Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 28 (1968)

Artikel: Qu'est-ce que l'esthétique?

Autor: Piguet, J.-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883286

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Qu'est-ce que l'esthétique?

par J.-Claude Piguet

Répondons à la question que pose le titre. *L'esthétique est la discipline dont l'objet est l'œuvre d'art.*

Commentons maintenant cette définition.

1. L'esthétique est une discipline naissante, mais elle doit chercher à se constituer en discipline autonome.

11. L'esthétique est une discipline naissante qui se trouve aujourd'hui dans un âge de son histoire comparable à celui de l'algèbre avant Bombelli, de la théorie logarithmique avant Neper (chez un Stifel par exemple), de la chimie avant Lavoisier ou de la psychologie avant 1870.

L'esthétique n'est donc *pas encore* une discipline, puisqu'elle cherche à se constituer comme telle. Personne ne peut résoudre aujourd'hui un problème esthétique comme on le ferait dans le cadre d'un savoir constitué, en faisant appel à des éléments théoriques communément admis et formant un ensemble cohérent.

Dire que l'esthétique se constitue en discipline signifie qu'elle cherche en fait et doit chercher toujours mieux à organiser un ensemble de moyens empiriques en une *méthode*, destinée à permettre la communication à d'autres que soi de certains résultats (ou de certains procédés permettant d'aboutir à des résultats espérés), et à rendre cette communication contrôlable. Une méthode est en effet un chemin tracé à partir de qui veut connaître vers ce qui est à connaître en vue d'assurer une connaissance, et un chemin balisé de telle façon que chacun soit à même de le suivre.

Aujourd'hui l'esthétique est déjà en possession de certains résultats empiriques qui sont assez généralement reconnus, mais qui n'ont malheureusement pas encore été recensés systématiquement. Mais l'esthétique ne jouit pas encore d'une méthode de recherche unanimement ratifiée, encore moins d'une méthodologie ferme. La tâche de l'esthétique reste donc certainement celle de continuer à rechercher empiriquement des résultats, mais elle doit aussi tenter sans trop tarder

d'assurer cette recherche par une méthode, et surtout par l'énoncé de certains principes directeurs qui lui tiennent lieu de méthodologie provisoire.

12. L'idée de travailler à l'établissement de l'esthétique comme discipline rigoureuse peut paraître utopique à certains. Car elle revient à essayer de faire, de ce qui est considéré jusqu'ici comme une partie de la philosophie, le dépositaire d'un *savoir*. Or Jean Piaget a pu assez légitimement contester l'idée que la philosophie soit «savoir»: il fait remarquer que, si quelques siècles ont suffi à faire passer l'algèbre de la pure spéculation (par exemple chez Ramon Lulle) au rang de discipline porteuse d'un savoir, vingt-cinq siècles de philosophie n'ont pas été suffisants pour aboutir à un résultat comparable. L'objection est de taille, mais n'engage que la seule dimension temporelle. Or le temps ne fait rien à l'affaire. Il se peut que la philosophie ait encore pour tâche future de mettre en question ses vingt-cinq siècles d'existence.

Il y a en vérité de grandes chances aujourd'hui pour que l'esthétique, qui a toujours été une partie de la philosophie, se constitue en discipline porteuse d'un savoir, sans pour autant se ranger dans les cadres reconnus de la science. En tout cas, cela doit être pour l'esthétique une espérance, dont le pronostic de réussite semble favorable si l'on tient compte du diagnostic suivant:

121. Jamais les recherches esthétiques n'ont été si nombreuses, et jamais les convergences empiriques n'ont été si frappantes entre esthéticiens. Jadis en effet l'esthétique était ce qu'on peut appeler une «philosophie de l'art», qui dépendait directement de conceptions philosophiques générales, et même de visions «métaphysiques» (au sens péjoratif que donne à ce terme le marxisme). Les philosophies de l'art étaient donc essentiellement le fruit de la subjectivité créatrice, qui intégrait le monde de l'art comme une partie au sein d'une Weltanschauung très personnelle; cela est vrai, sinon de Kant, du moins de l'idéalisme allemand dans son ensemble. Aujourd'hui en revanche les esthéticiens veulent moins faire une place au monde de l'art dans une vision d'ensemble que chercher à entrer à l'intérieur du monde de l'art et à transmettre à autrui cette entrée. La tâche à laquelle s'attellent les esthéticiens est donc une tâche commune, qui dépasse les cadres de leurs visions respectives du monde, lesquelles peuvent du reste être très diverses.

De plus, cette convergence de fait n'est pas due à l'application passive au monde de l'art des règles empruntées à l'une quelconque

des branches du savoir scientifique déjà constitué. Bien au contraire les esthéticiens tendent à *récuser* les méthodes connues sous le nom de «méthodes scientifiques», et les essais timides de constituer, sur le modèle des sciences, une «science de l'art», ont échoué.

La convergence de fait est donc due à une intention commune, née spontanément au contact avec l'objet étudié, et l'on peut dire que l'esthétique est le domaine où la connaissance humaine essaie de résoudre un problème qui s'est toujours posé à elle, mais qu'elle n'a jamais su résoudre.

A cet égard, la phénoménologie a servi de catalyseur pour les recherches esthétiques, et malgré l'ambiguïté fondamentale qui règne sur ce qu'on appelle la «méthode phénoménologique», cette dernière a assuré en fait une certaine *unité directionnelle* des recherches.

122. Une raison autre qui fait espérer à l'esthétique sa constitution en discipline autonome réside en ceci, que l'objet propre de l'esthétique, à savoir l'art, a suivi une évolution extrêmement rapide au XXe siècle (art non figuratif, musique sérielle ou électronique, etc.). Or cette évolution pose à l'esthéticien la question *radicale* du *sens* de l'œuvre d'art, à laquelle personne ne peut échapper. Alors donc qu'il était possible jusqu'à nos jours de laisser l'instinct artistique ou le simple sentiment du beau distinguer spontanément entre des œuvres pleines de sens et des œuvres dépourvues de sens, cela n'est plus guère possible aujourd'hui sans l'aide d'une réflexion esthétique ferme destinée à étayer la spontanéité du jugement. L'histoire même de la création artistique accule donc l'esthéticien à assurer ses méthodes réflexives propres.

Il y a même à cet égard une certaine *urgence* à constituer l'esthétique en discipline porteuse d'un savoir. Car l'on commence aujourd'hui à ne plus très bien savoir ce qu'est l'art, et surtout ce qu'est la *beauté*. Le sens du beau s'émousse, et les galeries-pilotes ou les studios de musique expérimentale proposent au public des œuvres qui non seulement ne sont pas belles, mais ne sont même pas des œuvres d'art. De plus, il règne dans le public (c'est probablement la conséquence d'une certaine lassitude aux chefs-d'œuvre reconnus) un *scepticisme* et un *relativisme* esthétiques qui ôtent au jugement esthétique la possibilité même d'avoir lieu.

L'objet de l'esthétique, à savoir le monde de l'art, subit ainsi dès 1945 une véritable *crise*; or rien n'assure autant les possibilités d'un bon diagnostic que l'état critique d'un malade.

13. L'esthétique d'aujourd'hui cherche donc à se constituer comme discipline indépendante: c'est cela qui la définit. Par conséquent, les diverses esthétiques reconnues sont valables surtout dans la mesure où elles contribuent à cet effort commun: dans leur état de fait, elles sont encore fort éloignées de leur constitution idéale espérée, et valent ainsi moins en acte qu'en puissance. Recenser les diverses esthétiques actuelles, chercher à détecter positivement une méthode qui leur soit commune et les range toutes sous leur plus petit dénominateur commun, est une entreprise utile, certes, mais qui ne remplace pas la question fondamentale qu'il faut poser sur les conditions de possibilité de l'esthétique comme discipline.

2. L'esthétique est une discipline dont *l'objet est l'œuvre d'art.* Cela signifie qu'elle a pour tâche de connaître cet objet, qui par ailleurs lui est proposé à titre de fait. L'artiste ayant créé son œuvre par des moyens qui lui sont propres, l'esthétique a pour tâche de dire ce qu'est cette œuvre. En le disant, elle fait acte de connaissance.

21. L'esthétique vise donc la connaissance de son objet. Par «objet», il faut entendre la chose réelle, proposée avec toutes ses qualités, qui est offerte dans la contemplation. Par «connaissance», il faut entendre que l'esthétique a pour tâche de former des phrases, telles qu'un lecteur puisse apprendre à savoir ce qu'est une œuvre d'art, laquelle par ailleurs est proposée à sa contemplation. Quelle doit être cette connaissance dans son type, quel doit être ce savoir, sont des questions ultérieures dont la réponse n'engage pas la recherche d'une connaissance et d'un savoir.

211. Jusqu'ici, les idées n'étaient pas très claires à ce sujet. D'abord, l'esthétique était moins une discipline qu'une partie de la philosophie, et dans cette mesure elle était une forme de la «sagesse», comme dit Piaget: elle était «sagesse de la beauté» ou «sagesse face à la beauté». D'autre part, tout le savoir semblait contenu dans les cadres de la connaissance scientifique, mais il apparaissait assez justement à chacun que la science était incapable, par ses méthodes, de rendre compte des mystères de la chose belle, en tant que belle.

