

Question 16 : Qu'est-ce que l'art peut nous apporter ?

Séquence 3 - Philosophie de la culture / Chapitre 6 : L'art

PLAN

Introduction

- (a) Analyse d'une œuvre de Marcel Duchamp : *Fountain*
- (b) Problématique

I – L'art comme illusion

- A. La critique platonicienne des apparences trompeuses
- B. La sociologie de l'art de Bourdieu

II – Le pouvoir révélateur de l'art

- A. La richesse de l'expérience esthétique
- B. Trois niveaux : la perception, l'émotion, la cognition

III - Les jugements sur l'art sont-ils relatifs ?

- A. Le relativisme esthétique
- B. Les limites du relativisme esthétique

Introduction

- (a) Analyse d'une œuvre de Marcel Duchamp : *Fountain*

(b) Problématique : Face à une œuvre d'art, nous nous attendons d'ordinaire à contempler quelque chose de beau, destiné à nous émouvoir ou bien à nous faire réfléchir. L'histoire de l'art, et notamment de l'art contemporain semble toutefois déjouer toute tentative de définir clairement les caractères constitutifs d'une œuvre d'art. Face à certaines œuvres nous pouvons alors rester perplexes. Quelle est finalement la nature de l'expérience que nous faisons lorsque nous contemplons une œuvre d'art ? Que pouvons-nous en attendre ?

I – L'art comme illusion

- A. La critique platonicienne des apparences trompeuses

<i>L'allégorie de la caverne</i>	« Imaginons des êtres humains enfermés depuis toujours au fond d'une sombre caverne. Ces étranges prisonniers sont assis et enchaînés de telle manière qu'ils ne peuvent que regarder devant eux, vers la paroi de la caverne. Des ombres y apparaissent et on tient en plus haute estime ceux qui sont les plus habiles à les décrire ou à prédire le retour de l'une d'entre elles. Nous sommes ces prisonniers, étant enfermés dans le cachot de l'ignorance, des préjugés, et de l'opinion commune et non réfléchie. Quant à ces images que nous tenons pour réelles, ces ombres, elles ne sont que des apparences. Accéder au réel, à la vraie connaissance, demandera de s'arracher à ces illusions et exigera de douloureux efforts. L'allégorie continue : imaginons un prisonnier qu'on libère et qu'on force à s'approcher de la sortie de la caverne. Il entreprend de la sorte un long parcours, qui est celui de l'éducation et de la philosophie, et s'arrache peu à peu aux trompeuses apparences. Il découvre pour commencer un muret derrière lequel des gens se promènent en portant divers objets. Aussi, derrière eux, un feu brûle et projette les ombres de ces objets sur les parois de la caverne. Ce sont ces ombres que lui et ses malheureux compagnons prenaient pour le réel. Mais le parcours de l'évadé n'est pas terminé. Il poursuit sa route et sort de la caverne. Le soleil l'éblouit et son regard doit s'acclimater peu à peu au réel. Pour commencer, il ne peut regarder que les ombres ou les reflets dans l'eau des objets : arbres, animaux... Peu à peu, il en vient à les contempler eux-mêmes. Enfin, il peut regarder le soleil lui-même, source lumineuse qui éclaire tout le reste. Il est devenu philosophe : il connaît le réel derrière les apparences et cette transformation l'a rendu meilleur et apte à dire ce qui est le mieux, pour lui comme pour la société tout entière. Il lui faut à présent revenir instruire ces compagnons. Lourde tâche, puisque ceux-ci se moqueront de lui dont le regard n'est plus acclimaté à la pénombre de la caverne. » (résumé par Normand Baillargeon, dans <i>Stéroïdes pour comprendre la philosophie</i>)
<i>La critique des simulacres</i>	Platon critique l'art dans la mesure où il produit des illusions, c'est-à-dire des images, des représentations, des simulacres qui captivent, fascinent le regard et l'enferment, le maintiennent dans une apparence qui se prétend réalité et nous détourne de la vérité. Sa critique porte notamment sur la peinture en trompe-l'œil (la <i>skiagraphie</i>), les anamorphoses en sculpture, le style direct du poète, le maquillage, mais elle porte surtout sur l'art de bien parler du sophiste.
<i>Applications de cette idée</i>	– On retrouve l'analyse platonicienne au cœur des débats théologiques qui portent sur la question de la représentation du divin, car cette analyse est au fondement de la distinction théologique entre l'idole (l'image qui capture le regard et l'enferme dans le sensible et la fascination de ce qui est vu) et l'icône (l'image qui ouvre le regard et l'oriente vers une réalité supérieure et invisible). – L'analyse de Platon s'applique particulièrement bien au monde contemporain dans la mesure où il est saturé d'écrans, d'images (et notamment de publicités) qui ont souvent le statut de simulacres de la réalité. La politique elle-même est d'ailleurs devenue très largement une politique-spectacle et les hommes politiques s'entourent de conseillers en communication, qui sont finalement une forme moderne des sophistes.

