

## La culture

### L'esthète et le rossignol : savoir et sensibilité dans l'appréciation esthétique

**Edouard Aujaleu**

Philopsis : Revue numérique  
<http://www.philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez *citer* librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

#### Introduction

Pour qui a pratiqué ou pratique l'enseignement, l'attitude réservée voire négative des élèves devant un exercice d'explication d'un texte littéraire (poème, page de roman, scène de théâtre), d'un fragment musical ou d'une œuvre plastique, est familière. A trop expliquer, on gâcherait le plaisir ! Le savoir et la sensibilité ne feraient donc pas bon ménage. Ne faut-il voir là qu'un spontanéisme naïf qui masquerait mal une paresse trop naturelle ? Ce n'est pas l'avis de Gaston Bachelard (les professeurs peuvent aussi penser comme les élèves, même si ce n'est pas pour les mêmes raisons !) : « Ce n'est pas moi non plus qui, disant mon amour fidèle pour les images, les étudierai à grand renfort de concepts. La critique intellectualiste de la poésie ne conduira jamais au foyer où se forment les images poétiques [...] Pour connaître les bonheurs d'images, mieux vaut suivre la rêverie somnambule, écouter, comme le fait Nodier, la somniloquie d'un rêveur. [...] C'est un non-sens que de prétendre étudier objectivement l'imagination, puisqu'on ne reçoit vraiment l'image que si on l'admire. »<sup>1</sup> On pourrait objecter que, de la *Psychanalyse du feu* à la *Poétique de la rêverie*, Bachelard a constitué un vaste corpus d'analyse des images poétiques et que son disciple Gilbert Durand a tenté de décrire les structures anthropologiques de l'imaginaire. Mais en maintenant fermement la dichotomie de la science et de la poésie, Bache-

---

<sup>1</sup> G.Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, p.47

lard présuppose une séparation entre une approche intellectuelle du monde et son évaluation sensible. Non seulement connaître et apprécier (sinon jouir) ne seraient pas du même ordre, mais surtout la connaissance serait un obstacle à l'appréciation sensible.

Et inversement, cette appréciation sensible pourrait être un obstacle à la connaissance objective. Les « professionnels » de l'art (les conservateurs, les experts), qui revendiquent un point de vue scientifique sur les œuvres, se méfient de l'expression des évaluations subjectives, au mieux considérées comme naïves, mais toujours peu « sérieuses ». Quiconque a tenté de lire les notices historiques jointes aux reproductions d'œuvres dans les catalogues d'expositions comprend très vite que le plaisir n'est guère au rendez-vous ! L'extension de la rationalité scientifique n'est pas pour rien dans cette attitude. L'expert moderne ne ressemble plus à son ancêtre « l'amateur éclairé » ; la justification de sa position tient au fait qu'il peut exhiber des compétences mesurables et aisément déterminables.

L'expérience esthétique et la connaissance des arts semblent donc des pratiques autonomes, voire antinomiques. Théodor Adorno exprimait cette difficulté en ces termes : « Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art est un ignorant. Des expressions comme régal pour l'oreille lui suffisent. Mais si toute trace de jouissance était extirpée se poserait alors la question embarrassante de savoir pourquoi les œuvres d'art sont là. En réalité, plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres. »<sup>2</sup>

Je n'ai pas besoin d'étudier une œuvre pour l'aimer, et il n'est pas indispensable d'aimer une œuvre pour l'étudier. Je n'examinerai pas ici ce second point qui touche au problème des mobiles et des intérêts de la connaissance en général, et pas seulement des œuvres d'art. Je me contenterai de suivre, dans ce cas-là, Jean-Jacques Rousseau pour qui : « Nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir. » Mais je souhaiterais réinterroger le problème de l'impact des savoirs sur l'appréciation esthétique.

Pour cela, il convient tout d'abord de définir ce que peut être une « conduite esthétique ».

## 1 - La conduite esthétique.

La tradition continentale de l'esthétique, depuis Hegel jusqu'à Heidegger, centrée sur une conception de l'art comme manifestation de l'Esprit ou comme dévoilement de l'être, a largement occulté la question de l'expérience esthétique ; c'est tout le sens de la thèse de J.M. Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne*. En revanche, la philosophie anglo-saxonne, depuis Nelson Goodman et sa relecture en France par Schaeffer, Genette ou Pouivet, mais aussi la tradition empiriste héritée de Hume qu'Y.Michaud perpé-

---

<sup>2</sup> Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 24

tue, ont relancé la réflexion, constituée au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur la conduite esthétique.<sup>3</sup>

Tous – à des degrés divers – partent du « moment kantien » pour traiter à nouveaux frais l'antinomie du goût. Pour Kant, le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, il ne subsume pas un donné sous un concept. C'est que, pour lui, le mode de représentation esthétique concerne le rapport d'une représentation non pas au pouvoir de connaître, mais au sentiment de plaisir ou de déplaisir. Cependant, le jugement esthétique prétend à l'universalité : « du goût, on peut discuter (bien que l'on ne puisse en disputer). »<sup>4</sup> Le plaisir esthétique est l'effet d'une heureuse convergence entre nos facultés cognitives (intuition et entendement), occasionnée par la perception de certains phénomènes. Nous éprouvons du plaisir lorsque la forme perçue de certains objets paraît conforme aux exigences de régularité propres à notre entendement. Dans le jugement esthétique, le sujet objective son sentiment, il fait « comme si » la beauté était une structure de l'objet. La prétention à l'universalité ne repose ici que sur le fait qu'aucune inclination sensible ni aucun intérêt personnel n'entrent en jeu. Mais l'absence d'intérêt personnel et de prédilection suffit-elle pour la prétention à la validité intersubjective ? Cette prétention, sans possibilité de validation, n'est-elle pas illusoire ? En fait, ce qui est en jeu, pour Kant, dans le jugement esthétique, c'est la possibilité pour l'esprit humain de percevoir une trace ou un indice par lesquels la nature montre 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. »<sup>5</sup> Le beau reçoit une légitimité d'être symbole du bien. Par la beauté, la nature nous montre notre capacité à reconnaître et à viser un « règne des fins ». Ainsi, le jugement esthétique prend toute sa place dans l'économie du « système » kantien.