212. De plus et surtout les idées étaient faussées parce qu'on affirmait, soit qu'il était impossible de connaître vraiment le beau (et ce scepticisme tue dans l'œuf toute tentative de fonder l'esthétique), soit que l'art était par lui-même connaissance. Cette dernière affirmation interférant fâcheusement avec notre affirmation selon laquelle l'esthétique vise la connaissance, il faut clarifier ce point.

Quand on dit que l'art est connaissance, on joue sur le sens du mot connaissance. Car l'art n'est pas connaissance, il est objet pour la connaissance, ce qui est tout autre chose. J'appelle en effet connaissance (et je le répète) la transcription dans un langage théorique d'une réalité donnée. Or ce n'est pas l'art qui est connaissance, mais c'est l'esthétique qui, cherchant à connaître l'art, se veut connaissance.

L'idée de ceux qui ont défendu la thèse de l'«art-connaissance» est en gros celle-ci: l'art nous mettrait en contact, immédiatement mais mystérieusement, avec des réalités qui se cachent et se montrent en même temps, et qui échappent généralement dans leur essence à la perception ordinaire et aux techniques scientifiques d'investigation. Par exemple la prose d'un traité de physiologie livre des renseignements de plus en plus exacts et de plus en plus scientifiques sur la vie sexuelle et les mystères de la reproduction, alors qu'un poème mettrait en contact immédiat, par des moyens non rationalisés, avec l'essence cachée de l'amour. L'art comme connaissance et la connaissance au sens strict auraient alors tous deux en commun ce trajet, qui va du sujet vers des réalités objectives destinées à être appréhendées, mais dans le cas de la connaissance proprement dite, ce trajet de l'homme au monde passerait par l'intermédiaire du langage formalisé ou formalisable de la science, tandis que dans le cas de l'art, la réalité se «révélerait» dans le «medium» du langage poétique, ou musical, ou pictural. La confusion dans cette thèse est celle-ci: c'est une chose que de découvrir, comme objet, une réalité picturale, ou musicale, ou poétique, et c'en est une autre que de chercher à fonder la connaissance de cet objet. Comme on le verra plus loin, contempler et connaître sont distincts. L'art est objet de connaissance, mais il n'est pas, à lui seul, connaissance. Car pour qu'il y ait connaissance, il faut qu'il y ait transcription de ce qui est connu dans un langage distinct de la chose à connaître.

22. L'art n'est donc pas l'esthétique. Car l'art est l'objet de l'esthétique. Ce n'est pas l'art qui est connaissance, car c'est l'art qui demande à être connu. Il y a la même différence entre l'art et l'esthétique qu'entre vivre et faire de la biologie.

Il arrive cependant souvent qu'on prenne l'un pour l'autre les deux adjectifs «artistique» et «esthétique». De même on prend aussi parfois l'un pour l'autre les deux adjectifs «vital» et «biologique», et la langue française ne connaît même qu'un seul adjectif, l'adjectif «physique», pour qualifier tantôt l'objet qu'étudie la science dite

«physique», tantôt un résultat ou une méthode obtenu *à l'intérieur* de cette science. Dans le cas d'une science déjà constituée comme la physique, cette confusion est légitimée par le fait que l'objet sur lequel porte l'investigation scientifique est presque totalement intégré à la théorie qui constitue la science, d'où la possibilité de prendre les deux termes de la relation de connaissance (ce qui est «à connaître» et ce qui est «connu») l'un pour l'autre. Mais dans le cas d'une discipline en gestation, cette assimilation n'est guère possible, et de plus elle perturbe considérablement la constitution d'une juste méthodologie.

Dans le cas de l'esthétique, la confusion entre le terme de «artistique», qui se rapporte à l'objet de la discipline dite «esthétique», et le terme de «esthétique», qui se rapporte non plus à ce qui doit être connu, mais à ce qui connaît, a une double cause historique, sur quoi il faut dire quelques mots:

221. Tout d'abord, «esthétique» est un terme qui a changé de sens au cours de son histoire récente. Originairement en effet, le terme de «esthétique» désignait une connaissance rivée à la perception sensible, donc une connaissance qui ne passe pas par le détour de la formulation dans le langage articulé de la théorie. C'est dans ce sens que Baumgarten, l'inventeur du terme, emploie le mot: L'esthétique, dit-il, est la «Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solchen, in welcher die Schönheit besteht». Baumgarten appelle donc «esthétique» ce que nous considérons comme l'*objet* de l'esthétique, à savoir l'*expérience vécue de l'art et de la beauté.* Or épouser intuitivement le cours d'une symphonie est une chose, et nous appelons cette chose «contemplation»; parler adéquatement de la symphonie est une autre chose, et nous appelons cette seconde chose «connaissance». La première chose s'appelle donc «expérience vécue[1] de l'art», et elle est l'objet sur lequel porte l'investigation dite esthétique. La seconde chose s'appelle proprement «esthétique», et se définit comme la volonté de connaître son objet, donc d'en parler adéquatement. Car il y a proprement connaissance quand il y a parole adéquate à un objet donné.

222. Cette équivoque entre une discipline et son objet, entre la posi-

---

[1] Jean Piaget n'aime pas beaucoup les «expériences vécues» (*Le structuralisme*, 1968, p. 58). Il a raison dans la mesure où cette expression cache ce que nous cherchons à éviter, à savoir la confusion du particulier et du singulier (cf. 321), de la contemplation et de la connaissance (cf. 221), du monisme ontologique et du dualisme épistémologique (cf. 24).

tion de réalité et la position de pensée, entre ce qui est artistique et ce qui est esthétique est accentuée en fait par l'influence de la phénoménologie sur l'esthétique et sur la philosophie tout entière. Car s'il est vrai que la phénoménologie a presque entièrement renouvelé le problème philosophique, et surtout le problème esthétique, elle n'a par ailleurs jamais cessé d'entretenir une confusion de droit entre ce qui est artistique et ce qui est esthétique. Cette confusion, la phénoménologie la doit à ses origines hégéliennes, et elle se manifeste dans la thèse phénoménologique de *l'identité dans la conscience transcendantale de l'intention constitutive et de l'intention cognitive.* Il y a en effet à la source de la phénoménologie un résidu méthodologique hégélien, qui est au fond de nature idéaliste et métaphysique: c'est la croyance que c'est la même chose de créer une œuvre et de la connaître, de mimer dialectiquement le cours d'une symphonie et de savoir ce qu'elle est (et surtout de dire ce qui s'y est passé), bref, de faire ou de refaire des choses, et de les connaître. Cette croyance est analogue à celle qu'ont eue les alchimistes, pour qui faire de l'or à partir du mercure équivalait à connaître les propriétés de l'or. Or savoir les choses n'équivaut pas à savoir les faire. On peut faire quelque chose, et réussir quelque chose, sans savoir. Or l'esthétique est une discipline qui aimerait savoir les choses, et elle ne prétend pas savoir les faire. L'artiste de son côté est quelqu'un qui prétend faire des choses belles; il n'a pas besoin de nous dire ce qu'elles sont.

23. C'est donc l'œuvre d'art qui est l'objet propre de l'esthétique.

231. L'œuvre d'art n'est pas cette œuvre-ci au détriment de celle-là, ni cet ensemble d'œuvres au détriment de cet autre ensemble. L'objet de l'esthétique est l'œuvre d'art, dans son essence phénoménologique d'œuvre d'art. Plus généralement, cet objet est *la beauté dans l'art.*

On objecte souvent à l'esthétique, devant cette prétention qui est sienne de vouloir connaître l'art, la possibilité du *choix* de son objet. Car l'esthétique ne peut pas prendre pour objet toutes les œuvres d'art indifféremment: elle doit choisir son objet. Ce faisant, elle ferait intervenir, dit-on, des jugements implicites de valeur: pour établir un critère de la beauté, elle présupposerait ce critère en posant son objet.

Cette objection est cependant très théorique. Car l'esthétique cherche des lois de la beauté dans les œuvres d'art comme l'astronomie, à ses débuts, a cherché les lois du mouvement dans les astres. Or les astres manifestent le mouvement plus ou moins; on aurait donc pu

objecter à l'astronomie d'avoir à préjuger de son objet, à savoir le mouvement, et de trancher a priori entre les astres qui seraient en mouvement et ceux qui ne seraient pas en mouvement. Par exemple l'étoile polaire n'est visiblement pas en mouvement, alors que Mars se déplace sans cesse, et accomplit à la fin de sa trajectoire visible de fort curieux petits 8 qui ont été la croix des astronomes. Il n'empêche que l'astronomie a étudié le mouvement des astres sans trancher a priori entre ceux qui sont en mouvement et ceux qui ne le sont pas, et sans établir d'avance un choix. Simplement, désireuse d'étudier le mouvement des astres, elle a fondé sa recherche surtout sur les astres qui bougent le plus, à savoir les planètes. Et l'astronomie a conquis ainsi les succès qui furent siens. Il en va de même en esthétique. Il ne s'agit pas pour elle de trancher a priori entre les œuvres d'art qui sont belles et celles qui le sont moins, ou ne le sont pas, mais de prendre pour objet la beauté dans l'art. Ce faisant, elle choisit son objet parmi les œuvres d'art qui sont manifestement, et au vu de tous, les plus belles. L'esthétique n'est donc pas arrêtée par l'objection et elle peut, comme l'a fait l'astronomie, choisir librement les phénomènes qui manifestent au *maximum* la propriété qu'elle veut étudier.