- B. La sociologie de l'art de Bourdieu

<i>Les goûts sont déterminés socialement</i>	« Les pratiques culturelles ne sont pas liées à des goûts innés, elles ne sont pas l'expression d'une pure subjectivité individuelle. Elles résultent au contraire de déterminismes sociaux : la place des individus dans l'espace social influence de façon décisive leurs pratiques culturelles. [...] Comment peut-on expliquer ce déterminisme social ? De nombreux facteurs jouent simultanément et parfois se renforcent. Une première variable explicative est constituée par le revenu : certaines pratiques culturelles sont onéreuses (opéra, théâtre, cinéma) et les catégories à revenu modeste consomment moins de ces biens [...]. Un autre facteur explicatif est le lieu de résidence qui influence fortement l'offre de services culturels : par exemple les agriculteurs sont le plus souvent plus éloignés
--	---

	<p>d'une salle de cinéma ou d'un opéra que ne le sont les habitants des grandes villes voire des villes moyennes. L'âge enfin joue un rôle important car il est lié à des modes de sociabilité : les jeunes ont des activités plus collectives, plus orientées vers les sorties, alors que les personnes plus âgées accordent une place plus importante à la vie domestique (c'est ce qui explique que la fréquentation du cinéma décroisse régulièrement avec l'âge). Cependant, ces facteurs n'expliquent pas tout [...]. Les travaux de Pierre Bourdieu (à propos de la visite des musées notamment) ont permis de mettre en évidence l'importance du capital culturel. Celui-ci détermine non seulement des goûts, des compétences objectives, mais aussi le sentiment d'être autorisé (ou pas) à avoir tel ou tel type de pratique culturelle. Les enquêtes montrent en effet que les individus appartenant aux milieux populaires peu dotés en capital culturel considèrent que la « grande culture » (musées, concerts de musique classique, etc.) n'est pas pour eux. Bourdieu a proposé le concept d'<i>habitus</i> pour rendre compte du fait que des dispositions sont intériorisées par les individus et qu'elles génèrent ensuite des pratiques qui sont perçues par les agents comme allant de soi, comme exprimant des choix souverains. Cela explique aussi pourquoi, dans les milieux fortement dotés en capital culturel, il va de soi que l'on aime la musique baroque et le jazz et que l'on ne va pas visiter une ville sans fréquenter le musée dès lors qu'il présente un certain intérêt culturel.</p> <p>Cet <i>habitus</i> est lui-même incorporé au cours du processus de socialisation (primaire et secondaire). Par exemple, même si la relation n'a rien de mécanique, il existe un lien fort entre les pratiques de lecture des parents et le goût pour la lecture des enfants. Plus fondamentalement, la socialisation permet d'acquérir un type de langage, de prendre l'habitude de certains centres d'intérêt, elle donne une aisance et une familiarité dans le rapport aux œuvres culturelles. » (Alain Beitone, « Les pratiques culturelles : déterminisme et interaction »)</p>