A l'inverse de Kant, la réflexion de Goodman va consister à attribuer une portée cognitive à l'expérience esthétique car elle « impose de faire des distinctions délicates, de discerner des rapports subtils, d'identifier des systèmes symboliques et des caractères à l'intérieur de ces systèmes, et ce que ces caractères dénotent et exemplifient, d'interpréter des œuvres... »<sup>6</sup>

Comment caractériser la conduite esthétique ? C'est tout d'abord une conduite intentionnelle, c'est-à-dire dirigée vers un objet qui constitue son référent. Cet objet est qualifié d'esthétique, non pas en raison de propriétés intrinsèques, mais de propriétés relationnelles. Au sens strict, il n'y a pas d'objets esthétiques, mais une conduite esthétique qui investit des objets du

---

<sup>3</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, J. Chambon, 1990 ; Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992 et *Les célibataires de l'art*, Gallimard, 1996 ; Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : I, Immanence et transcendance*, II, *la relation esthétique*, Le Seuil, 1992 et 1997 ; Roger Pouivet, *Esthétique et logique*, Mardaga, 1996 ; Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, J. Chambon, 1999.

<sup>4</sup> E.Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 56, GF p. 326

<sup>5</sup> id. § 42, p. 286

<sup>6</sup> N.Goodman, *Langages de l'art*, J. Chambon, p. 284

monde (choses naturelles, artefacts ou œuvres d'art). En tant qu'elle est une forme d'attention au monde, la conduite esthétique nous met en relation avec des objets ; elle est donc une forme de relation cognitive (non scientifique), mais qui devient le support d'une satisfaction. Il faut distinguer entre l'appréciation esthétique (état de plus ou moins grande satisfaction) et le jugement esthétique (acte qui attribue certains prédicats : beau, profond, sublime..., à un objet). Même si le second peut se fonder sur la première, il convient de maintenir leur indépendance. Le fait que je croie que tel objet possède telle propriété et le fait que j'apprécie ces propriétés sont indépendants. Deux personnes peuvent s'entendre sur les propriétés d'un objet et diverger dans leur appréciation.

Plusieurs traits caractérisent l'appréciation esthétique. Tout d'abord, celle-ci porte sur l'apparence « perceptuelle » des objets (formes, couleurs, dispositions spatiales, rythmes et intensités sonores). En second lieu, pour reprendre des termes kantien, elle est le résultat du libre jeu de l'imagination et de l'entendement. Enfin, l'état de satisfaction qui la définit est spécifique et se distingue de l'agréable. L'agréable est une jouissance purement sensorielle qui suppose la possession de l'objet, son appropriation par le désir (l'exemple culinaire vient immédiatement à l'esprit). Toutefois, la notion de plaisir esthétique n'est pas sans ambiguïté : elle oscille entre une idiosyncrasie incommunicable, une dimension intersubjective et une pureté principielle s'exprimant dans un jugement à prétention universelle. Faut-il, avec Kant, aller jusqu'à dire que l'appréciation esthétique est libre et désintéressée ? Le sujet serait dans une attitude de « libre faveur » vis à vis de l'objet, non asservi au désir sensible de la chose (l'agréable). Si dans le besoin l'homme est asservi à la nature, le goût ne peut intervenir que lorsque le besoin est apaisé. Ne serait-il pas plus juste de reconnaître, avec Schaeffer que : « Toute satisfaction ou dissatisfaction implique une relation « intéressée » à l'état de choses ou à l'objet qui nous plaît ou nous déplaît... Si une œuvre me plaît ou me déplaît, cela présuppose que j'entretienne certaines croyances concernant ses propriétés (croyances qui forment le contenu intentionnel de l'attention que nous lui accordons) et qu'il me paraît désirable ou non désirable qu'elle possède ces propriétés. »<sup>7</sup> La divergence porte en fait sur le sens que l'on accorde à la notion d'intérêt. On pourrait définir l'intérêt esthétique comme un abandon complet à l'objet de sa perception. C'est ce que l'historien d'art Erwin Panofsky veut signifier lorsqu'il affirme que nous avons une perception esthétique d'un objet « quand nous nous en tenons à le regarder (ou à l'écouter) sans aucune référence (intellectuelle ni émotive) à quoi que ce soit d'extérieur à lui. »<sup>8</sup>

Le jugement esthétique est un jugement de valeur, c'est-à-dire un jugement relationnel relatif aux intérêts qu'il exprime, et non un jugement de fait. Dire qu'un tableau a été peint par Poussin ou par Duguet est un juge-

---

<sup>7</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'une conduite esthétique*, in *Revue internationale de philosophie*, 1996, n° 4, p. 676

<sup>8</sup> Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p.38

ment d'attribution (de fait) ; mais dire qu'il est beau, ou laid, est un énoncé esthétique d'ordre évaluatif. « La beauté est dans l'œil du spectateur », nous dit Hume. Mais le jugement esthétique comporte un processus d'objectivation : je projette la valeur de satisfaction procurée dans ma relation à l'objet dans l'objet lui-même. Je transforme une propriété relationnelle en une propriété interne de l'objet. Le jugement esthétique est subjectif au sens où il s'appuie sur une expérience subjective singulière, mais il n'est pas obligatoirement individuel (l'intérêt exprimé par le jugement peut être collectif, partagé par plusieurs ou même par le plus grand nombre). Dire que l'appréciation esthétique est objectivante revient à souligner le fait qu'elle attribue à l'objet de sa satisfaction des propriétés qui sont censées rendre compte du plaisir éprouvé.

