

Le plaisir esthétique relève-il de la sensibilité ?

Introduction :

a) le problème de Barthes.

Dans *Le plaisir du texte*, on lit le passage suivant :

« Le plaisir n'est-il qu'une petite jouissance ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir extrême ? Le plaisir n'est-il qu'une jouissance affaiblie, acceptée - et déviée à travers un échelonnement de conciliations ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir brutal, immédiat (sans médiation) ? De la réponse (oui ou non) dépend la manière dont nous raconterons l'histoire de notre modernité. Car si je dis qu'entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée : le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte de plaisir ; l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée : aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Staël dans deux centimètres carrés de Cézanne. Mais si je crois au contraire que le plaisir et la jouissance sont des forces parallèles, qu'elles ne peuvent se rencontrer et qu'entre elles il y a plus qu'un combat : une incommunication, alors il me faut bien penser que l'histoire, notre histoire, n'est pas paisible, ni même peut-être intelligente, que le texte de jouissance y surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), qu'il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et que le sujet de cette histoire (ce sujet historique que je suis parmi d'autres), loin de pouvoir s'apaiser en menant de front le goût des œuvres passées et le soutien des œuvres modernes dans un beau mouvement dialectique de synthèse, n'est jamais qu'une « contradiction vivante » : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute. »¹

Dans ce texte, Barthes cherche à définir la différence entre le plaisir et la jouissance. Se plaçant, en effet, face à la littérature, il constate qu'il y a une réelle différence entre le plaisir du texte, et le texte de plaisir : je peux prendre un plaisir à lire un texte qui se donne lui-même comme objectif de me plaire, de me « draguer », dit encore Roland Barthes, mais ce texte de plaisir est alors d'une autre nature qu'un texte plus difficile, insoutenable, un texte limite qui, lui, ne pourrait pas produire un plaisir du même genre. Si, comme le dit Barthes, je peux éprouver du plaisir à la lecture d'un texte de Jules Verne ou à un roman policier, le plaisir tient précisément à la liberté que je peux, comme lecteur, prendre avec ce texte : je ne jouis pas du texte lui-même, mais de ce qu'il dit, de ce vers quoi il fait signe. Le rythme de ma lecture ne dépend plus de la structure et de la nature des mots. Je peux aller plus vite que le texte et même, si je le veux, sauter des passages. Mais dans ce régime de lecture, le plaisir tient à l'objet, l'histoire et l'anecdote, et prend la sensibilité des mots comme de simples instruments en vue des signes.² Le

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, points seuil, Paris, 1973, p.30-31

² Cf. Roland Barthes, *opus cité*, p. 20 : « D'où deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite, je perds du discours et cependant ma lecture est fascinée par aucune perte verbale, au sens que ce mot peut avoir en spéléologie). L'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportements, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui *goûte* les langages, et non l'anecdote. Ce n'est pas l'extension logique qui la captive, l'effeuillage des vérités, mais le feuilleté de l'insignifiance ; (...) Lisez lentement, lisez tout d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forçlois à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, il n'arrive rien, car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours. Ce qui arrive, ce qui s'en va, la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés. »

texte de plaisir est donc le plaisir qui va au-delà de la sensibilité du texte lui-même, vers le discours dont le texte est le signe, le vecteur, mais pas le lieu.

Dans *le plaisir du texte*, on doit, au contraire, entendre le plaisir pris à la lecture en tant que telle, en tant qu'expérience de la sensibilité des mots, prise cette fois comme un nouveau langage, ou comme une subversion des langues. Je dois m'arrêter au texte lui-même, en lire tous les mots, précisément parce qu'il se donne comme une subversion des langues, comme un voilement de la convention langagière, et plus profondément encore, comme un arrêt et un silence au sein même de la langue.

Barthes rapporte ensuite cette distinction à l'écrivain lui-même : pour qualifier les écrivains de ces deux genres, il introduit la distinction entre la jouissance et le plaisir.