<p><i>Le goût comme stratégie de distinction sociale</i></p>	<p>« Mais pour rendre compte de la persistance de ces inégalités culturelles, il faut prendre en compte la théorie de la légitimité culturelle. Celle-ci s'inscrit dans une théorie plus large de la reproduction sociale qui souligne que les hiérarchies sociales ne sont pas naturelles et ne sont pas produites une fois pour toutes. Il existe, comme l'écrivait Pierre Bourdieu : « une lutte de classe pour le classement ». Les catégories dominantes ne peuvent conserver leur position qu'au prix de la mise en œuvre d'une série de stratégies visant à leur conserver le contrôle des différentes catégories de capitaux : capital économique bien sûr, mais aussi capital social, capital symbolique et capital culturel. Dans cette approche, les pratiques sociales et en particulier la consommation et les pratiques culturelles, permettent aux individus et aux groupes de se distinguer, de marquer une barrière avec les catégories sociales inférieures [...]. Ce sont en effet les catégories dominantes qui déterminent quelles sont les œuvres et les pratiques légitimes (c'est-à-dire valorisées quant au jugement que l'on porte sur elles). C'est ainsi que le cinéma de Bergman ou celui de Visconti sont légitimes, alors que "Les gendarmes de Saint Tropez", ne l'est pas. On pourrait certes considérer que les œuvres cinématographiques citées sont objectivement inégales du point de vue de leurs qualités esthétiques. Mais on a quelques raisons de douter d'un classement des œuvres reposant sur des critères esthétiques objectifs, lorsqu'on constate, par exemple, que la musique de Vivaldi (et en particulier les Quatre saisons) a été une découverte pour les milieux fortement dotés en capital culturel au lendemain de la Seconde guerre mondiale, puis qu'elle s'est banalisée au point de servir de musique d'ambiance dans les supermarchés. Elle cesse alors d'être distinctive et est abandonnée par les milieux privilégiés. Elle est ensuite redécouverte par des chefs d'orchestres spécialisés dans la musique baroque qui proposent de nouvelles interprétations sur instruments anciens. Ainsi, le même morceau de musique a pu faire l'objet au cours du temps de jugements très différents. Ces jugements expriment donc bien un arbitraire culturel et ils exercent aussi une violence symbolique. L'élève qui maîtrise mal le registre soutenu du vocabulaire, qui ne connaît pas tel romancier ou tel musicien, le convive qui, dans un repas exprimera son désintérêt pour la musique contemporaine, feront l'objet de jugements négatifs de la part de ceux qui se savent autorisés à dire ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas. » (<i>Ibid.</i>)</p>
<p>Exemples</p>	<p>– Yasmina Reza, <i>Art</i> – Agnès Jaoui, <i>Le Goût des Autres</i></p>

II – Le pouvoir révélateur de l'art

A. La richesse de l'expérience esthétique

<p><i>Premier texte de Bergson</i></p>	<p>« [N]ous ne voyons pas les choses-mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou triste, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. » (Bergson, <i>Le rire</i>, ch.III)</p>
<p><i>Deuxième texte de Bergson</i></p>	<p>« À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappent pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. [...] Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle et qui constituent par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même. Pourquoi l'artiste arrive-t-il à voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amené à rétrécir et à vider. Auxiliaire de l'action, la perception isolée, dans l'ensemble de la réalité ce qui nous intéresse ; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous pouvons en tirer. [...] Mais, de loin en loin, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. [...] Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, - pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent détachés ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. » (Bergson, <i>La pensée et le mouvant</i>, "La perception du changement")</p>