Le problème est alors celui de l'articulation entre l'attribution à des objets de qualités esthétiques et l'appréciation positive (ou négative) de ces propriétés. Dire que l'expérience esthétique est cognitive suppose qu'elle comporte une certaine compétence phénoménale – même si elle n'est pas conceptuelle –, une capacité à classer et à faire des différences. Malgré Kant, il faudrait alors reconnaître une certaine valeur cognitive aux émotions. Plus précisément, il faudrait accorder que le plaisir esthétique survient à l'occasion de la perception de certaines qualités des objets et dépend donc de l'exercice d'une compétence, tout en admettant que ce lien n'est pas nécessaire, que le plaisir n'est pas réductible à l'activité cognitive et que l'activité cognitive ne procure pas obligatoirement du plaisir.

Les œuvres d'art renvoient à des intérêts humains et sollicitent des réactions et des prises de positions plus ou moins élaborées. L'art a toujours suscité des discours critiques qui l'accompagnent dans un réseau – plus ou moins institutionnalisé – de débats où s'élaborent des paramètres critiques. Dans ces débats, le goût artistique se forme, se révisé ou se révolutionne. Pour reprendre les termes d'Y. Michaud : « Le goût se forme et s'éduque. Pourquoi, sinon, nous informerions-nous à travers livres et études ? Pourquoi voyagerions-nous à travers musées et galeries ? Pourquoi chercherions-nous sans cesse à étendre notre expérience des choses de l'art ? »<sup>9</sup>

## 2 - L'œuvre d'art et ses publics

Accordons que la différence entre l'objet naturel et l'objet créé de main d'homme réside, pour notre propos, dans le fait que, pour le premier, il ne dépend que de nous de le percevoir esthétiquement (c'est l'attention esthétique) ; alors que le second est investi (ou non) d'une intention esthétique. Mais si les œuvres d'art sont des objets à intention esthétique, cela ne veut pas dire qu'elles ont toujours été créées dans le but exclusif de procurer du plaisir, ou d'être esthétiquement perçues. L'utilité est souvent primordiale pour une saisie correcte des produits de l'art (la statue du dieu, le temple,

---

<sup>9</sup> Y. Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, J. Chambon, p.120

une cantate ont des fonctions religieuses ; un palais, un arc de triomphe, voire un stade ont une utilité clairement politique et les œuvres cinématographiques ne sont pas toujours séparables de leur fonction de divertissement). Mais une œuvre d'art possède toujours une signification esthétique.

Panofsky opère une classification des objets fabriqués en deux classes : les véhicules d'informations et les outils ou appareils.<sup>10</sup> Les premiers ont pour intention de transmettre des concepts (des messages si l'on veut), les seconds ont pour intention de remplir une fonction. On pourrait proposer d'autres classifications des fonctions pratiques, mais cet aspect est secondaire au regard de la thèse de l'auteur. Les œuvres d'art sont aussi en un sens des véhicules d'informations (un poème par exemple) et des appareils (un temple) ; mais en elles, l'intérêt porté à l'idée est contrebalancé (ou éclipsé) par l'intérêt porté à la forme. La difficulté réside dans le fait que la frontière entre l'objet technique et l'œuvre n'est jamais absolue. Cette frontière dépend de l'intention, mais celle-ci est déterminée par des contextes historiques et sociaux. Pour nous, occidentaux, la sculpture et la peinture sont des arts au sens plein du terme, mais non la fabrication des bouquets de fleurs ou la cérémonie du thé qui le sont cependant pour les Japonais ! Le statut artistique d'un objet dépend aussi du contexte culturel et historique du récepteur ; c'est donc aussi une affaire de regard, d'attention esthétique. L'exemple le plus fréquemment cité est celui de « l'art nègre ». Il a fallu que le regard de certains artistes - Picasso ou Matisse par exemple - transforme en œuvres d'art ce qui n'était jusqu'alors que des objets ethnologiques (fétiches, masques ou trônes). Le savoir peut faire changer le statut d'un objet. Si l'on me dit que cette forme minérale que j'ai sous les yeux est une réalisation de tel artiste - et non un rocher - je la perçois comme une sculpture. Au début du siècle, l'invention par Duchamp du « ready made » est venue attirer l'attention sur ce phénomène. Le porte bouteille et l'urinoir deviennent des objets d'art par la magie de l'intention de l'artiste qui provoque une transformation de l'attention du spectateur. Ainsi, le statut artistique d'un objet fabriqué dépend de savoirs préalables qui le constituent comme tel. Ces savoirs modifient mon appréciation ; dans les deux sens d'ailleurs : par augmentation ou diminution de la valeur.

On peut déjà percevoir que l'idée d'un spectateur naïf n'existe pas. Celui-ci ne se borne pas à goûter l'œuvre d'art, il l'évalue et l'interprète à son insu, en fonction de son entraînement visuel ou auditif et de son équipement culturel. Ce qui le distingue du « connaisseur », c'est que ce dernier a pris conscience de cette situation et sait que ses savoirs interfèrent dans son rapport aux œuvres et le placent dans une situation différente des hommes du passé. La distinction entre une appréciation primaire et une appréciation secondaire ne passe pas entre la spontanéité et le regard « savant », mais tient au fait que la seconde s'appuie explicitement, à des degrés divers, sur des compétences techniques. L'auditeur musicien saura reconnaître et nommer tel accord ou telle modulation, mais l'auditeur profane n'en aura pas moins

---

<sup>10</sup> Erwin Panofsky, op. cit. p. 39

entendu. Le cinéphile averti saura repérer un effet de profondeur de champ ou la nature d'un raccord, mais le spectateur ordinaire n'en aura pas moins vu. On ne saurait parler de l'infériorité d'une appréciation primaire. Toute appréciation esthétique est plénière : il y a entre elles une différence de nature plutôt que de degré. La complexité de la réception rend différente son appréciation.