Le plaisir est autre chose qu'une extrême jouissance, ou une limite physique de la jouissance. La jouissance ne tient pas à l'accord que le langage de l'écrivain fait avec son lecteur, il ne tient pas à l'entente tacite des hommes sur le texte déjà ambiant de la tradition. L'écrivain de plaisir ne prend pas la langue comme son lieu, mais comme son moyen. Aussi « il accepte la lettre », comme dit Roland Barthes, il prend part au grand discours, à la grande logoré de tous les vivants, et fait jouir de l'entente même des sensibilités.

L'écrivain de jouissance n'est pas du côté d'une jouissance plus grande et plus forte : elle est, au contraire, du côté de la surprise et du scandale : en lui, comme, par exemple, dans les textes du *Nouveau roman*, le langage n'est plus que le vecteur de l'impossibilité de dire la mort des mots, de leur subversion au service d'une langue nouvelles, qui, cependant, ne peuvent se faire entendre. « L'écrivain de jouissance et son lecteur commencent le texte intenable, le texte impossible », dit Roland Barthes. L'écrivain de jouissance va donc toujours contre le goût et contre la langue, à l'image de Céline qui récuse la langue pour reconstruire la littérature.

b) La situation du plaisir esthétique.

Ce débat nous porte à interroger notre sujet : car peut-on dire, à propos de la littérature, que le plaisir sensible soit toujours de la partie dans l'expérience de la lecture, et de toutes les lectures que sont les œuvres d'art ?

Mais précisément, qu'entend-on par plaisir sensible dans l'expérience esthétique ?

Pour aborder cette question, il est nécessaire de poser une première distinction : celle de l'objet et du sujet. Car l'objet esthétique est, d'abord en lui-même, sensible : il est l'objet d'une expérience par les sens, et le corps est de la partie dans sa rencontre. L'objet esthétique peut avoir une certaine forme d'immatérialité, [quelle matérialité donner à la littérature, à la poésie, à la musique elle-même], mais cette immatérialité est néanmoins donnée à sentir dans une intuition. La poésie est une musique, la musique est un chant, le théâtre est un dialogue des corps, etc....

Mais à la sensibilité de l'objet – qui demeure en puissance dans la chose qu'est l'œuvre tant qu'on ne l'a pas regardée-, s'ajoute une seconde sensibilité : celle du sujet sentant. A la différence de l'expérience naturelle – celle de la sensibilité de la vie quotidienne-, nous ne sentons pas ici des choses par leurs phénomènes, mais des représentations sensibles des choses. L'objet de l'expérience esthétique n'est pas la nature mais l'image, au sens large du terme, d'une *représentation*.

Aussi lorsque j'éprouve du plaisir à contempler une œuvre d'art, je peux dire que je suis sensible au produit d'une sensibilité, qui m'a elle-même donné à voir son image. L'expérience esthétique diffère de l'expérience sensible au moins déjà par ce point, à

savoir que j'éprouve la sensation d'un phénomène devenue à son tour phénomène. L'esthétique ne relève pas de l'objet intuition, mais de la représentation.

D'où le problème concernant la relation de cette sensibilité avec le plaisir. Car si l'expérience esthétique est elle-même l'expérience d'une sensibilité, *la sensation d'une sensation*, le plaisir que j'en éprouve peut venir de deux sources distinctes, et même opposées : d'une part, la reconnaissance d'un accord de ma sensibilité avec celle de l'œuvre : à l'image de l'écrivain de plaisir tel que relaté par Barthes, le goût esthétique de l'écrivain me fait plaisir parce que je reconnais en lui un rapport au monde semblable au mien, *une sympathie dans le rapport sensible aux choses*. Il voit les choses comme je les vois, et s'il me mène sur le chemin de son imagination, j'y retrouve toujours le même langage. Le plaisir semble alors tenir à cette unité de langue que constitue nos deux sensibilités accordées. J'aime Flaubert parce qu'il sent comme je le sens, et qu'il sait traduire cette communauté de sensations dans la langue de notre entente. J'ai plaisir à le lire parce qu'il écrit comme j'aurai voulu écrire, ou plutôt mieux : il écrit la langue de mes sentiments, comme si elle était déjà la mienne.