B. Trois niveaux : la perception, l'émotion, la cognition

<i>Peinture et perception</i>	– Klee: “l’art ne reproduit pas le visible, il rend visible” ; Cézanne et la “virginité du monde” – Les souliers de Van Gogh – L’artialisation du regard
<i>Musique et émotion</i>	« Le tableau réduit les trois dimensions de l'espace matériel, en lequel se déploient l'architecture et la sculpture, aux deux dimensions du plan de la représentation ; la musique réduit les deux dimensions du tableau à l'unique point de l'instant sonore : « Cette disparition non pas d'une dimension de l'espace, mais de la spatialité totale en général, cette rentrée dans la subjectivité, aussi bien du contenu que de sa manifestation extérieure, caractérise le deuxième art romantique, la musique » (Hegel, <i>Esthétique</i> , III, 321). En s'immatérialisant, l'expression esthétique se rapproche de l'intériorité où vit l'esprit [...]. Le son est un phénomène fragile qui commence de disparaître au moment même où il apparaît : « Le son est une extériorisation qui, à peine née, se trouve abolie par le fait même de son être là, et disparaît d'elle-même » (<i>Ibid.</i> , III, 322) ; « une existence éphémère qui s'éteint aussitôt formée » (<i>Ibid.</i> , III, 338). La musique n'illumine ainsi que le présent de la sensation, et se laisse aussitôt engloûtir dans la nuit du révolu. Plus l'esprit progresse dialectiquement dans sa réalisation esthétique, plus il se détourne de l'espace extérieur et se rend sensible à la conscience intime du temps. [...] La permanence, la pesanteur, la forte présence de l'architecture comme de la sculpture, se trouvent ainsi niées par l'évanescence et l'immatérialité du phénomène musical. Le son lui-même naît non de la matière elle-même, mais du choc qui ébranle son inertie : « Une matière sensible déterminée sort de son état de repos, se met en mouvement, subit une sorte d'ébranlement à la faveur duquel chaque partie du corps, jusqu'alors cohérent, ne change pas seulement de place mais cherche à retourner à son état antérieur. Ce tremblement vibratoire produit le son, qui est la matière de la musique » (<i>Ibid.</i> , III, 321). La matière immatérielle de la musique naît ainsi de la négation de l'inertie dont le principe définit la matière du physicien. Avec la musique, la matière elle-même semble avoir une âme. [...] Cette immatérialisation est aussi une intériorisation. Il appartient en effet à l'esprit de nier ce qui n'est pas lui, c'est-à-dire la matière. En frappant le corps sonore, l'âme de la musique veut l'arracher à sa matérialité et en abstraire le son, en lequel elle reconnaît l'écho de sa plus profonde intériorité : « La tâche principale de la musique consiste donc, non pas à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale [...] Elle s'adresse à l'intériorité subjective la plus profonde ; elle est l'art dont l'âme se sert pour agir sur les âmes [...] Les sons ne trouvent leur écho qu'au plus profond de l'âme, atteinte et remuée dans sa subjectivité idéale » (<i>Ibid.</i> , III, 322-323). [...] La musique serait alors la conscience esthétique, et non logique, pour l'esprit, de l'infinie richesse de sa vie intérieure. Par la musique, l'esprit prend conscience qu'il est pour lui-même un trésor infini, et que le travail dialectique du concept, qui rend effectif cette puissance, n'en viendra jamais à bout. » (Jacques Darrulat, « Hegel et la musique »)
<i>Littérature et cognition</i>	Proust affirme que “la vraie vie [...] c'est la littérature”. Comment peut-on comprendre cette affirmation ? Un texte de Martha Nussbaum permet d'éclairer la double signification de cette idée : « La littérature est une extension de la vie, non seulement horizontalement, mettant le lecteur en contact avec des événements ou des lieux ou des personnes ou des problèmes qu'il n'a pas rencontrés en dehors de cela, mais également, pour ainsi dire, verticalement, donnant au lecteur une expérience qui est plus profonde, plus aiguë et plus précise qu'une bonne partie des choses qui se passent dans la vie » (Martha Nussbaum, <i>Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature</i> , p. 48, citée par Bouveresse dans <i>Connaissance de l'écrivain</i> , p. 31). Analysons ces deux perspectives : (1) <i>La littérature comme extension horizontale de la vie</i> : la littérature est une forme de laboratoire, une sorte d'expérience de pensée ; elle éveille, amplifie notre “sens du possible” (Musil). (2) <i>La littérature comme extension verticale de la vie</i> : la littérature permet d'incarner une pensée, de lui donner une chair concrète et de la faire résonner en profondeur et de manière plus vive.