Mais, face à une œuvre, nous pouvons vouloir « en savoir davantage » : le contexte historique, la genèse, le sens de l'œuvre, ses références implicites etc. Ce qui peut nous procurer un plaisir cognitif. Comme le dit Jacques Morizot : « La conscience qu'il reste quelque chose à comprendre est inhérente au plaisir de comprendre. »<sup>11</sup> L'art contemporain, en brisant les repères traditionnels, provoque souvent, de la part du public, une réaction de frustration qui se verbalise sous la forme : « je n'y connais rien ». On attend alors du savoir qu'il fournisse non seulement les clefs de l'interprétation mais surtout l'accès à une appréciation esthétique. Il semble donc que la compétence puisse multiplier et accroître le champ de la perception dans notre relation aux œuvres. Le savoir modifie notre attention à l'œuvre : il est aisé de remarquer que, dans un musée, la lecture du titre du tableau induit une attention spécifique. En visitant le musée Fabre de Montpellier, dans les salles consacrées aux peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, je suis tombé en arrêt devant une scène qu'un contemporain interpréterait comme sadomasochiste - un vieillard à quatre pattes chevauché d'une belle femme nue. La lecture du titre, *Aristote amoureux*, a aussitôt modifié le regard du philosophe que je prétends être. Comme les commentateurs n'étaient d'aucun secours (même Diogène Laërce, pourtant grand spécialiste en commérages), j'ai dû me livrer à quelques recherches des sources pour finir par découvrir un fabliau du XIII<sup>e</sup> siècle, *Le Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli, qui raconte l'humiliation d'Aristote par la belle Campaspe, maîtresse d'Alexandre. Alors que le philosophe reprochait à son élève de négliger ses devoirs de gouvernement au profit du plaisir, la belle se vengea en le séduisant et le dressant littéralement ! Cette anecdote ne recouvre probablement aucun fait réel de la vie du philosophe. Mais son succès, du Moyen-Âge au XVII<sup>e</sup> siècle, traduit certainement une constance de l'inconscient collectif à propos de l'image du philosophe : pour être philosophe, on n'en est pas moins homme !

On pourrait souligner que les divers savoirs techniques et historiques sur l'art jouent une fonction de distinction sociale. Ce n'est pas le même public qui va acheter chez son libraire-buraliste la « compilation mensuelle » des grands musiciens classiques à 10 €, ou demander au disquaire spécialisé la version sur instrument ancien de l'Orphée de Gluck enregistrée par l'orchestre baroque "La Petite Bande". Pierre Bourdieu a longuement analysé ces processus qui tiennent plus des stratégies sociales que de l'appréciation esthétique. Mais on pourrait y regarder à deux fois et, pastichant la recom-

---

<sup>11</sup> Jacques Morizot, « Art, plaisir, esthétique », in *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Université P.Mendès France, Grenoble, 1998, p. 106

mandation de Pascal touchant la foi religieuse, nous pourrions accepter l'injonction : faites semblant d'apprécier et bientôt vous apprécierez !

Mais au-delà des jeux sociaux, peut-on évaluer l'impact des savoirs sur la conduite esthétique en matière d'œuvres d'art ?

### 3 - L'impact des savoirs sur la conduite esthétique

Il faut, tout d'abord, prendre en compte les savoirs qui portent sur la matérialité et la factualité des œuvres. Les œuvres d'art sont dotées de propriétés physiques : une peinture peut être sur bois ou sur toile, être à l'huile ou à l'aquarelle ; une sculpture peut être en bois, en marbre, en métal, etc. Ce ne sont pas des propriétés proprement esthétiques. La matérialité des œuvres est susceptible d'une analyse scientifique dont les contenus et les méthodes sont empruntés aux sciences de la nature : analyse chimique des pigments, des supports, des matériaux, radio et photographies aux rayons X, à l'ultraviolet ou à l'infrarouge, jusqu'à AGLAE (Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire). Ces méthodes valent aussi bien pour tout objet : ossements, manuscrits etc. Et surtout elles n'indiquent rien sur ce que nous voyons : elles ne sont d'aucune aide esthétique. Exprimer les formes et les couleurs en termes de longueur d'onde, de formules géométriques, voire d'anatomie ou de physiologie n'est d'aucun secours pour caractériser la structure stylistique des œuvres. Ces méthodes ont un usage fonctionnel - la conservation - et intellectuel - le repérage historique.

Les œuvres d'art sont des objets physiques et donc soumises au vieillissement et à la dégradation. Ces effets physiques peuvent jouer sur nos interprétations esthétiques. On peut apprécier les vieilles pierres ou la patine d'une œuvre, la blancheur d'un temple ou l'effet d'obscurité d'une peinture. Mais il faut savoir que cela n'était pas dans l'intention des artistes : les temples grecs étaient polychromes, et la patine peut-être due aux fumées des cierges. Le souci d'objectivité voudrait que l'on dépasse ce regard pour une recreation des intentions de l'artiste. Mais, ici, le savoir scientifique peut avoir un effet pervers. Dans son ouvrage *La Barbarie*, Michel Henry nous en donne un exemple frappant.<sup>12</sup> L'église du monastère de Daphni, près d'Athènes, fut décorée, au XII<sup>e</sup> siècle, de splendides mosaïques de marbres polychromes. Le temps dégradant toutes choses, les tesselles de la mosaïque ont été remplacées au fur à mesure de leur disparition pour maintenir l'apparence intégrale de l'œuvre. Mais dans un souci d'authenticité historique, il s'est trouvé un expert qui a fait arracher les fragments postérieurs à la création et les remplacer par des aplats de ciment ! La contemplation de l'œuvre ne procure plus une émotion sacrée, mais une horreur absolue : l'œuvre n'est plus, à proprement parler, visible. Ce n'est pas tant la science qui est en cause ici, mais plutôt une idéologie de l'objectivité et de l'authenticité historique qui est alors un obstacle à l'appréciation esthétique. Il y aurait beaucoup à dire sur la restauration des œuvres. Il peut s'agir de

---

<sup>12</sup> Michel Henry, *La Barbarie*, Paris, Grasset, 1987. Voir pp. 54 à 64

maintenir leur visibilité afin de rendre possible une appréciation esthétique, mais restaurer peut aussi vouloir dire : réduire l'œuvre à l'état de document historique. La querelle autour de l'exécution de la musique baroque avec - ou non - des instruments anciens en est un bon exemple.

