd'hui du chinois par « beau » (*mei* 美) oscille également entre les deux. D'une part, un sens ouvert, celui de l'excellence et de la satisfaction constatables en toute expérience : est « belle » (*mei*) la plénitude d'une capacité ; ou encore « un voisinage où règne le sentiment d'humanité est beau » (*Entretiens de Confucius*, IV, 1). De l'autre, Confucius déclare « pleinement belles » (*mei*) les musiques de Wu et de Shao, l'une étant « pleinement bonne » et l'autre non ; ou il dit « beau » (*mei*) un œil où le blanc et le noir sont nettement tranchés et contrastent. Mais voilà : la langue chinoise, quant à elle, ne distingue pas morphologiquement entre adjectif et substantif ; elle ne dit pas « le beau » (ou la beauté) : le beau comme notion et la beauté comme qualité. Elle n'isole pas de « beau » (*mei*) un sens purement esthétique que la pensée ensuite puisse hypostasier. Aussi est-ce seulement par importation occidentale qu'on a dû de traduire, en Chine comme au Japon, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « esthétique » – « callistique », disait-on aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe – par « étude du beau » (*mei-xue* en chinois, *bi-gaku* en japonais).

Qu'en découle-t-il là – déjà – de décisif ?

## II. Du beau : exercices de philosophie

Car que fait Platon, somme toute, en édifiant la philosophie, si ce n'est précisément exploiter cette ressource procurée par la langue grecque ? Si ce n'est apprendre à passer d'une belle chose à ce qu'est le beau ? Telle est même la porte d'entrée en philosophie, celle que l'interlocuteur de Socrate, dans son dialogue sur le beau (*l'Hippias majeur*), tardant à percevoir cette différence, peine à franchir. Exercices de philosophie pour débutant : je ne te demande pas ce qui « est beau », mais *ce qu'est* « le beau » (*ti esti to kalon*). Apprends à passer de l'adjectif au substantif, autrement dit de la qualification à l'essence, du concret à l'abstrait, des cas à la généralité : non plus à désigner mais à définir. On croirait à la simple explicitation, mais le pas franchi ici est décisif, ou plutôt tout en découle – sur lui on ne pourra plus revenir, rebrousser chemin sera impossible : si des choses sont jugées belles, c'est qu'*il existe* « le beau » qui les rend belles. Dans « le beau », substantif, beau ne se voit plus rapporté à rien d'autre, mais se retire dans ce qui devient sa substance ; il met fin à sa dispersion infinie dans les choses pour s'affirmer en sujet. Le beau ne sera donc pas une « belle vierge » (une belle cavale, une belle lyre, une belle marmite...), mais il est cet « en-soi » – *auto* – s'ajoutant à tout ce divers et qui, dissociable de lui, est cause unique de sa qualité. De beau à le beau : la philosophie (européenne) est née de cet article ajouté, se promet dans ce déplacement. [...]

[...]

## X. Ou peindre la transformation

Les Grecs ont rêvé ainsi de la forme « belle » se révélant au-delà de la confusion et de l'indéfinition du sensible et proprement « méta-physique » : Forme sortant victorieuse du sein de l'approximation des choses par sa justesse, s'imposant par ses seules déterminations intelligibles, inaltérable une fois apparue, « étant » pleinement. Or à quoi ne peut aboutir, de fulgurant, par ce qu'il conduit ainsi à se toucher de détonant, cet « enveloppement » de la matière par la forme, opposées comme elles sont l'une à l'autre ? Car, sur cette abstraction de la forme pure, les Grecs ont projeté rien de moins que la pulsion de l'*érôs* philosophique s'attachant à posséder sur terre, et dans la chair, cette projection idéelle. Comme si, triomphant de ténèbres opaques, l'artiste étreignait enfin, dans cette Forme, le corps tant convoité de la divinité. Plotin : « Phidias fit son Zeus sans égard à rien de sensible, mais le prenant tel qu'il serait s'il consentait à paraître à travers nos yeux » (*Ennéades* V, 8, 1). Même ces poses les plus passagères ou plutôt impossibles, en ces moments les plus éphémères : l'athlète s'élançant pour lancer le disque ou le jeu changeant de la lumière du jour sur la cathédrale –, l'art les rend « belles » en les arrêtant (les éternisant). Comme Midas en fait de l'or, le beau, par la forme, de

tout ce qu'il touche fait une essence ; et, parce que la forme détient cette qualité à part de la matière sensible, on peut *isoler* le beau.