III - Les jugements sur l'art sont-ils relatifs ?

A. Le relativisme esthétique

<i>Le relativisme esthétique part du constat de la diversité des goûts</i>	– “Chacun a ses goûts”, “des goûts et des couleurs, on ne discute pas”. – « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le <i>to kalon</i> . Il vous répondra que c'est sa crapauderie avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, une ventre jaune, un dos brun. [...] J'assistais un jour à une tragédie auprès d'un philosophe. « Que cela est beau ! disait-il » [...] Nous fîmes un voyage en Angleterre : on y joua la même pièce, parfaitement traduite ; elle fit bâiller tous les spectateurs. « Oh, oh ! dit-il, le <i>to kalon</i> n'est pas le même pour les Anglais et pour les Français. » Il conclut, après bien des réflexions, que le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin ; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau. » (Voltaire, <i>Dictionnaire philosophique</i> , article “Beau”)
<i>Relativisme et liberté de la création</i>	Refuser le relativisme semble conduire à une conception bornée, étriquée de l'art. Ne pas accepter la diversité des goûts peut conduire l'individu à ériger son goût particulier en norme, et à vouloir imposer un cadre, des règles à la création artistique. Mais faut-il chercher à contrôler, à encadrer la création artistique ? Ne faut-il pas défendre la liberté de création de l'artiste ? Le relativisme esthétique ne serait-il pas alors la meilleure défense de la liberté de création de l'artiste ?
<i>L'art et les règles : deux questions</i>	– Création et contraintes : La présence d'une contrainte nuit-elle toujours à la création artistique ? – Art, droit, morale : La création artistique est-elle soumise à des règles juridiques, à des règles morales ?

B. Les limites du relativisme esthétique

<i>La critique de Hume</i>	Le relativisme esthétique conduit à l'idée que tous les jugements esthétiques se valent, ce qui est une absurdité. La valeur d'un jugement esthétique dépend : (i) de la personne qui fait ce jugement et (ii) de la manière dont a été fait ce jugement.
<i>(i) Pour pouvoir juger, il faut avoir une certaine expérience</i>	« Une cause évidente pour laquelle de nombreuses personnes n'éprouvent pas le sentiment de la beauté qui convient est le manque de délicatesse de l'imagination qui est requise pour nous rendre sensibles à ces émotions subtiles. [...] Mais, bien qu'il y ait naturellement une large différence, du point de vue de la délicatesse, entre une personne et une autre personne, rien ne tend davantage à accroître et améliorer ce talent que la pratique d'un art particulier et le fréquent examen, la fréquente contemplation d'une espèce particulière de beauté. Quand un genre d'objets se présente au regard ou à l'imagination pour la première fois, le sentiment qui les accompagne est obscur et confus et l'esprit, dans une large mesure, est incapable de déclarer leurs mérites et leurs défauts. Le goût n'est pas capable de percevoir les différentes excellences de la réalisation, encore moins de distinguer le caractère particulier de chaque excellence et de déterminer sa qualité et son degré. Qu'on déclare que l'ensemble, en général, est beau ou laid, c'est tout ce que l'on peut attendre et même ce jugement, une personne ayant si peu la pratique de l'objet ne pourra le donner qu'avec une grande hésitation et une grande réserve. Mais laissez-le acquérir l'expérience de ces objets. Son sentiment devient plus précis et plus subtil, il perçoit non seulement les beautés et les défauts de chaque partie mais il remarque aussi ce qui distingue spécialement chaque qualité et lui assigne l'éloge ou le blâme qui convient. » (Hume, <i>Essai sur la règle du goût</i>)
<i>(ii) Pour pouvoir juger, il faut avoir une attitude adéquate</i>	« [Il faut] garder son esprit libre de tout préjugé et ne pas permettre qu'entre dans sa considération autre chose que l'objet même qui est soumis à son examen. Nous pouvons remarquer que toute œuvre d'art, pour produire l'effet qui convient sur l'esprit, doit être examinée d'un certain point de vue et elle ne peut être pleinement goûtée par des personnes dont la situation, réelle ou imaginaire, n'est pas conforme à ce que cette œuvre exige. [...] Une personne influencée par des préjugés ne se conforme pas à cette condition mais maintient obstinément sa position naturelle sans adopter le point de vue que l'œuvre suppose. [...] Par là, ses sentiments sont pervertis et les beautés et les défauts n'ont pas sur lui l'influence qu'ils auraient eue si elle avait fait violence à son imagination et si elle s'était oubliée pour un moment. C'est ainsi que son goût s'écarte de la véritable règle et, par conséquent, perd tout crédit et toute autorité. » (<i>Ibid.</i>)