Les aléas de la matérialité peuvent avoir des effets divers. Si l'on confronte les deux versions du *Saint Sébastien soigné par Irène* de La Tour, le bleu de lapis-lazuli utilisé pour le voile de la femme du centre dans l'œuvre du Louvre contraste avec la noirceur de celui de la version de Berlin occasionnée par l'utilisation d'un pigment plus économique. En revanche, l'usure peut parfois s'avérer un facteur positif. Joseph Beuys avait installé un piano à queue enveloppé de feutrine. Les doigts des visiteurs désirent vérifier la réalité du piano usèrent la toile. Le musée demanda à Beuys une "restauration". Celui remplaça l'enveloppe mais exigea d'exposer en même temps la dépouille de l'ancienne, transformant ainsi l'œuvre elle-même.

Concluons que l'œuvre d'art ne peut se réduire à son support physique, elle est une réalité imaginaire, en ce sens qu'elle suscite une imagination sensible de la vie. Les œuvres ont une vie à laquelle une perspective historico-documentaire est aveugle.

En second lieu, nous devons considérer le savoir « perceptuel » C'est celui qui porte sur les propriétés intrinsèques de l'œuvre : propriétés visuelles, auditives. La perception ne dépend pas seulement de notre équipement sensoriel. Les structures de la langue (le vocabulaire sensoriel), les structures formelles de l'environnement géographique et social (l'influence du « milieu »), et les expériences vécues construisent une sorte de savoir perceptuel inconscient. Mais pour les œuvres d'art, il faut aussi prendre en compte des savoirs techniques spécifiques qui jouent sur notre attention esthétique. L'œil du peintre, l'oreille du musicien, comme les sens de l'« amateur » ont un champ perceptif plus vaste et plus complexe. Le philosophe écossais Hume évoquait ainsi la « délicatesse » du goût, comme perception des détails et des nuances.<sup>13</sup> Pour illustrer cette délicatesse, Hume utilise ce qu'on pourrait nommer : le paradigme de Sancho. Dans l'essai *De la norme du goût*, il rapporte l'anecdote du *Don Quichotte* où Sancho raconte que deux de ses parents, appelés pour goûter un vin et juger s'il était bon, le boivent, le trouvent bon, mais remarquent, l'un un petit goût de cuir, l'autre un petit goût de fer. On se moque d'eux et l'on fait remarquer la contradiction de ces points de vue. Mais lorsqu'on vide le tonneau, on trouve, dans le fond, une vieille clé attachée à une courroie de cuir ! Il y a une analogie entre le goût physique et le goût esthétique. Les parents de Sancho perçoivent une qualité très subtile que les autres ne sont pas capables de distinguer. Le goût esthétique suppose lui aussi cette distinction fine des qualités. « 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 leur sens métaphori-

---

<sup>13</sup>D. Hume, *De la norme du goût* in *Essais esthétiques* II, Vrin

que. » (Mais dans cet apologue, Hume ne distingue pas entre le jugement de fait qui discrimine les goûts de fer et de cuir et le jugement de valeur qui apprécie le bon ou le mauvais vin. Les sens aiguisés des parents de Sancho les rendent-ils plus aptes à déterminer la valeur du vin ? L'identification des saveurs n'est pas encore un jugement esthétique).

Pour Hume, cette délicatesse est un don de la nature, mais inégalement distribué. Tous les hommes n'ont pas les mêmes aptitudes à discerner les qualités instituées par la nature pour nous plaire. Toutefois, cette délicatesse naturelle peut toujours être développée par l'exercice. La pratique d'un art particulier, l'étude répétée d'un genre de beauté et la fréquentation des œuvres permettent de distinguer chaque partie, ses qualités, sa fonction et, en précisant l'appréciation, l'affinent et l'affermissent.

On peut enfin dégager un troisième type de savoir en matière esthétique : le savoir génétique. Il porte sur les circonstances qui ont entouré la production des œuvres : tel tableau a été peint en 1760 ; il a été exécuté en tel lieu ; par tel auteur. Nous entrons ici dans le champ des sciences de l'homme : histoire, sociologie, voire psychologie de l'art. L'expert possède un savoir d'identification : date, provenance, auteur, qualité de l'œuvre. Ce savoir génétique agit sur la réception des œuvres. L'exemple des fausses attributions montre à quel point les révisions sont parfois déchirantes. On peut évoquer l'exemple récent de Rembrandt dont le catalogue a réduit de moitié depuis que les experts ont pris en compte les productions de l'atelier. *L'homme au casque d'or* serait-il moins beau depuis que je sais qu'il n'est peut-être plus de la main du maître ? La relation esthétique dépend donc des systèmes sociaux d'appréciation.