232. Dire que l'œuvre d'art est l'objet de l'esthétique ne signifie pas que l'esthétique doive s'en tenir au *fait naturel* qu'est une œuvre d'art. Cela serait insinuer qu'il aurait fallu que l'astronomie de l'antiquité considère les astres seulement comme de petits points blancs peuplant le ciel. En réalité l'astronomie ne s'est pas constituée ainsi, mais elle a pris pour objet le ciel tout entier, comme phénomène global, avec encore, de surcroît toute la mythologie qui encombrait la vision du ciel. L'astronomie a travaillé dans le concret de son temps. L'esthétique doit aussi prendre le monde de l'art avec tout ce qu'il contient, sans vouloir l'épurer avant que les temps ne soient venus.

Ce n'est donc pas l'œuvre d'art dans sa pureté physique, telle qu'une vue positiviste des choses la conçoit, qui intéresse l'esthéticien, mais le phénomène de l'art dans son ensemble, tel qu'il est perceptible phénoménologiquement. Ce phénomène de l'art est en réalité moins un phénomène naturel qu'un phénomène de conscience. On peut en première approximation le définir comme *l'expérience vécue du beau dans une œuvre d'art.*

233. Enfin, et c'est évident, l'esthétique ne saurait avoir aucune prétention «normative». Il ne s'agit pas encore pour elle d'indiquer à l'artiste ce qu'il doit écrire en fait d'œuvres belles. Cela ne signifie pas

que l'artiste soit absolument libre de faire ce qu'il veut, et que, *per definitionem*, n'importe quoi sorti des mains de n'importe qui (avec la seule mention: «œuvre d'art») soit réellement une œuvre d'art objet valable de la connaissance esthétique. L'artiste obéit donc lui aussi à des lois, mais ces lois sont des lois non écrites. Il se peut que l'esthétique ait à les écrire, mais elle ne le pourra qu'en remontant des œuvres d'art belles (telles qu'elles existent, et en nombre suffisant) aux règles qui président à la création d'œuvres belles nouvelles. Toute prescription anticipée de ces règles est prématurée.

24. L'esthétique doit entrer avec son objet dans une relation de *dualisme épistémologique*, mais elle reconnaît à cet objet un statut *ontologique moniste.*

240. Cette thèse ne peut être comprise qu'à l'aide d'une perspective historique à laquelle il faut renoncer ici. Mais à la place, on peut suggérer ce point important à l'aide de distinctions qui soient assez fermes.

241. La première distinction à apporter est celle qui sépare la visée de création et la visée de connaissance.

Quand un artiste crée son œuvre, il fait acte de création. Il ne cherche pas expressément à connaître son œuvre. Certes, il sait ce qu'il fait, et ne travaille pas au hasard. Mais ce savoir est intérieur, non formulé, lié aux lois de la réflexion première (Ansermet), alors que toute connaissance est le fruit thématique de la réflexion seconde. L'artiste ne *dit* donc pas ce qu'il fait en d'autres termes que ceux dans lesquels l'œuvre trouve son expression. Les phrases qu'il peut être amené à prononcer au sujet de l'œuvre qu'il crée peuvent l'aider à créer ou faire obstacle à sa spontanéité, mais elles ne contribuent pas thématiquement à la nature de la chose créée. En les formant, l'artiste cesse d'être artiste et se fait esthéticien – généralement assez mauvais esthéticien.

242. Appelons maintenant, d'un fort vilain mot, mais d'un mot commode et reçu par un certain usage, *consommateur* celui qui accueille en sa conscience cette œuvre d'art, veut en jouir, cherche à la comprendre.

Or le consommateur est défini lui-même par deux visées fondamentales, qui se complètent et qui s'opposent *ensemble* à la visée créatrice. Car le consommateur ne vise jamais la création de l'œuvre, puisque celle-ci est déjà créée par un autre que lui. L'œuvre lui est simplement donnée, telle qu'elle est, avec toutes ses propriétés. Mais le consommateur peut *soit* se limiter à comprendre l'œuvre d'art, à en

jouir intelligemment, *soit* chercher de plus, explicitement, à la *connaître.*

2421. La première visée du côté du consommateur est donc la visée *contemplative*, ou que l'on peut appeler aussi *compréhensive.* Elle accomplit l'œuvre dans la perception, la mime du dedans, par identification de la conscience percevante à la chose belle. Elle vise à accomplir ce que Kierkegaard appelait *réduplication.* La contemplation n'est donc pas créatrice, ainsi qu'on a pu le dire (Brelet), mais *re-créatrice*: elle ne fait pas naître l'œuvre, mais la fait renaître. C'est ainsi qu'il faut, entre autres, comprendre le métier de l'interprète musical: l'œuvre lui étant donnée (non pas sous forme des notes écrites, mais sous forme de ce que la musique nous dit au travers de ses notes), l'interprète se substitue au créateur et lui fait dire exactement ce qu'il a voulu dire, par un effort d'intuition sympathique, d'*Einfühlung.* Et à cet égard tout auditeur de musique est et doit être une sorte d'interprète: il ne reçoit pas la musique passivement mais la réaccomplit en sa conscience sous forme active.

La visée contemplative actualise donc en la conscience percevante individuelle le *terme* de la visée créatrice: à la limite, les deux visées se confondent. Cela ne signifie pas – ainsi qu'on a pu le dire vers 1880 – que le consommateur doive repasser par toutes les phases de la création et refaire pas à pas le trajet qui a conduit l'artiste de l'ébauche jusqu'à l'œuvre finale, quoique, parfois, ce travail ait été accompli par de grands interprètes.

2422. Or l'intention contemplative est une chose, mais elle ne fait pas toute l'attitude du consommateur. Le consommateur *peut* en effet tenter d'ajouter à la contemplation la *connaissance.* Jouissant silencieusement de l'œuvre et de sa beauté, le consommateur peut se faire proprement esthéticien, et essayer de dire ce qu'est cette beauté, de monnayer son plaisir en des phrases théoriques, dont l'objet est en même temps le plaisir qu'il a eu et la chose qui lui a fait plaisir. Ce faisant, et seulement ainsi, la *connaissance* s'ajoute explicitement à la contemplation dans un rapport épistémologique clair. On ne ferait que brouiller les cartes si l'on affirmait que toute contemplation est à elle-même et de soi sa propre connaissance, ou que la connaissance esthétique doit déboucher, un peu mystérieusement, dans une contemplation terminale (mysticisme).

243. Il faut donc pourvoir l'esthétique comme discipline d'un objet doté du statut du *monisme* ontologique. Cela signifie que l'objet de

l'esthétique n'est pas l'œuvre d'art dans sa pureté abstraite de fait naturel, opposé à la prise de conscience de ce fait. L'objet de l'esthétique est l'œuvre d'art prise dans sa réfraction par la conscience humaine, car l'art est un phénomène de conscience et non pas un phénomène naturel objectivé.

L'objet de l'esthétique est donc l'union, dans la contemplation, de la visée créatrice et de la visée contemplative. Il est plus précisément l'identification (réussie par la contemplation) de la conscience créatrice et de la conscience compréhensive. L'art est ainsi non seulement un phénomène de conscience, mais un phénomène d'interconscience: l'œuvre est le lieu où l'artiste donne rendez-vous à ceux à qui il s'adresse, et ce lieu est l'objet propre de l'esthétique comme discipline: nous avons appelé ce lieu «l'expérience vécue de la beauté», et c'est un lieu de conscience.

L'esthétique attribue donc à son objet le statut du monisme ontologique: elle prend comme objet l'œuvre d'art *telle qu'elle est*, c'est-à-dire l'expérience subjective (et vécue par la conscience individuelle) du beau, dans une œuvre d'art proposée à la contemplation (à la perception) comme un fait naturel. C'est cela qui a fait dire à l'esthétique contemporaine qu'elle est moins une simple esthétique qu'une véritable ontologie.

2431. Ce sera à cet égard l'une des tâches les plus difficiles de l'esthétique que de faire comprendre l'*universalité* de l'objet esthétique ainsi défini. Car pour l'esprit scientifique, la tentation est grande d'assimiler «subjectif» et «arbitraire»: et quand l'esthétique affirme que l'objet de l'esthétique est l'œuvre d'art «prise dans la réfraction de la conscience individuelle», l'objection surgit spontanément que plus rien ne peut garantir l'universalité de l'objet esthétique ainsi posé: chaque auditeur entend différemment la même symphonie, dit-on alors.

En réalité, il n'y a pas de raison pour que seul le monde extérieur jouisse des prérogatives de l'objectivité scientifique et soit apte à la fonder, et que la conscience individuelle soit de nature inapte à toute autre forme d'objectivité. La solution de ce problème difficile réside, pensons-nous, dans la distinction qu'il faut faire entre l'objectivité selon les lois de la généralité et selon les lois de l'universalité. La première règne sur la nature et ses lois sont connues; la seconde règne sur la conscience et ses lois ne sont pas encore connues: la notion d'a priori affectif (Dufrenne) est un essai très important de la caractériser.