La critique de Kant	La critique de Kant du relativisme esthétique repose avant tout sur l'idée que le plaisir pris à la contemplation d'une œuvre d'art (ou plus généralement le plaisir esthétique) est à distinguer de la forme ordinaire du plaisir qu'il nomme le plaisir de l'agréable (dont l'exemple type serait le plaisir de manger un plat que l'on apprécie).
Argument 1 - Le plaisir esthétique prétend à l'universalité	« Pour ce qui est de l'agréable, chacun reconnaît que le jugement par lequel il déclare qu'une chose lui plaît, étant fondé sur un sentiment particulier, n'a de valeur que pour sa personne. C'est pourquoi, quand je dis que le vin des Canaries est agréable, je souffre volontiers qu'on me reprenne et qu'on me rappelle que je dois dire seulement qu'il m'est agréable [...] Ce serait folie de prétendre contester ici et accuser d'erreur le jugement d'autrui lorsqu'il diffère du nôtre, comme s'ils étaient opposés logiquement l'un à l'autre ; en fait d'agréable, il faut donc reconnaître ce principe que chacun a son goût particulier (le goût de ses sens). Il en est tout autrement en matière de beau. Ici, en effet, ne serait-il pas ridicule qu'un homme, qui se piquerait de quelque goût, crût avoir tout décidé en disant qu'un objet (comme, par exemple, cet édifice, cet habit, ce concert, ce poème soumis à notre jugement) est beau pour lui ? Car il ne doit pas appeler beau ce qui ne plaît qu'à lui. Beaucoup de choses peuvent avoir pour moi de l'attrait et de l'agrément, personne ne s'en inquiète ; mais lorsque je donne une chose pour belle, j'attribue aux autres la même satisfaction ; je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde, et je parle de la beauté comme si c'était une qualité des choses. Aussi dis-je que la chose est belle, et si je m'attends à trouver les autres d'accord avec moi dans ce jugement de satisfaction, ce n'est pas que j'ai plusieurs fois reconnu cet accord, mais c'est que je crois pouvoir l'exiger d'eux. Jugent-ils autrement que moi, je les blâme, je leur refuse le goût, tout en exigeant pourtant d'eux qu'ils le possèdent. On ne peut donc pas dire ici que chacun a son goût particulier. » (Kant, <i>Critique de la faculté de juger</i> , §7)
Le jugement esthétique n'est pas un jugement logique	« Il n'y a pas en effet d'universalité qu'objective, scientifique et démonstrative ; il existe aussi une universalité subjective, sans doute indémontrable, mais que tout esprit sensible à la qualité de son propre sentiment peut déceler en lui. Que signifions-nous donc en effet quand nous jugeons, de telle ou telle forme, qu'elle est belle ? On a longtemps pensé qu'un tel jugement esthétique portait en premier lieu sur la forme de l'objet, sur l'objectivité du phénomène, sa <i>symmetria</i> , son eurythmie et la grâce qui en émane. Kant renverse cette apparente évidence, et met en lumière que le jugement esthétique est d'abord fondé sur le sentiment de plaisir que la beauté me fait éprouver [...]