Mais l'histoire de l'art ne se limite pas aux questions d'attribution. On peut la concevoir, avec E. Panofsky, comme une discipline humaniste. Le « savant » doit ici ré-accomplir les actions humaines passées et re-crée les créations auxquelles il a affaire, parce qu'il s'occupe non de faits ou d'objets purement physiques, mais de produits signifiants. L'enquête archéologique n'a de sens que si elle débouche sur une re-création esthétique. L'œuvre d'art comporte à la fois :

- une forme concrète
- une idée, ou un sujet, c'est-à-dire des motifs ou des structures conventionnelles
- et un contenu qui est la signification intrinsèque de l'œuvre singulière.

Par exemple, *le Jugement dernier* de Michel Ange à la Chapelle Sixtine comporte :

- un ensemble de formes naturelles représentant des êtres humains dans des postures, gestes exprimant des affects aisément reconnaissables - peur, effroi, sérénité, courroux etc.,
- un motif culturel propre à la civilisation chrétienne : l'événement du jugement dernier ;
- enfin, une signification propre qui révèle la sensibilité et la mentalité spécifique d'une époque (la Renaissance), d'un groupe (un milieu ar-

tistique et intellectuel formé à Florence) et enfin de l'artiste lui-même, avec sa conception de l'homme et du divin.

Ces trois composantes s'actualisent dans l'expérience esthétique et concourent au plaisir esthétique. Dès lors, pour le dire avec les mots de Panofsky : « L'expérience re-créatrice d'une œuvre d'art ne dépend pas seulement de la sensibilité naturelle du spectateur et de son entraînement visuel, mais aussi de son équipement culturel. »<sup>14</sup> L'historien de l'art oriente ses recherches :

- sur la technique de l'œuvre, son état, son attribution ;
- sur les œuvres contemporaines ;
- sur les textes religieux ou littéraires qui permettent d'identifier le sujet;
- sur les principes formels de représentation propre à l'époque;
- sur les habitudes sociales, politiques ou religieuses de ces temps.

Dès lors la perception esthétique se transforme en s'adaptant mieux aux intentions originelles des œuvres. Faut-il pour goûter l'art que nous devenions tous historiens de l'art ? Ce serait à la fois impossible et absurde. L'accès au savoir artistique ne présuppose pas la fonction d'historien : les librairies, l'école et les musées - s'ils veulent bien être un tant soit peu pédagogiques - peuvent faire l'affaire. Mais surtout, il ne faut pas valoriser outre mesure la saisie de l'intention originelle de l'artiste au regard de l'appréciation esthétique, car cette intention est toujours partiellement déformée par le contexte de réception propre au spectateur (ou auditeur, ou lecteur).

Dans ces trois types de savoirs - des propriétés physiques, des qualités perceptuelles ou des conditions génétiques - le connaissable et le perceptible jouent à des doses différentes suivant les individus. La simple propriété « peint à l'huile » est de l'ordre du perceptible pour l'expert, mais doit être apprise pour le profane. La variation du connu et du perçu passe à l'intérieur des individus eux-mêmes. Le processus d'une éducation à la sensibilité consiste à faire passer du connaissable au perceptible.

Reste un dernier problème : celui de l'échelle d'évaluation des œuvres.

#### **4 - L'échelle d'évaluation des œuvres.**

Le savoir permet-il de justifier des degrés d'excellence des œuvres ? Etant entendu que ce degré d'excellence serait proportionnel au plaisir esthétique induit. L'évaluation de l'œuvre d'art devient ici normative : tout poème, tout tableau, tout film ne sont pas des œuvres d'art. On hésitera à considérer comme œuvre d'art un sonnet d'enfant, la toile d'un amateur qui expose dans une salle de quartier ou le film de « série z » (ou « x »?) Un galeriste peut refuser d'exposer un peintre ou un éditeur de publier un manuscrit en fonctions de certains critères. Ceux-ci relèvent-ils seulement de la

---

<sup>14</sup> E.Panofsky, op. cité, p. 43

contingence du goût ou de déterminismes sociaux ? Toute échelle de valeur est en partie affaire de réaction personnelle et en partie affaire de tradition. Or l'une et l'autre sont soumises à révision. La question de l'évaluation devient critique lorsque s'effondre la normativité du « bon goût », mise à mal par des œuvres qui défient les critères reconnus.

L'art moderne et contemporain a bouleversé à la fois les contours de ce qu'on pouvait considérer comme œuvre d'art (au point qu'Arnold Rosenberg parle d'une *dé-définition* de l'art) et le type de regard porté à l'art. Walter Benjamin a montré comment la reproductibilité technique a touché « l'art d'élite » (les formes classiques de l'art) à travers les formes de médiatisation (livres de poche, disques, reproductions photographiques), mais a aussi engendré de nouvelles formes d'expressions techniques : photographie, cinéma (on pourrait ajouter actuellement la vidéo). Cette reproductibilité a modifié notre réception par le passage d'un mode cultuel à un mode d'exposition qui suppose une esthétique de la distraction – comprise à la fois comme loisir et inattention. La « perte de l'aura » signifie pour l'œuvre reproductible sa liberté vis-à-vis de toute sujétion à un espace et à un temps ; elle perd son lien à une filiation et à une tradition. L'expérience esthétique n'est plus la même ; elle prend l'aspect d'une consommation collective d'œuvres faites pour être continuellement reproduites et diffusées et non celui d'un recueillement contemplatif de l'œuvre authentique. Y. Michaud va jusqu'à dire que le nouveau paradigme du rapport aux œuvres est le « zapping », mode de perception flottant, instantané, sans mémoire.<sup>15</sup> Le nouveau régime de l'attention privilégie le balayage rapide sur la lecture et le déchiffrement des significations : tels sont l'écoute musicale à la radio, le visionnement des feuilletons télévisuels, la lecture rapide des best-sellers. Mais les formes traditionnelles d'art sont aussi l'objet de ce type d'attention : dans les musées, la valeur cultuelle n'est à peine préservée qu'en la soumettant aux contraintes de la publicité et de l'exposition par des campagnes promotionnelles et la vente des objets dérivés.