Mais le plaisir peut tenir, au contraire, au désaccord entre nos sensibilités : c'est précisément parce que la sensibilité de l'œuvre me transporte dans la mienne, qu'elle me dérange, me scandalise et me fait perdre le sens de la sensibilité naturelle qui était la mienne, que j'éprouve la sensation esthétique comme une véritable expérience, qui est comme une jouissance [selon Barthes]. En somme, le plaisir tient-il à l'accord de la sensibilité objective de l'œuvre et de la sensibilité subjective du lecteur, ou, au contraire, à l'accord subjectif de deux sensibilités ?

c) Le plaisir esthétique tient-il à l'accord des sensibilités ? Notre problème.

Le plaisir esthétique tient-il à l'accord des sensibilités ? Cette question doit- être prise très au sérieux, car elle explique les débats aporétiques entre les objectivistes et les subjectivistes en matière de plaisir esthétique : tout se passe comme si les causes du plaisir esthétique ne pouvaient se trouver respectivement que dans deux instances contraires : soit l'objet, c'est-à-dire l'œuvre elle-même. Mais dès lors qu'est ce qui dans l'œuvre rend raison de l'unité des sensibilités, voire de leur universalité ? Comment un phénomène (auquel se rapporte toute expérience de l'œuvre) peut-il contenir objectivement une cause universelle de plaisir ? Comment un phénomène, devenant plus qu'un phénomène, peut-il devenir l'équivalent d'une *chose* sensible ? Soit, dans l'unité des sujets : mais dès lors, comment rendre raison de l'entente des subjectivités, sinon par la supposition *d'un sens commun*, dont les racines sont dans la culture ou dans l'éducation du goût ? Le plaisir esthétique peut-il être placé dans la rencontre sensible des subjectivités, ou dans l'objectivité d'une œuvre ?

Ce débat est lui-même aporétique en un certain sens, dans la mesure où l'opposition même entre le subjectivisme et l'objectivisme du plaisir passe à côté du phénomène de l'œuvre : le texte littéraire – pour poursuivre avec notre exemple- n'est rien d'autre qu'une subjectivité devenue objet, l'objectivation d'une intuition subjective, livrée à nouveau à l'expérience d'un sujet. Et réciproquement, la réception de l'œuvre n'est pas une expérience purement subjective, si par là nous entendons *l'intériorisation* et la *représentation* : le corps est de la partie dans l'expérience esthétique ; il est bouleversé et transporté par lui, comme le montre l'expérience limite de la danse et du rythme.

L'expérience esthétique n'est pas une expérience strictement intérieure. Le débat entre les subjectivistes et les objectivistes a donc des chances ne pas pouvoir aboutir : le plaisir esthétique dépasse l'opposition entre le sujet et l'objet, dépassant de même la séparation entre les sujets.³

Demander si le plaisir esthétique relève de la sensibilité, c'est donc interroger une sensibilité d'un autre genre que celle qui, dans l'expérience naturelle, rapporte un objet à un sujet. Car ce rapport lui-même est circonvenu dans ce plaisir, qui, comme le dit Kant, paraît relever d'un « contrat originaire de l'humanité », dont les termes seraient de donner au plaisir une forme absolument communicable.

1. Le problème des faits.

a) L'invention de l'esthétique.