2432. Le monisme ontologique que nous revendiquons pour l'objet de l'esthétique valide partiellement la thèse hégélienne et phénoménologique de l'identité dans la conscience transcendantale de la conscience cognitive et constitutive, aux réserves suivantes près:

- La conscience où se réalise cette identité est moins transcendantale qu'intersubjective, puisqu'elle est le lieu de rencontre de la visée créatrice et de la visée contemplative.
- Il ne s'agit pas de l'identité de la conscience cognitive et constitutive, mais de l'identité de la conscience contemplative et constitutive, en vertu de la distinction que nous avons opérée entre contempler et connaître.
- Ce n'est pas la conscience contemplative qui est constitutive, mais c'est l'identité dans l'œuvre d'art de la conscience créatrice et de la conscience contemplative qui est constitutive de l'objet de la connaissance esthétique.
- Cette identité est constitutive non pas de la connaissance esthétique, mais de l'objet seul que l'esthétique se propose de connaître.

244. L'esthétique doit ajouter au monisme ontologique le *dualisme épistémologique.*

Car si le monisme ontologique est requis, pour l'esthétique, c'est du côté de son objet. Mais l'objet étudié, pour une discipline, et l'étude de cet objet, sont deux choses qu'il faut distinguer. Autant donc il convient que l'esthétique prenne son objet dans la plus grande compréhension possible, n'enlève a priori à l'œuvre d'art rien de ce qui la caractérise, et n'appauvrisse en rien son contenu, autant il faut que l'esthétique acquière une distance réflexive contrôlée qui lui permette de constituer thématiquement son effort de *connaissance.* Epistémologiquement, par conséquent, l'esthétique doit revendiquer le *dualisme.* Après avoir posé son objet dans le silence de la contemplation, elle doit chercher, selon les lois non plus de la réflexion première, mais d'une réflexion seconde adaptée à son objet, à former des phrases théoriques au sujet de la contemplation réalisée. Car le dualisme épistémologique est condition nécessaire de la constitution d'une *méthode.* Il faut donc que l'acte de connaissance *s'ajoute* explicitement à ce qui est simplement donné à connaître. L'esthétique ajoute ainsi à la volonté de comprendre, qui définit son objet, la volonté de connaître, qui définit son intention. Le dualisme épistémologique exige par conséquent une séparation méthologique claire entre l'objet donné

à comprendre et la volonté de rendre compte de cet objet; car le langage dans lequel on connaît ne se confond pas avec le langage de la chose connue.

245. L'esthétique comme discipline affirme donc le monisme ontologique en même temps que le dualisme épistémologique. Elle affirme le monisme ontologique de son objet, et prend par rapport à cet objet, dans son intention cognitive, la distance qu'impose le dualisme épistémologique.

2451. Le monisme ontologique rapproche l'esthétique des esthétiques de type hégélien ou phénoménologique, mais le dualisme épistémologique les éloigne d'elles. Car pour les théories de l'art-connaissance, la contemplation de l'œuvre d'art suffit à engendrer la connaissance de l'œuvre d'art, ce qui est faux. La contemplation de l'œuvre d'art est une chose, dans laquelle il faut mettre le maximum de propriétés possible: le monisme ontologique affirme ainsi que l'objet de l'esthétique est constitué non seulement par le fait naturel de l'existence positive de certains morceaux de matière appelés «œuvres d'art», mais par le fait de conscience de la contemplation (subjective) de cette œuvre d'art. Tous deux – le fait naturel et le fait de conscience – ne sont qu'une seule et même chose, à savoir un «phénomène» au sens husserlien du terme. Mais par rapport à cet objet ainsi posé dans sa structure ontologique, l'esthétique doit créer une distance épistémologique qui lui permette de connaître son objet et de mettre en œuvre des moyens de le connaître susceptibles d'être contrôlés. Si la méthode est un chemin qui me conduit à un but, ce chemin ne peut pas être confondu avec l'endroit où il me conduit.

2452. Le dualisme épistémologique rapproche donc l'esthétique des sciences de la nature, mais son monisme ontologique les éloigne d'elles. Car les sciences de la nature posent leur objet dans la pureté d'un fait naturel. Même les sciences de l'esprit tendent à poser les faits de conscience à la manière d'un fait naturel, c'est-à-dire entièrement objectivé. Or l'esthétique ne peut pas priver l'œuvre d'art de sa contemplation subjective par une conscience percevante, sinon il n'y a plus d'art. Elle intègre donc dans l'objet singulier qu'elle veut étudier la visée de conscience par laquelle l'objet est universellement appréhendé.

Cependant, le dualisme épistémologique permet à l'esthétique d'acquérir une distance réflexive par rapport à son objet, ce qui lui fait bien augurer de la possibilité de développer sa méthode, qui sera

comparable aux méthodes des sciences, quoique reposant sur d'autres principes directeurs.

25. Le rôle de la perception permet de distinguer l'esthétique des autres sciences.

251. Pour une science de la nature, la perception fournit un premier moyen de connaissance. L'objet connu, ou à connaître, est donc transcendant par rapport à la perception qui en est prise.

Par exemple, la perception d'un orage naturel livre au physicien les premiers éléments de connaissance qui lui permettront d'échafauder une hypothèse, de la vérifier, d'expérimenter, etc. L'objet de sa connaissance est alors moins cet orage-ci, qui est perçu, que le phénomène général (et transcendant à l'orage) de l'électricité statique.

Dans les sciences de la nature, la perception est donc un premier moyen de connaissance destiné à connaître un objet, qui est transcendant à la perception prise.

252. Pour une science de l'esprit, disons pour la psychologie, la perception est un phénomène subjectif donné à la façon dont est donné un fait naturel, et sur lequel porte l'enquête scientifique. La perception est alors du côté de la chose à connaître, puisque la psychologie de la perception prend précisément pour objet le fait de la perception. Cependant, ce fait de la perception est dissocié de ce qui est à chaque fois perçu. Quel que soit l'objet perçu, l'enfant acquiert la perception selon certaines façons dont le psychologue rend compte. La perception est l'objet étudié, et le contenu de la perception passe au rang des méthodes de connaissance de cet objet: car la variation des objets perçus par l'enfant permet précisément de mieux indiquer la nature de ce fait qu'est la perception.

253. La perception en psychologie, et pour le psychologue, est donc finalement comparable à ce qu'elle est pour le savant de la nature. Alors que le savant cherchait dans la perception un moyen de mieux connaître un objet transcendant (l'électricité) et qu'il faisait varier ce moyen pour mieux décrire les propriétés de l'objet, la perception comme telle devient l'objet pour le psychologue, et ce qui est perçu à chaque fois passe au rang de moyen pour mieux connaître l'objet.

La psychologie inverse donc l'ordre du subjectif et de l'objectif par rapport aux sciences de la nature, mais c'est le même ordre. La perception d'un orage était moyen (subjectif et provisoire) de mieux connaître l'électricité comme objet, tandis que la perception comme fait devient cet objet même que veut étudier le psychologue. Quant

à ce qui est perçu, c'est, pour le psychologue, un contenu donné objectivement comme variable, et c'est un moyen de mieux connaître le fait psychique de la perception, tandis que le contenu de la perception (l'éclair, le bruit du tonnerre, etc.) était un élément qui constituait déjà la nature de l'objet physique à connaître.

Dans le cas de la perception esthétique, en revanche, la perception n'est pas un moyen au service de la connaissance d'un objet transcendant, et elle n'est pas non plus l'objet de la connaissance esthétique indépendamment de ce qui est perçu.

2531. Cela a été l'erreur des esthétiques de type psychologique que d'appliquer des méthodes usuelles en psychologie, à savoir entre autres de faire varier les objets perçus, afin de dégager les lois de la perception esthétique. Car le propre de la perception esthétique n'est pas de pouvoir percevoir n'importe quoi, mais de se lier de façon indissoluble (par monisme ontologique) avec une chose bien précise et singulière qui s'appelle œuvre d'art. La perception de l'objet beau et cet objet beau dans sa singularité ne font qu'un seul et même phénomène. Une variation dans l'objet perçu entraîne une variation dans la perception de l'objet: je n'écoute pas une symphonie de Mozart comme j'écoute une symphonie de Strawinsky.

Méthodologiquement, l'erreur provient donc de l'application en esthétique du cadre scientifique «cas particulier – loi générale». A varier l'objet perçu, l'expérimentateur en psychologie multiplie les cas particuliers afin de mieux poser une loi générale de la perception des objets. Mais l'esthétique – et le monde de l'art – ne sont pas subordonnés à la catégorie du général, mais à celle de l'universel. Lors de chaque perception esthétique, prise dans sa singularité, se manifestent des éléments universels, qu'on ne peut guère espérer dégager par collation et comparaison, car l'universel ne se dégage pas du singulier à la façon dont on dégage le général du particulier.

254. Sciences de la nature et psychologie coupent donc toutes deux la perception en deux éléments opposés: le fait de percevoir, et ce qui est perçu. Le fait de percevoir est l'élément subjectif de la perception et ce qui est perçu est l'élément objectif de la perception.