Contempeur de l'industrie culturelle, Adorno constatait que l'ensemble de la vie musicale contemporaine était dominé par la forme de la marchandise. A la suite des analyses de Marx sur le fétichisme de la marchandise, il définit le caractère fétiche de la musique comme « la vénération de ce qui s'est fait soi-même, de ce qui, comme valeur d'échange, s'est aliéné aussi bien de son producteur que de son consommateur, c'est-à-dire de l'homme. »<sup>16</sup> Le consommateur adore l'argent qu'il a dépensé pour le concert. Il fait le succès de ce qu'il réifie, et cela lui plaît parce qu'il a acheté le billet. C'est la valeur d'échange qui se fait passer pour objet de plaisir. Cette fétichisation tend à dégrader les œuvres : les morceaux que l'on joue et rejoue finissent par s'user comme les reproductions de Renoir dans les chambres à coucher. Mais elle conduit aussi à une régression de l'écoute qui en reste à un stade infantile : « Avec leur liberté de choix et leur responsabi-

---

<sup>15</sup> Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, 1997

<sup>16</sup> Théodor Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, ed. Allia, Paris, 2001, p. 29

lité, les sujets écoutants perdent non seulement la possibilité d'une connaissance pleinement consciente de la musique, capacité qui a de fait toujours été limitée à des groupes restreints, mais, dans leur réticence, c'est la possibilité même d'une telle connaissance qu'ils nient. Ils oscillent entre un profond oubli et une reconnaissance abrupte qui, immédiatement, les submerge. Leur écoute est atomisée. Ils dissocient ce qu'ils écoutent et, ce faisant, ils développent certains talents qui sont moins adaptés aux concepts de l'esthétique traditionnelle qu'au football et à la course automobile. »<sup>17</sup>

La diversité des formes d'art et des pratiques, et la diversité des objets culturels candidats à l'appréciation esthétique induisent un pluralisme des évaluations qui ne présuppose aucun critère ou savoir commun. L'appréciation peut alors se formuler dans des « jeux de langage » extrêmement divers qui vont des formes naïves ou rudimentaires (« j'aime » ou « j'aime pas », « c'est nul » ou « c'est intéressant ») à des formes complexes empruntées à la phénoménologie, à l'herméneutique, à la sociologie ou à la psychanalyse. Nous assistons moins à la disparition des normes qu'à leur multiplication et à leur « régionalisation ». Il n'est donc pas nécessaire de renoncer à l'idée de norme, à condition d'accepter la pluralité des normes : ce ne sont pas les mêmes critères que nous mettons en jeu pour apprécier un opéra, un concert de jazz ou une séance de rap ; l'évaluation d'un roman diffère de celle d'une bande dessinée et celle d'une peinture figurative d'une installation.

La plus ou moins grande pertinence de la lecture d'une œuvre peut être légitimée en fonction des éléments de cet œuvre dont elle est capable de rendre compte. Mais les méthodes d'analyse des œuvres s'appliquent à toute œuvre, quelque valeur qu'on puisse lui octroyer. Si, pour Michel Serres, le peintre Latour traduit Pascal et Turner, Carnot,<sup>18</sup> *Les bijoux de la Castafiore* d'Hergé peuvent être lus comme un véritable traité de théorie de l'information, voire comme un « traité de la solitude monadique. » « Et si la philosophie ne résidait plus là où on l'attend d'ordinaire ? Quand elle se tord d'agonie dans la nuit de l'ésotérisme, la bande dessinée montre au grand jour et sans détour les plaies de nos discours »<sup>19</sup>. Sous la lecture savante, Tintin n'est plus l'apanage des enfants. Mais dans l'activité de confrontation des œuvres, les marques de l'originalité de certaines d'entre elles peuvent apparaître, en ce qu'elles accroissent le champ de la création formelle et des significations. Un relativisme « tempéré » peut accorder que toutes les œuvres ne se valent pas.

Parce que les œuvres d'art présentent des qualités et des structurations qui ne sont pas immédiatement perceptibles, le recours aux savoirs serait donc nécessaire à leur appréciation. Faut-il alors distinguer l'expérience artistique de l'expérience esthétique comme le fait Rainer Rochlitz :

---

<sup>17</sup> id., p. 50

<sup>18</sup> Michel Serres, *Hermès III, la traduction*, Minuit, 1974

<sup>19</sup> Michel Serres, *Hermès II, l'interférence*, Minuit, 1972, p. 223

« L'expérience artistique consiste donc – contrairement à ce qui se passe pour l'expérience esthétique – à remonter de ce que l'on perçoit : des formes, couleurs, images identifiables, sons ou mots organisés, récits, etc., vers une structure et une signification à construire. Dans le cas de l'art, même les qualités appréciées pour elle mêmes renvoient à une raison d'être, à une pensée qui en motive le choix et l'ordonnance. »<sup>20</sup> On pourrait mettre à mal cette distinction, si l'on consent à reconnaître que l'expérience artistique modèle notre perception esthétique des objets naturels.

## 5 – L'artialisation de la nature : nus et paysages

S'il n'y a pas de regard totalement naïf en art, il n'existe pas non plus une esthétique spontanée de la nature. La nature est une fonction de la culture, sa représentation est sociale et historique. Ainsi notre sensibilité esthétique à la nature est modelée par notre savoir et notre sensibilité artistique. On pourrait dire que l'art est une condition socio-transcendantale de la nature, telle qu'elle s'élabore et se transforme au sein de chaque culture. Nous ne découvrons dans la nature que ce que nous y mettons nous-mêmes. Oscar Wilde soulignait que c'était aux impressionnistes que l'on devait notre goût pour les brumes, les rivières, les barques et les ombres violettes.<sup>21</sup> La Montagne Ste Victoire, près d'Aix-en-Provence, est devenue "un Cézanne" et Montmartre, pour les touristes, ressemble à un Utrillo. Faut-il donc fréquenter les musées ou les galeries pour apprécier la nature ? Cela n'est pas nécessaire, la vie courante est saturée de représentations qui constituent des modèles latents insoupçonnés : cinéma, télévision, affiches, images publicitaires, vignettes ...