Or, que l'on considère maintenant ce qu'on appelle trop conventionnellement (substantiellement) le « réel » (*res* : la « chose »), non plus en rapport à l'Être incorruptible parce qu'étranger au devenir, mais comme cette énergie se renouvelant sans cesse grâce à la cohérence des facteurs la régulant intérieurement (*qi* et *li*, le grand binôme chinois). Ce qu'on traduit communément par « forme » (*xing*) n'est plus alors que cette actualisation temporaire « s'assemblant » et « se dissolvant » (*ju / san* 聚散), émergeant de l'indifférenciation primitive pour y replonger : oscillant entre la concrétion réifiante et l'expansion animante ; entre la densification et la décantation ; entre l'opacification et la clarification – on n'a plus affaire désormais, d'un stade à l'autre, qu'à des *transitions*. Il n'y a plus d'une part les ténèbres de la matière, de l'autre la lumière éternelle que répand la Forme. Cette agglomération d'énergie, comment, de quoi pourrait-on l'isoler ? Elle n'est la manifestation d'aucun ordre extérieur au monde. Si « cohérence » il y a, celle-ci est à prendre au sens propre comme ce qui fait tenir ensemble cette concentration d'énergie et la maintient en déploiement par l'équilibre des facteurs impliqués, *yin* et *yang*, et ce qu'il s'agisse de la nature de l'homme aussi bien que de la montagne. Ne pouvant la séparer de rien, ne serait-ce que par la pensée, comment pourrait-on en soutirer quelque statut propre, dont l'être normatif soit définitif et sur lequel le beau puisse être juché ? Hors ontologie, nous ne rencontrerons plus de Formes – autoconsistantes – mais seulement des phénomènes de *trans*-formation.

Peindre, en Chine, ce sera donc faire apparaître, à travers ce qui s'étale et se réifie, le procès intérieur qui le fait advenir et muter, dégageant ainsi sa dimension d'« esprit » : en rendant sensibles, non plus des qualités, mais des capacités ; non plus l'inventivité d'une composition (« symétrie », proportions, et derrière elles la géométrie), mais des interactions où un trait engendre l'autre par « attirance et répulsion » (*xiang-bei*). Non plus en mettant en valeur des contrastes et des complémentarités, mais en faisant jouer des polarités (plus techniquement, selon le binôme classique en Chine : à travers la « physicalité » faire apparaître du « fonctionnement » : *ti/yong*). Cette phrase que je prends chez un lettré des Song (Qian Wenshi) suffit à le dire de façon globale : « La montagne sous la pluie ou la montagne par temps clair sont, pour le peintre, aisées à figurer. » De fait, tout ce qui est déterminé et stabilisé, aux traits marquants et typés, est pétrifié et de peu d'intérêt. [...] Plutôt que de figurer des états distincts, à la fois tranchant et s'opposant, et toujours menacés de sombrer dans le cliché : sous la pluie ou par beau temps, ou dans la pleine lumière de midi –, le peintre chinois peint des modifications : entre dissolution et concentration ; entre l'émergence qui rend saillant et l'immersion qui confond ; entre l'« il y a » de l'actualisation et l'« il n'y a pas » du retour à l'indifférencié (*you/wu* 有无). Aucune forme ne stabilise, aucun *eidos* n'est isolé : d'où du « beau » pourrait-il donc se détacher pour affirmer, du sein de ce continu en cours, quelque « être » propre ?

François Jullien, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2010.