Les sciences de la nature placent l'élément subjectif de la perception du côté des moyens de connaître, et le contenu perçu du côté de la chose à connaître. Les sciences psychologiques placent l'élément subjectif de la perception du côté de la chose à connaître, et le contenu perçu du côté des moyens de connaître.

Toutes deux sont scientifiques d'essence, dans la mesure où elles privilégient le dualisme épistémologique. Ce que je perçois est mis tantôt du côté des choses à connaître, tantôt des moyens de connaître quelque chose.

Or, en esthétique, la perception est tout entière, forme et matière, fait de percevoir et objet perçu. L'esthétique affirme donc le monisme ontologique de son objet, c'est-à-dire l'identité, dans l'objet qu'elle veut connaître, de la perception prise par une conscience individuelle et de ce qui est perçu matériellement. C'est cet objet qu'elle veut connaître, et c'est par rapport à lui qu'elle institue le dualisme épistémologique.

3. L'esthétique est une discipline

Je dis ici *discipline*, et non pas *science*. Car il y a avantage méthodologique à opposer l'un à l'autre. L'esthétique est en effet une discipline qui se constitue, qui n'est donc pas encore constituée. Or la réussite d'une aventure de l'esprit peut provenir de deux causes: soit par emprunt heureux d'une méthode déjà constituée par ailleurs, qu'on applique à un domaine nouveau du savoir, soit en constituant une méthode originale, ce qui se fait plus facilement si l'on récuse les autres méthodes déjà existantes. Notre idée est (cf. 31) que les méthodes déjà éprouvées n'ont guère eu de succès en esthétique: cette dernière a donc intérêt à les récuser pour favoriser la constitution de sa méthode propre. De même l'induction baconienne est née d'un refus de la méthode d'autorité.

Il est cependant difficile d'opposer science et discipline. Tout d'abord les savants eux-mêmes ne sont guère d'accord (et le sont pour ainsi dire de moins en moins) sur l'extension et la compréhension qu'il faut accorder au concept de science, si bien que ce dernier, nullement statique, évolue, et ne se réduit guère à un concept univoque qui permette, par opposition, de fixer univoquement le sens du concept de discipline. D'autre part, l'esthétique étant une discipline naissante, il n'est pas possible d'opposer le concept de discipline à celui de science de façon thématique, puisqu'une discipline n'est pas encore constituée de façon thématique.

C'est pourquoi il faut opposer les concepts de discipline et de science pour des motifs de méthode, afin de permettre à une discipline de se constituer comme telle. Sinon, on risque toujours de faire entrer dans le concept de discipline des éléments dont on ne s'est pas aperçu qu'ils étaient constitutifs de la science, et non d'une discipline.

30. L'esthétique doit chercher à se constituer comme discipline et non pas comme science (en particulier comme «science de l'art» – un rêve aujourd'hui presque totalement abandonné par des esthéticiens sérieux), pour des raisons historiques et systématiques, qu'on ne peut indiquer ici qu'en manière de programme de recherches.

31. Les raisons historiques sont les suivantes, choisies parmi les plus évidentes.

311. Voici près de deux mille ans que les mathématiques font figure de modèle théorique pour toute science qui se veut sérieuse. On n'a donc pas attendu le XXe siècle pour tenter de rendre compte structuralement du beau par des moyens empruntés aux mathématiques. L'esthétique dite «pythagoricienne» est une constante dans l'histoire de l'esthétique. Or, si deux mille ans d'exercice mathématique ont fait progresser prodigieusement la connaissance que l'homme prend du monde, cela n'a pas fait progresser d'un iota la connaissance du beau, lequel reste aujourd'hui toujours aussi mystérieux. Dans son intention fondamentale, l'esthétique de type pythagoricien est donc restée ce qu'elle a pu être du temps de Pythagore: seuls ont pu changer les moyens mathématiques mis en œuvre. On peut même dire que le progrès dans l'appareil mis en œuvre par les mathématiques a été en sens contraire de cette intention. Par exemple Pythagore avait «vu» une liaison fondamentale de la musique et des mathématiques. Mais exprimée de mieux en mieux dans le langage des mathématiques, cette liaison échappe en proportion. Raymond Bayer faisait remarquer que le beau fuit l'exactitude et la précision que recherchent les mathématiques: c'est le problème, disait-il, de la dernière décimale, requise par la précision mathématique, toujours chassée du monde de l'art: car la justesse de l'art est faite d'un à peu près mathématique.

312. Voici cinq cents ans environ que les sciences de la nature ont pris leur essor définitif, qui va en gros de Kepler et de Galilée aux spoutniks d'aujourd'hui. Or je ne connais aucun cas où on ait vraiment rendu compte d'un fait esthétique par une enquête de type scientifique (naturwissenschaftlich) ou par des moyens propres aux sciences physico-chimiques. L'échec des méthodes acoustiques appliquées au problème du beau musical et de la nature des gammes ou de la tonalité est très significatif à cet égard.

313. Voici près de cent ans que sont nées les «sciences humaines», et quoiqu'il soit prématuré de l'affirmer raisonnablement, bien des indices conduisent à douter de la valeur des résultats «esthétiques»

obtenus par simple application de méthodes sociologiques, psychologiques, anthropologiques, ethnographiques, psychanalytiques, au problème que pose à la connaissance l'existence de la beauté dans l'art.

314. Il s'ajoute à ce qui précède un dernier fait. Jusqu'ici l'esthétique était d'abord une philosophie, et son objet était d'abord le beau (et ce dernier autant dans la nature que dans les œuvres créées par les hommes).

Or la création de la beauté s'est elle-même pour ainsi dire spécifiée à l'époque moderne dans la création des œuvres dites «œuvres d'art». Il faudrait montrer en effet ici que la notion d'*art* est une notion récente. (Homère n'était pas un «artiste», mais un technicien, un moraliste, un psychologue, un anthropologue, un stratège, etc.; de même Léonard de Vinci, dont il ne faudrait au fond pas dire que sa main dessinait «également bien» les épures anatomiques et le sourire de la Joconde, car c'était la *même* main qui dessinait les deux choses, et son intention fondamentale était la même dans les deux cas, ignorante de la distinction assez radicale que nous introduisons entre œuvre de science et œuvre d'art.)

La spécification de l'art comme dépositaire de la seule intention créatrice, par opposition à l'intention de connaissance, caractérise ainsi notre époque moderne et contemporaine, et ce phénomène a été engendré négativement par la spécification parallèle de l'intention cognitive dans les seuls cadres de la science moderne. La spécification de l'intention créatrice dans l'œuvre d'art apparaît avec assez de netteté dans le cas de la musique, qui, à partir de Bach (pour le dire en gros), et en tout cas à partir de son fils Philippe Emmanuel («inventeur» de la forme-sonate), se constitue en *musique instrumentale pure*, séparée de l'intention portée par le texte mis en musique et de l'intention purement gestique (danse, marche).

Or une telle spécification de l'art sert indiscutablement les desseins historiques de l'esthétique, dans la mesure où elle cherche à se constituer en discipline autonome, en se séparant de la philosophie générale. Car elle peut prendre son objet propre (le beau) sous les espèces bien délimitées de l'œuvre d'art, où la propriété de beauté apparaît dans sa force maximale. L'esthétique a donc intérêt aujourd'hui à prendre pour objet le beau *dans l'art*, et à chercher à partir de là à constituer sa méthode propre d'investigation.

32. L'esthétique doit chercher à se constituer comme discipline et

non pas comme science, pour des raisons systématiques. Ces raisons amènent à récuser certains cadres systématiques usuels à notre pensée occidentale et à rechercher dans l'histoire les moments décisifs où s'est formé l'esprit scientifique pour voir si, en aiguillant rétrospectivement la recherche dans une direction opposée, la connaissance humaine pourrait constituer aujourd'hui les prémisses d'une discipline et non plus d'une science nouvelle.

320. Il est exclu de recenser ici tous les principes méthodologiques propres à la science, qu'une discipline devrait essayer de récuser afin d'y substituer les siens propres. Quelques exemples cependant peuvent être avancés à titre indicatif.

321. L'esthétique a pour objet le singulier; elle ne vise pas à poser des lois générales.

Aristote disait qu'il n'y a de science que du général. Toute science en effet essaie de ramener la multiplicité de certaines expériences particulières à l'unité d'une loi générale qui «explique» les faits particuliers en les rendant, comme on disait au siècle classique, «intelligibles».

L'expérience du beau met donc en question la validité du rapport logique de genre à espèce, du général au particulier. L'esthétique doit ainsi remonter au-delà de la logique aristotélico-scolastique afin de découvrir le moment où le rapport de genre à espèce a commencé à constituer notre pensée.

Cela signifie que l'esthétique doit repenser entièrement le rapport logique de partie à tout, lequel fonde en profondeur toute la structure analytique de la pensée occidentale moderne. Car l'objet de l'esthétique est l'œuvre d'art prise comme *totalité*, dans laquelle le rapport de partie à tout n'est pas réversible, et qui ne se réduit pas analytiquement à une somme de parties (synthèse) ni ne forme un système. Historiquement, cela signifie que l'esthétique doit mettre en cause le moment où ces cadres ont commencé à influencer la pensée occidentale, et, dans ce cas précis, il s'agit en gros de l'époque stoïcienne: la logique stoïcienne, sa physique aussi, ont thématisé, pour la première fois d'une manière aussi décisive, le rapport de tout à partie.