. Il est en effet impossible de démontrer objectivement la forme de la beauté (la théorie du beau s'y est épuisée depuis Platon, et la définition du canon n'est jamais parvenue à formuler une règle universelle). Il faut donc cesser de chercher dans l'objet lui-même le secret de la beauté et, par un renversement qui est fondateur de ce que nous nommons depuis Baumgarten « esthétique », le chercher dans l'impression ressentie par le sujet. Quand nous disons : « C'est beau ! », nous ne qualifions pas l'objet qui se propose à notre admiration, mais le sentiment de plaisir dont nous nous sentons affectés par la représentation de cet objet. Le beau est ce qui me plaît, c'est-à-dire qui m'inspire un sentiment de plaisir. C'est pourquoi le jugement esthétique ne sera jamais un jugement de connaissance, car il n'y a de connaissance que par la détermination de l'objectivité de l'expérience ; l'expérience esthétique demeure, quant à elle, nécessairement subjective, et fait l'objet d'une appréciation mais jamais d'une démonstration. En définissant le beau, ou plutôt le sentiment du beau (puisque la beauté n'est rien d'autre que le sentiment intérieur que nous éprouvons à l'occasion de sa rencontre) comme un phénomène simplement subjectif, Kant s'interdit de jamais la connaître et se résigne à simplement l'éprouver. Il faut donc distinguer le jugement logique, qui détermine démonstrativement son objet, du jugement esthétique, qui éprouve qualitativement le sentiment dont la représentation de l'objet l'affecte, sans qu'il soit possible de l'objectiver, c'est-à-dire d'en faire l'objet d'une démonstration logique. » (Jacques Darrulat, « Critique de la Faculté de juger, "Analytique du Beau" » (cours de Deug, mars-mai 2001))
Une discussion et une éducation esthétique sont possibles	« Sans concept, le sentiment esthétique demeure une conviction intime, un sentiment réfléchi qu'on ne peut démontrer de façon déterminante. Le sentiment esthétique est ainsi en même temps le sentiment subjectif de sa propre nécessité [...]. Ainsi se fonde une société esthétique, chacun éprouvant le besoin de convertir le jugement d'autrui à son propre sentiment, société en effet, puisque c'est l'approbation sincère qui est ici demandée, et non la reddition par violence. Cette socialisation du jugement de goût, qui est l'effet de sa nécessité subjective, donne alors lieu à une éducation esthétique, la discussion civilisant les enthousiasmes, enseignant à chacun à se rendre attentif au jugement d'autrui, et établissant ainsi progressivement, sinon une unanimité, du moins une certaine généralité dans la reconnaissance des œuvres de génie. Pourtant, si autrui peut être mon éducateur esthétique, ce n'est pas en tant qu'il me dicte des règles ni qu'il est l'héritier d'une tradition, mais c'est seulement dans la mesure où il affine mon goût sans en aliéner l'autonomie, où il m'apprend à discerner des qualités que je n'avais pas d'abord aperçues dans le sentiment esthétique que j'éprouve par moi-même. Eduquer esthétiquement, c'est aider autrui à conquérir sa propre autonomie : il se peut en effet que je croie juger par moi-même, et que je sois en vérité tributaire de la mode, des préjugés ou du snobisme. » (<i>Ibid.</i>)
Argument 2 - La source du plaisir esthétique	L'agréable provient de la satisfaction des désirs de l'individu, de préférences particulières, propres à la personne elle-même (d'où ici le relativisme dans les jugements sur ce qui est agréable). Le plaisir esthétique est désintéressé (il n'est pas la satisfaction d'un désir préexistant), il dérive du plaisir de l'exercice même de facultés communes à tous les hommes : la sensibilité et l'entendement. Pour Kant, il y a du coup deux formes de sentiment esthétique : le beau et le sublime. Le beau correspond à un plaisir trouvé dans le jeu libre et harmonieux de nos facultés tandis que le sublime correspond à un plaisir trouvé dans la mise en tension de nos facultés.