**Paul B. Preciado**  
*Après la beauté (2021)*

17. Dans le livre des *Métamorphoses*, Ovide raconte la transformation corporelle d'Hermaphrodite. Fils d'Aphrodite et d'Hermès, Hermaphrodite était considéré comme le plus beau des jeunes hommes. La nymphe Salmacis était amoureuse de lui, mais Hermaphrodite, va savoir pourquoi, ne ressentait pas la même chose pour elle. Et les dieux étaient, selon les Romains, de véritables enfoirés. Ils ont donné à Salmacis ce qu'elle voulait : quand Hermaphrodite est entré dans le lac, elle a sauté dans l'eau pour le toucher. Le corps féminin de Salmacis a été mélangé au corps d'Hermaphrodite. Elle a littéralement fusionné avec lui, elle s'est dissoute en lui. Elle a disparu en lui. Il faut alors imaginer la surprise d'Hermaphrodite lorsqu'il est sorti de l'eau, découvrant que son corps avait absorbé les qualités de Salmacis : le courbe de la poitrine, la douceur de la peau, le visage glabre. Ovide a imaginé le corps indéfinissable d'Hermaphrodite comme la punition du désir féminin. Lorsqu'une femme désire trop un homme, elle court le risque de le féminiser par son amour. Une luxure féminine poisseuse menace la masculinité. J'en ai assez de me faire renvoyer aux *Métamorphoses* d'Ovide chaque fois que je parle de transition de genre ou de genre non-binaire. Les *Métamorphoses* d'Ovide ne sont ni queer, ni trans, ni non-binaires. Elles sont simplement un point stylistique culminant de la rhétorique patriarcale.

18. Des siècles plus tôt, Platon voyait les choses très différemment d'Ovide. Le corps original était pour Platon un siamois (et cette catégorie est, encore une fois, problématique) : deux têtes, quatre jambes, quatre bras, et deux sexes (deux vagins, deux pénis, ou un vagin et un pénis). Selon cette théorie, il y avait trois sexes : l'homme-homme (avec deux pénis), la femme-femme (avec deux vagins) et les hermaphrodites (avec un pénis et un vagin). Ainsi, pour Platon, Hermaphrodite n'était pas seulement l'un des sexes primordiaux, mais l'origine même de l'hétérosexualité. Si, chez Ovide, l'hermaphrodisme est l'effet d'une punition, chez Platon, la différence sexuelle est la punition. Si, chez Platon, l'amour est le remède, chez Ovide, l'amour est le début de tous les problèmes.

19. Soyons clairs : les hermaphrodites ne sont ni des corps de style platonique ni de style ovidien. Nos corps ne peuvent tout simplement pas être lus selon l'épistémologie patriarcale et binaire.

20. Y a-t-il de la beauté sans référence aux codes de la masculinité et de la féminité normatives ? Qu'est-ce que la beauté sans référence à leurs différences ou à l'annihilation de leurs différences ?

21. Historiquement, nous ne savons faire référence au corps qu'à travers des synecdoques. Autrement dit, nous faisons d'un organe le représentant de la totalité. Dans la *Théogonie*, Hésiode parle du corps humain comme d'un « utérus », un espace qui capture, métabolise et expulse des choses. Dans la culture aztèque précolombienne, le corps humain est « un visage avec un cœur ». *Sôma* est le mot grec pour corps. Mais pas n'importe quel corps. Chez Homère, le *sôma* fait allusion au cadavre. C'est une nature morte. Pour Homère, le corps humain est avant tout une pluralité de membres (*gyia* et *mélea*). Mais, en réalité, la notion qui se rapproche le plus de ce que les modernes comprendraient par corps est *chrôs*, qui se traduit par « peau » ou « chair » et qui, dans les poèmes homériques, désigne la surface ou la limite extérieure qui sert de substrat à la couleur et la texture. Le corps qui peut être vu et touché. Parce que l'intérieur du corps, de notre propre corps, nous est absolument inconnu.

22. Le vêtement est la superposition d'une peau morte (au début littéralement, aujourd'hui, au mieux, seulement métaphoriquement) sur la peau vivante. Cette superposition a le pouvoir de fabriquer le sujet social. Dans le capitalisme patriarcal-colonial, la mode est la capture de cette force productive et sa réduction à une marchandise.

Paul B. Preciado, *Après la beauté* (2021), dans le catalogue *Natures mortes : Anne Imhof*, Palais de Tokyo, Palais n°31, 2021, p. 113-114.