3211. C'est une chose de dire que l'esthétique doit récuser les procédés de la *généralisation* logique, mais ce n'est pas une chose différente que d'affirmer qu'elle doit récuser les cadres de la *formalisation*. Car la logique est fondée autant sur l'un que sur l'autre des procédés. La logique classique se fonde davantage sur la généralisation, la logique

contemporaine davantage sur la formalisation. Par généralisation, l'expérience vécue est dépassée par le concept, le cas d'espèce est subsumé par la loi générale, toute perception devient un embryon de concept. Or, en art, le concept est subordonné à l'expérience vécue, seul critère; et c'est la perception qui subsume des concepts. Pour trouver l'universel dans le singulier, l'esthétique doit ainsi renoncer à la généralisation. Or on en peut dire autant de la formalisation. Formaliser, pour employer une excellente expression de Lambert, c'est penser le signe au lieu de penser la chose. Or, en art, la chose est donnée immédiatement et se trouve être à elle-même son propre signe. Il n'est donc pas possible de penser le signe à la place de la chose, toute dualité étant abolie entre la chose et son signe.

3212. La différence entre la musicologie et l'esthétique de la musique s'éclaire alors selon ce qui précède. Car la musicologie se constitue comme une science qui repose sur le cadre logique formé par l'opposition du particulier et du général: elle isole, elle compare, elle marque des traits communs (qu'on appelle «structures»), elle abstrait et elle généralise. Le *singulier* lui échappe en proportion, et *a fortiori* la présence de l'universel dans le singulier. Du reste, l'esthétique musicale ressent de plus en plus la divergence entre ce qu'elle aimerait faire et ce que fait de son côté la musicologie.

3213. Non seulement la généralité de l'expérience esthétique, mais la possibilité de son universalité se voient souvent contestées par le relativisme et le scepticisme esthétiques. Selon un lieu commun trop fréquent, les savants seraient capables de s'entendre entre eux, mais non les artistes, ni les amateurs d'art: «des goûts et des couleurs ...» Or cette vue des choses repose sur des malentendus, et aussi sur des arguments de paresse.

Il est vrai que l'esprit scientifique est capable de garantir la généralité de ses résultats, ce à quoi l'esthétique ne parvient pas encore. Mais ce n'est pas sans raison. Car la science garantit la généralité de ses résultats en les considérant comme la *suite* d'une méthode elle-même garantie. Pour elle, l'universalité de fait est la conséquence d'une universalité de droit dans la méthode.

Or l'universalité des faits comme suite d'une méthode posée, et l'universalité des faits comme principe d'une méthode à chercher, sont deux choses. En matière d'art, ce sont les faits, non la méthode pour les établir, qui sont assez universellement partagés, quoi qu'on en pense. C'est ainsi un fait réel et unanimement attesté que la *V^e^ symphonie*

de Beethoven est un chef-d'œuvre: chacun le sait, personne n'ose au fond le nier sans paraître insensé ou définitivement fermé au monde du beau. Seulement on ne peut guère établir l'universalité de ce fait selon des méthodes éprouvées. Le fait lui-même demeure pourtant acquis.

Par ailleurs, il faut remarquer que si les savants sont d'accord entre eux sur les faits dans la mesure où ils se laissent établir par une méthode qu'ils reconnaissent universellement, ils ne sont guère d'accord entre eux sur les principes de ces méthodes. Par exemple, il n'y a guère de désaccord scientifique sur la nécessité logique que 2 et 2 fassent 4, mais en revanche de grands débats entourent la question des principes méthodiques derniers qui fondent cette nécessité (formalisation de l'arithmétique). Historiquement du reste, la grande crise des mathématiques a été à la fin du XIXe siècle une crise des *fondements*, et non des résultats obtenus. On peut donc dire que les savants sont d'accord sur les petites choses, mais guère sur les grandes. Or il en va exactement à l'inverse en matière d'art. Sur les petites choses, les artistes ne sont guère en accord. Deux interprètes du même concerto ne donnent pas à cette phrase-ci la même inflexion. Comme la conscience esthétique est une conscience différenciante, ces différences passent au premier rang de l'attention, et empêchent pratiquement de voir l'unanimité des consciences artistiques sur le fond des choses. Car sur le fond des choses, personne n'a ressenti jusqu'ici la nécessité de s'exprimer: il allait de soi, et n'étant pas formulé, il n'y avait aucun besoin de le fonder méthodiquement. Deux interprètes différents peuvent donc différer sur un détail, mais sur l'essentiel de la tournure mélodique, sur le genre du mouvement joué, sur le compositeur même, ils s'entendent beaucoup mieux qu'on ne le croit: personne ne joue une valse viennoise comme du Strawinsky, et personne ne joue Beethoven comme on joue Webern.

Le relativisme esthétique a donc tort: il n'a raison que s'il critique la possibilité d'appliquer au monde de l'art cela même qui exclut le relativisme en sciences. Si l'esthétique devait n'être qu'une fausse science, alors le relativisme esthétique aurait raison de triompher.

Le relativisme esthétique (sous le nom de subjectivisme) conteste également l'universalité de fait dans le jugement esthétique spontané. A qui affirme que la *V^e^* de Beethoven est un chef-d'œuvre universel, il objecte le conditionnement particulier du jugement par l'éducation, la tradition, la convention. Or cela est faux. Ce n'est pas mon éduca-

tion qui me fait entendre la *V*e de Beethoven comme un chef-d'œuvre, mais c'est ce chef-d'œuvre qui contribue, quand je l'écoute, à mon éducation. Ce n'est pas la tradition qui a posé la musique symphonique allemande au sommet de la musique, mais ce sont ces sommets qui ont engendré une tradition. Enfin il serait aussi faux d'affirmer que la conscience esthétique reconnaît «par convention» la valeur de cette même musique classique allemande. Cela serait aussi faux que d'affirmer que les Chrétiens ont choisi «par convention» Jésus-Christ comme Sauveur, plutôt que tel ou tel prophète de l'Ancien Testament. Les Chrétiens ont pu se tromper en suivant le Christ, mais cela les a définis comme Chrétiens par opposition aux Juifs ou aux Mahométans. La musique a pu se tromper en suivant le modèle de la symphonie allemande, mais cela a constitué la musique du XIXe siècle. L'universalité de fait propre au monde de l'art n'est donc pas une question de convention, mais de choix existentiel qui constitue un être et détermine une nature. Car si la généralité nous sort du temporel, la vraie universalité nous plonge dans la singularité de l'histoire.

Comme il se trouve aujourd'hui (cf. 122) que cette universalité de fait est mise en question et ne va plus de soi, il est grand temps de chercher à l'assurer par une universalité de droit adéquate.

322. L'esthétique prend pour objet la qualité, non la quantité. Quel que soit l'aspect un peu sommaire de cette affirmation, elle demeure vraie, sinon précise. Pour la préciser, il faut remonter dans le temps au-delà de la Renaissance (terme auquel on s'arrête en cette matière trop facilement), et aller jusqu'à l'antiquité grecque pour observer certaine déviation qui a privilégié, dans la naissance des mathématiques, le quantitatif sur le qualitatif.

A certains égards, une orientation décisive pour la pensée s'est produite au moment où vivaient Platon et Eudoxe. Pour Platon, les nombres étaient plus ou moins encore ce qu'ils étaient pour un Pythagore, à savoir essentiellement des entités qualitatives. Le nombre 1 était alors moins un nombre qu'une entité, l'idée concrète d'unité. Toute la critique qu'Aristote fait porter au platonisme concernant la théorie des nombres repose sur ce fait, que les nombres fondamentaux (disons les dix premiers) sont encore liés étroitement pour Platon à des prises de conscience qualitatives de l'essence des choses, tandis que les nombres subséquents perdent chez lui cet aspect qualitatif pour ne devenir que des quantités pures. Ainsi on peut parler, dans la perspective platonicienne, de l'unité, de la dualité, de la trinité – mais le

langage déjà se refuse à parler de la trois-cent-cinquante-huit-ité d'un sac de pommes de terre. La rigueur dans la théorie des nombres a donc conduit l'esprit scientifique à privilégier l'aspect quantitatif des nombres au détriment de leur aspect qualitatif (platonicien et pythagoricien). Et à cet égard l'influence d'Eudoxe a été déterminante, car il a accompli en fait ce qu'Aristote demande théoriquement.

Du même coup le rapport fondamental que Pythagore avait vu entre les nombres et la beauté – rapport qui est au fond irréfutable –, a été gauchi dans la mesure où les nombres ont été soumis plus tard aux seules lois qui régissent la rigueur quantitative. C'est ce qui explique que toutes les esthétiques pythagoriciennes s'en tiennent résolument aux rapports dits «rapports simples», c'est-à-dire formés par les premiers nombres fondamentaux, alors que cette revendication n'a guère de fondement pour la conscience purement mathématique.