Reprenant dans un sens plus large l'idée kantienne de schématisation, Alain Roger<sup>22</sup> propose de distinguer une double schématisation :

La première est consciente ; on voit la réalité à travers l'art. L'amour de Swann pour Odette doit beaucoup à sa ressemblance avec la Zéphora de Botticelli : « Il la regardait ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle ; et, bien qu'il ne tînt sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. »<sup>23</sup> ; c'est un schématisation esthétique.

La seconde est inconsciente : l'enseignement, les récits, les contes, les images, le cinéma, la télévision et la publicité véhiculent des schèmes qui

---

<sup>20</sup> Rainer Rochlitz, *L'esthétique et l'artistique*, in *Revue internationale de philosophie*, n° 4, 1996, p. 666

<sup>21</sup> Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, dans *Œuvres*, Paris, Stock, 1977, vol.1, voir pp.307-308

<sup>22</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>23</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Livre de poche, p. 267

structurent notre regard. Il s'agit là d'une schématisation plus élémentaire et populaire.

Cela revient à dire que l'artiste produit des modèles qui nous permettent de schématiser la nature et qui constituent des anticipations de la perception. Empruntant à Charles Lalo la notion d'« artialisation », Alain Roger opère une deuxième distinction. Si nous considérons deux éléments naturels, les corps et les paysages, nous procédons à une artialisation directe (*in situ*) par nos interventions sur le corps (tatouages, maquillages, parures) et par nos constructions paysagères (jardins, parcs...) ; mais nous réalisons aussi une artialisation indirecte (*in visu*) dans la production des nus et paysages comme représentations plastiques (dans la peinture, la sculpture, la photographie...).

C'est cette seconde artialisation qui m'intéresse ici. La nudité est l'état naturel du corps, mais elle ne devient belle qu'à travers l'esthétisation dans le Nu, variable selon les cultures. L'esthétisation du corps s'effectue dans des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques que l'on range sous le genre du Nu. Le regard masculin s'alimente à un sérail imaginaire qui peut s'étendre des vénus flamandes aux stars hollywoodiennes. Quant à la sensibilité féminine, elle a tout le choix de la gamme qui va de l'Achille grec au moderne Leonardo ! De la même manière, le pays, ensemble physique, ne devient paysage que par le biais d'une modélisation artistique. Le pont Mirabeau doit beaucoup à Apollinaire et le pont des arts à Brassens ; que verrait-on de la Provence sans Giono, Pagnol, voire Daudet ? J.J. Rousseau et plus tard les romantiques ont "inventé" le paysage de montagne. Le désert, pays aride et inhospitalier devient un paysage sublime sous l'impulsion des aventuriers du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles (Ch.de Foucault, Saint Exupéry) ou des écrivains (dernier en date : Le Clésio). Il est intéressant de souligner que, dans l'imaginaire occidental, le désert est surtout constitué de dunes de sable, alors que la forme dominante des déserts est le reg caillouteux et argileux. On a souligné que le modèle du désert américain est en fait un produit du cinéma hollywoodien (le western) ; les événements de la conquête de l'Ouest ne se sont pas déroulés là !

La nature et les corps ne sont donc susceptibles d'appréciations esthétiques qu'au travers de nos savoirs – conscients ou inconscients – et de nos expériences artistiques. "La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie."<sup>24</sup> Le plaisir esthétique serait alors l'index de cette instance transcendante – l'artialisation – entre la sensation et la connaissance objective.

---

<sup>24</sup> Oscar Wilde, op. cité, p.307

## Conclusion

Dans ce qu'on pourrait nommer : l'apologue du rossignol, Kant soutient que le plaisir éprouvé au « joli chant, si charmant du rossignol dans un bosquet solitaire », cesse dès lors que l'on sait qu'il s'agit d'une imitation par « un jeune garçon malicieux ». <sup>25</sup> Hegel lui objecte plus justement que : « Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression des sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature. » <sup>26</sup> Pour penser le plaisir esthétique, il est nécessaire d'inverser le rapport de l'artistique et de l'esthétique, pour rétablir la primauté de l'art fondé sur le savoir de l'humain.

S'il n'y a pas de plaisir esthétique totalement naïf, les savoirs de l'art ne garantissent pas, pour autant, un accroissement mathématique de ce plaisir. Mais ils peuvent avoir deux effets : d'une part, élargir et complexifier le champ de l'appréciation esthétique, et d'autre part modifier la nature de la conduite esthétique qui se déplace du plan de l'émotion vers celui d'un plaisir d'ordre cognitif.

Je laisserai le dernier mot à Panofsky :

« [...] nul ne peut être blâmé pour prendre aux œuvres d'art un plaisir « naïf » - pour les évaluer et les interpréter en fonction de ses propres lumières, sans chercher plus loin. Mais l'humaniste regardera d'un œil soupçonneux « l'appréciationnisme » (l'esthétique qui pose en principe l'appréciation subjective). Celui qui prétend instruire le profane à comprendre l'art sans s'encombrer de langues anciennes, de fastidieuses méthodes historiques et de vieux documents poussiéreux, celui-là ôte à la naïveté son charme, sans corriger ses erreurs. » <sup>27</sup>

Edouard Aujaleu

---

<sup>25</sup> E.Kant, *Critique de la faculté de juger*, Aubier, § 42, p. 288

<sup>26</sup> G.W.F. Hegel, *Esthétique*, Flammarion, I, p. 37

<sup>27</sup> E.Panofsky, op. cité, p. 46