Le beau selon Kant	« Kant renverse la très ancienne tradition, pythagoricienne, de l'esthétique des proportions, par symétrie et eurythmie : la vérité de la beauté n'est pas dans la forme de l'objet, mais dans le sentiment de plaisir qu'elle inspire au sujet [...]. Le bel objet est alors l'occasion d'une invention, ou d'une improvisation qui stimule la fantaisie de l'imagination tout comme la perspicacité de l'entendement. C'est ainsi que lorsque la nature nous fait la faveur de la beauté, elle stimule en nous le libre jeu de l'entendement et de l'imagination et nous fait éprouver ainsi, par une sorte d'euphorie à la fois intellectuelle et sensible, la spontanéité et la liberté qui sont en nous. » (Jacques Darrulat, « Kant. La Critique de la faculté de juger ») « [L'esthétique n'est plus la théorie de la seule réceptivité sensible, elle est la théorie du jeu créateur de l'imagination et de l'entendement. Le jugement esthétique est bel et bien un jugement, c'est-à-dire une activité de l'esprit et non le simple choc d'une réception sensationnelle. [...] Ce jeu subjectif, qu'on pourrait appeler le jeu de la rêverie esthétique, n'a d'autre fin que lui-même, il fait éprouver au sujet qui s'y livre un plaisir qui est dû à « l'animation de nos facultés de connaître », c'est-à-dire au sentiment de la vitalité et du dynamisme de l'esprit, par l'acte duquel nous nous savons vivant. [...] La beauté vaut surtout pour Kant comme un signe qui met l'esprit en activité et lui révèle la vie qui lui est propre, un signe qui ne signifie rien, puisqu'il ne correspond à aucun concept, mais qui a le pouvoir énigmatique de nous appeler à la vie. » (Jacques Darrulat, « Critique de la Faculté de juger, "Analytique du Beau" », cours de Deug, mars-mai 2001)
Le sublime selon Kant	« Kant distingue deux formes du sublime : le sublime mathématique, simple, immense, à la limite du beau ; et le sublime dynamique, informe, sauvage, terrifiant. L'un et l'autre dépassent l'homme (dans le premier cas son imagination, dans le second son intégrité physique), et le révèlent comme être spirituel. Prenons l'exemple du sublime mathématique qui se traduit d'abord par un échec de l'imagination. [...] Kant pointe du doigt ce "sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'idée d'un tout" et note immédiatement après : "en ceci l'imagination atteint son maximum et dans l'effort pour la dépasser, elle s'abîme elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante". [...] S'il est source à la fois de peine et de satisfaction, ce n'est pas seulement parce qu'il fait entrevoir ce qui ne peut être imaginé, mais plus fondamentalement parce qu'il nous révèle notre condition d'homme. [...] Le sublime est donc affaire d'écart, entre ce que je perçois et ce qui me dépasse, sensible et intelligible, esthétique et philosophie. Comme le formule très justement Baldine Saint Girons, "Le sublime, pourrait-on dire, est ce dans quoi l'esthétique avoue alors la nécessité dans laquelle elle se trouve de penser ses modes (même négatifs) d'accès à l'absolu [...]. Avec le sublime, l'esthétique devient philosophie" » (Matthieu Chéreau, "Sublime I – Définitions")