323. L'esthétique prend pour objet la différence, alors que les sciences travaillent sur des rapports.

3231. Considérons la notion de différence en sciences, pour montrer qu'elle est aussitôt réduite à des rapports. Soit deux bâtons d'inégale longueur. Aussitôt la science réduit cette différence à un rapport, afin de la connaître. La science connaît donc la différence sous la forme d'un rapport. L'un des bâtons vaut trois unités, l'autre vaut deux unités, le premier est donc plus grand de la moitié du second.

La mathématique grecque, qui était originairement une mathématique de la proportion perceptible, a ainsi évolué dans le sens d'une mathématique des rapports qu'on pense, mais qu'on perçoit de moins en moins. Car il peut arriver que la différence ne se laisse pas réduire à une relation aussi facilement que dans l'exemple platonicien ci-dessus. Alors la connaissance cherche à penser le rapport selon le plus petit dénominateur, qu'elle peut énoncer sans parvenir toujours à le percevoir.

Cela est typique dans le cas de l'infiniment petit. Théoriquement, il aurait dû servir de dénominateur commun, et c'était bien du reste l'idée de Zénon de s'en servir, pour réduire tout mouvement différencié à la stabilité du rapport. Mais, quoique Archimède ait déjà opéré la quadrature de la parabole, il a fallu attendre Newton et Leibniz pour voir opérée thématiquement la réduction à un rapport de la différence plus petite que toute différence donnée (dérivée). Et les critiques de Berkeley contre Newton et son calcul différentiel vont dans le sens d'une revendication des différences visibles.

Certaines différences sont ainsi demeurées irréductibles à tout rapport (diagonale dans le carré, diamètre du cercle), jusqu'au moment où s'est vue énoncée la «raison» de la différence, raison qui était formulée par un rapport. Dans le cas du diamètre du cercle, il a fallu attendre jusqu'au XIXe siècle pour que soit démontrée l'irréductibilité des nombres transcendants à toute équation algébrique d'un degré quelconque.

A chaque fois, donc, la différence a été réduite à un rapport et a cessé d'être une différence. Ou alors, elle a attendu, en tant que résidu différentiel encore irréductible au rapport, que les siècles la réduisent à un rapport fraîchement inventé.

3232. Or la sensibilité artistique est extraordinairement sensible, moins aux rapports qu'aux différences. Un artiste ne «pense» pas des rapports, mais vit intérieurement des différences. De deux œuvres d'art signées de deux noms distincts, on dit qu'elles sont «tout autres», et qui pourrait énoncer le rapport commun de Mendelssohn et de Bach? Frank Martin disait: si vous changez ici cette note, pour y substituer cette autre, alors «c'est tout autre chose». A la rigueur il aurait pu décrire cette différence en termes métaphoriques, mais il n'aurait su l'énoncer sous la forme d'un rapport clairement conçu.

Or cela peut être dû à deux causes: soit qu'il faille quand même tenter de réduire ces différences à des rapports, mais qu'on ne sache pas encore lesquels, soit qu'il ne faille justement pas les réduire à des rapports, mais inventer une méthode logique qui permette d'énoncer rationnellement la différence *comme différence*. Nous faisons nôtre cette seconde solution.

3233. La raison pour laquelle les esthéticiens de la musique sont tous très tentés par les théories logarithmiques de la musique réside justement dans l'idée juste qu'ils ont, que ce ne sont pas les rapports mais les différences qui comptent en art, et dans l'illusion qu'ils se donnent, que les différences logarithmiques sont de véritables différences.

En réalité, les différences dans une structure logarithmique de type mathématique ne sont pas réellement des différences, mais la traduction en termes de différences de rapports préalablement posés. Neper en effet n'a posé à côté des séries multiplicatives des séries additives qu'afin de suppléer à des rapports complexes par des différences simples. Le problème étant de calculer les tables astronomiques, il s'agissait fondamentalement de rendre compte des différences visibles dans le mouvement des astres par des rapports invisibles: comme ces

rapports étaient de plus en plus complexes et nécessitaient des calculs interminables, Neper a constitué une sorte de dictionnaire où les rapports sont traduits en différences. Il ne faut jamais oublier cet aspect pratique, et même pragmatique, des logarithmes népériens, sur lesquels s'est développée après coup la théorie logarithmique des mathématiciens. La fonction logarithmique des mathématiciens permet donc de traduire en termes de différences des rapports précédemment posés comme tels, mais cette traduction n'ajoute aucune nouvelle propriété au texte traduit. Même traduits en termes de différences, les rapports restent des rapports.

Or l'art est fait de *véritables* différences (perçues comme telles), et non de rapports traduits en termes de différences. L'artiste ne pense pas son œuvre selon l'ordre des rapports, pour ensuite traduire ces rapports dans des éléments perceptifs différenciés. Il n'incarne pas le rapport dans la différence perçue, mais travaille dans l'immédiat du différencié. Le problème consiste donc à inventer une méthode rationnelle qui énonce la différence comme telle. L'adjectif «rationnel» doit alors cesser d'être ici l'équivalent de «opérant par mise en rapports». Ce que doit être cette nouvelle rationalité reste cependant un objet de recherche empirique, et ne peut être défini d'avance.

Les théories logarithmiques habituellement reconnues ne résolvent donc pas le problème posé. Une exception notable est cependant fournie par les principes directeurs de la théorie logarithmique d'Ansermet (cf. 3241).

324. La mesure de certains phénomènes en musique doit être logarithmique et non (milli)métrique.

Mesurer une longueur en sciences, c'est porter sur cette longueur un mètre, dont on suppose a priori qu'il ne changera pas lui-même de longueur. De cette manière le mouvant est réduit au stable. La chose mesurée obéit alors à la mesure ainsi faite: notre perception de l'espace (Piaget) consiste à acquérir progressivement la stabilité du monde extérieur malgré la mobilité des images rétiniennes. Le monde qui entoure notre corps se trouve donc finalement être de nature métrique.

Mais l'espace dans lequel se meut notre corps, et l'espace où habite notre conscience de la musique, sont deux choses. L'espace musical ne semble pas être de nature métrique, mais bien logarithmique. Il faut entendre par là que le mètre dont on se sert pour mesurer un flux sonore change lui-même de nature quand la chose à

mesurer change. La noire, par exemple, qui mesure une mesure à 4/4 allegro, ne cesse pas de mesurer la mesure suivante («meno allegro»), mais a changé de valeur. L'idée scientifique serait ici de considérer ce changement du mètre comme apparent et de le réduire à une unité métrique qui soit dénominateur commun. C'est ce que fait le métronome, qui réduit le flux sonore à sa mesure selon la seconde prise comme unité. (La noire à quatre-vingts signifie qu'il y aura 80 noires pendant une seconde.) Seulement, d'une part, le métronome est un adjuvant métrique qui ne constitue pas le tempo musical (Ansermet), et, d'autre part, il est des faits d'expérience où le sens musical contredit l'indication fournie par réduction au métronome. Par exemple, il y a un passage chez Frank Martin où le métronome indique un ralentissement, alors que le flux musical subit en réalité, et pour le sens musical, une accélération. A ma question, Frank Martin m'a dit: il fallait bien que je ralentisse l'exécutant si je voulais que la musique n'aille pas *trop* vite!

Dire que l'espace musical est logarithmique ne signifie pas qu'il demeure un espace structuré selon l'ordre des rapports métriques (rapport d'une unité immuable à une chose mouvante), ni qu'il s'agirait seulement de traduire ces rapports en termes de différences selon une correspondance logarithmique (cf. 3233) pour des motifs pragmatiques de simplification. C'est dire en réalité tout autre chose: car c'est l'espace musical lui-même qui est logarithmique, et non la seule façon de le mesurer. Il ne faut pas en effet confondre la chose mesurée et la mesure de la chose, quoique la prééminence du métrique (dès les Grecs qui opèrent la réduction à des unités métriques formant un système) ait amené à confondre pratiquement et assez légitimement les deux. Le problème consiste donc à chercher un moyen de mesurer un espace, dont on suppose (par hypothèse) qu'il est de nature logarithmique.

3241. Opérons cette hypothèse. Supposons que l'espace musical lui-même soit de nature logarithmique, c'est-à-dire tel que certaines distances (si on les mesurait métriquement) soient plus grandes si on les prend assez près de l'origine, et plus petites si on s'éloigne de l'origine. Du même coup l'espace musical serait un espace orienté (ce qu'il est), et un espace non réversible (ce qu'il est aussi). Les nombres cependant qui mesuraient ces longueurs (inégales aux yeux de la vision métrique des choses) demeureraient les nombres de l'arithmétique (1, 2, 3), et ceci à titre d'hypothèse de recherche.

Dans ces conditions toutefois, il y aurait identité dans l'octave entre la quarte et la quinte, c'est-à-dire différence nulle. Et ceci, quoique la mesure selon l'ordre des rapports indique une différence (la quinte est au point de vue métrique plus grande que la quarte).

L'identité de la quarte et de la quinte au sein de l'octave est donc affirmée par la théorie logarithmique d'Ansermet, et niée par une théorie métrique, même si cette dernière se traduit postérieurement en termes logarithmiques de différences. Car pour toute esthétique pythagoricienne (sauf Ansermet) la quarte vaut «moins» que la quinte, puisqu'elle vaut 4/3 (= 8/6), tandis que la quinte vaut 3/2 (= 9/6). La même différence (laquelle n'est que la conséquence de la lecture de l'espace en termes de rapports) apparaît encore si on traduit ces rapports en termes logarithmiques, ce que fait entre autres Augustin Savart: à ce moment, la quarte vaut 125 savarts, et la quinte 175 savarts, dans une octave valant 300 savarts.

Pratiquement on peut illustrer (sans exactitude, mais non sans vérité) ce fait en posant sur les touches du piano une règle non pas métrique, mais logarithmique. Le 2 de la règle est alors posé sur le sol, le 1 sur le do grave et le 3 sur le do aigu. L'inégalité des distances millimétriques du do grave au sol et du sol au do aigu est alors une inégalité métrique *apparente*, qui cache une identité (c'est-à-dire une différence nulle) réelle. Car, sur la règle logarithmique, la différence entre le sol et le do grave (intervalle de quinte) vaut $2 - 1 = 1$, et la différence entre le sol et le do aigu (intervalle de quarte) vaut $3 - 2 = 1$. Les deux différences sont égales, et la quinte égale la quarte dans le sein de l'octave.

Il faut prendre garde ici au mécanisme de cette «monstration». Il ne s'agit pas de déduire du calcul logarithmique que les intervalles sont égaux, mais de chercher (empiriquement) un moyen de rendre compte des différences réelles par des différences pensées. Si et seulement si l'espace musical (comme chose à mesurer) est de nature logarithmique, alors la mesure de cette chose doit tenter de rendre compte de cette propriété. Il faut donc par méthode poser d'abord l'hypothèse que la chose à mesurer est de nature logarithmique, puis alors seulement se mettre à chercher quelles sortes d'opérations permettront de mesurer adéquatement la chose.

Dans tous les cas ordinaires, on procède à l'inverse, et on part de la mesure de la chose (supposée méthodologiquement acquise en ses principes) pour en déduire les propriétés de la chose mesurée. Or cette

dernière opération est possible si l'adéquation de la chose à mesurer à la mesure métrique est postulée (ce qui est le cas pour le monde extérieur perçu en extériorité), mais en mettant en question cette adéquation, et en postulant la structure logarithmique de la chose à mesurer, cette opération est elle-même mise en question.

325. L'esthétique ne doit pas réduire le mouvant au stable, mais chercher à rendre compte du mouvement différencié et des différences réelles dans le mouvement.

C'est dire du même coup que l'esthétique doit récuser la motivation profonde qui a engendré l'histoire de la mécanique en sciences, et contrecarrer la tendance très grecque de penser le mouvant sous les espèces de l'immobile.

Cette motivation a amené un Leibniz à concevoir la dynamique comme ajoutée à la cinématique cartésienne. Descartes ayant écrit la courbe du mouvement, Leibniz calcule par le calcul infinitésimal l'accélération du mouvement en un point donné. Du même coup peut s'opérer la distinction, si importante, entre la masse et le poids. Quant à la cinématique cartésienne, elle se profile elle-même sur le fond de la géométrie: les courbes algébriques se substituent simplement aux courbes arithmétiques. Mais la géométrie elle-même s'était déjà constituée arithmétiquement par l'application du compas et de l'équerre, laquelle repose en dernière analyse sur la réduction arithmétique du qualitatif au quantitatif (cf. 3231).

La mécanique a donc réduit le mouvement aux catégories du stable, à partir de l'arithmétique, qui sert de soubassement à la géométrie, puis de là à la géométrie des courbes non arithmétiques (cinématique cartésienne), puis à la dynamique différentielle proprement dite (Leibniz – Newton). Dès Newton, le problème du mouvement paraît résolu, tant pour la mécanique céleste que pour la mécanique terrestre.

Mais pour cela, il a fallu d'abord penser le mouvement sous les espèces de l'immobile. Ce passage apparaît nettement dans l'histoire de l'astronomie (pour prendre ce cas de la mécanique) quand les mouvements des astres sont déclarés mouvements *apparents*, ce qui permet de retrouver derrière eux la raison immobile qui en rend compte.

Or, pour comprendre quelque chose au mouvement dans la musique (et sans vouloir préjuger ici si ce qui vaut pour la musique vaut pour les autres arts), il faut *inverser* cette motivation propre à la méca-

nique comme science, et chercher à rendre compte du mouvement comme mouvement *réel* d'abord. Car les trois étapes du développement de la mécanique classique, brièvement et sommairement rappelées ci-dessus, sont toutes trois inadéquates si on les applique au monde de la musique. La première erreur consiste en effet à considérer le mouvement du son en musique comme celui d'un mobile sur l'axe fixe du temps, ce dernier étant supposé de nature quelconque. La seconde illusion consiste à vouloir écrire la géométrie du son musical (cinématique) à partir de ces prémisses (Hanslick). La troisième consiste (théories avant-gardistes) à dériver de là une dynamique par sur-détermination de la statique.

En réalité, le mouvement est premier en musique comme il l'est dans le corps humain, aux mouvements incessamment différenciés et (Bergson) irréductibles aux catégories du mécanique. Il faut donc tenter en esthétique de rendre compte du mouvement réel de la musique dans les sons (et non des sons isolés abstraitement), et le faire sans postuler *a priori* que le mouvement est apparent et qu'il s'agit de le réduire à l'immobilité des rapports censés le mesurer.

3251. Pour le dire ici en passant, et de façon plus générale et philosophique, tout se passe comme si l'esthétique devait remonter au-delà du moment fondamental qui a aiguillé la conscience grecque vers la science. Entre la tradition dite pythagoricienne et la tradition dite acousmatique, la science a suivi Pythagore. Entre Parménide qui postule l'unité de l'être et de l'idée d'être, et qui fonde dans la prise de conscience d'un rapport toute connaissance digne de ce nom, et Héraclite qui pose l'universalité du mouvement éternellement différencié (le soleil est nouveau chaque jour ...), la science a choisi Parménide. Entre Platon auteur de la dialectique de l'amour, et Platon ami d'Eudoxe, la mathématique s'est décidée pour Eudoxe.

La science s'est donc tournée vers la totalisation en extériorité des phénomènes, et pour cela elle a dû les détotaliser en proportion. L'esthétique en revanche se trouve placée devant des totalités internes, qui ne sont ni des synthèses ni des systèmes, et qu'elle aimerait connaître comme totalités.

33. En conclusion, l'esthétique se trouve placée devant un problème qui se pose à elle de façon très aiguë, mais qu'elle n'a pas le monopole de rencontrer. Ce problème est celui des *totalités*.

Il faudrait ici marquer plus précisément quelle est la différence entre la synthèse, le système, et la totalité. (Nous nous y sommes

efforcés dans un livre sous presse.) Synthèse et système[1] constituent des *totalités externes*, constituées par des relations externes. La totalité qu'est une œuvre d'art est en revanche une totalité qu'il faut appeler *totalité interne*. Dans les totalités externes, les relations sont dites externes, quand elles se prêtent à la réversibilité, directement ou médiatement. En revanche c'est l'irréversibilité des relations internes, en particulier celle de partie à tout, qui constitue fondamentalement une totalité interne.

L'esthétique rencontre donc ici un problème capital de la recherche contemporaine. La psychologie (Metzger) et la physiologie (Henzel) se heurtent sans cesse à ces totalités, en particulier dans le problème de la perception.

Ce problème est en fait une constante de l'histoire de la pensée, mais il n'est apparu dans le passé que sous forme négative, dans des sortes de «revendications» philosophiques contre les prétentions scientifiques de totaliser en extériorité seulement. Berkeley déjà reprochait à Newton le calcul infinitésimal, car, disait-il, les objets manipulés ne se laissent plus percevoir, et la manipulation est à elle seule insuffisante comme garantie. Goethe de même reprochait à Newton de réduire la couleur au quantitatif, et d'expliquer le coloré par l'incolore d'une longueur d'onde. La phénoménologie a pris position de façon analogue face à la psychologie de type purement scientifique à la fin du XIXe siècle. La *Gestalt* a contesté de même façon les prétentions analytiques de l'associationisme. Le problème, nous l'avons déjà dit, remonte finalement à l'opposition grecque de Parménide et de Héraclite, ou d'Eudoxe et du Platon du *Banquet*.

Depuis cent ans environ, ce problème essaie de quitter sa «Fragestellung» philosophique pour acquérir droit de cité dans le royaume de la connaissance véritable. Il se peut cependant que bien davantage soit requis pour le résoudre qu'une «Fragestellung» qui se meuve dans les cadres d'une pensée occidentale sans que soient mis en question jusqu'à ses fondements ultimes. Il se peut que l'esthétique contribue à cet égard à mieux énoncer les conditions dans lesquelles se pose le problème des totalités.

Cela, c'est un espoir – mais il ne faut jamais désespérer.

---

[1] La notion de *totalité* ou de *système* ou de *structure* chez Jean Piaget (*Le structuralisme*, 1968) équivaut à notre notion de *système* et non de *totalité interne*.