En ce qui concerne le plaisir esthétique, comme de l'esthétique, en général, il est utile de rappeler que le terme ne concerne pas seulement les œuvres d'art, ni même essentiellement, mais essentiellement la sensibilité elle-même. Le terme est récent à l'époque de David Hume, puisqu'il a été inventé par Baumgarten en 1750 pour désigner « la science de la connaissance sensible ».⁴ Ce déplacement de la notion du phénomène particulier des œuvres d'art vers celui de l'esthétique contient, en lui-même, une signification philosophique. Outre qu'il suggère que le domaine artistique, ou poétique n'est pas la même chose que le domaine esthétique, il suppose surtout un déplacement du principe du beau : celui-ci n'est plus considéré comme relevant de l'objectivité de l'œuvre, de sa structure, de sa forme ou de son style – voire de son objet, dans la logique de l'imitation-, mais bien du sentiment qu'on lui accorde subjectivement. La beauté n'est pas dans l'œuvre, mais dans la nature sensible de l'homme, ce qui signifie qu'une part importante du plaisir esthétique peut relever d'autre chose que de l'art : il y a une beauté naturelle, dans la mesure le plaisir n'est pas dans la chose contemplée, mais bien dans le sentiment ou le jugement esthétique que l'on porte sur elle.

C'est précisément ce renversement de l'esthétique vers une psychologie de la sensation qui va permettre de penser notre sujet : le plaisir ne saurait relever de

³ Kant avait déjà fait entendre, dans la *Critique de la faculté de juger*, qu'une part de la satisfaction propre à l'expérience esthétique, du moins d'un point de vue empirique, tenait précisément à la communicabilité des sentiments et au dépassement radicale des subjectivités qu'elle implique : l'expérience esthétique est une satisfaction, précisément au motif de l'intersubjectivité ou de la sociabilité des sensations vers laquelle elle tend ; cf. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Éditions Vrin, Paris 1979, § 41 : « On a suffisamment montré plus haut que le jugement de goût, par lequel quelque chose est déclaré beau, ne devait avoir aucun intérêt comme principe déterminant. Mais il ne s'ensuit pas, qu'une fois qu'il a été porté, comme jugement esthétique pur, aucun intérêt ne puisse y être lié. Cette liaison ne pourra toutefois jamais être qu'indirecte ; autrement dit, le goût doit toujours d'abord être représenté comme lié avec quelque chose d'autre afin que l'on puisse encore lier à la satisfaction de la simple réflexion sur l'objet *un plaisir relatif à l'existence de celui-ci.* (...) »

Un homme abandonné sur une île déserte ne tenterait pour lui-même d'orner sa hutte, ni lui-même ou de chercher des fleurs, encore moins de tenter d'en planter pour s'en parer ; ce n'est que dans la société qui lui vient l'esprit de n'être pas simplement homme, mais d'être aussi à sa manière un homme raffiné. (...) De même, chacun attend et exige de chacun qu'il tienne compte de cette communication universelle en raison *d'un contrat originaire* pour ainsi dire, qui est dicté par l'humanité elle-même. Et sans doute, il ne s'agit au début que de choses attrayantes, par exemple des couleurs pour se peindre (le rocou chez les Caraïbes, le cinabre chez les iroquois), ou des fleurs, des coquillages, des plumes d'oiseaux de belles couleurs ; et, avec le temps, ce sont aussi de jolies formes, comme celle des canots, des vêtements etc., qui ne procurent aucun contentement, c'est-à-dire aucune satisfaction de jouissance, qui furent dans la société importantes et liées à un grand intérêt ; jusqu'à ce que la civilisation enfin parvenue au plus haut point fasse de ces formes presque le but essentiel d'une inclination raffinée et n'accorde de valeurs aux sensations que dans la mesure où elles peuvent être universellement communiquées ; et alors, même si le plaisir, que chacun peut retirer d'un tel objet, est insignifiant, ne possédant lui-même aucun intérêt remarquable, l'idée de sa communicabilité universelle en accroît presque infiniment la valeur. »

⁴ Baumgarten, in *Aesthetica*, publié en 1750

l'objectivité de l'œuvre concrète, ni même de la structure de l'objet représenté. Le plaisir esthétique devient la norme du goût, au sens où il décrit une certaine réaction de la sensibilité, une certaine lecture du monde – si nous poursuivons la métaphore du plaisir du texte ; Kant peut être considéré comme celui qui respecte le mieux cette nouvelle orientation de l'esthétique vers une « science de la sensibilité », c'est-à-dire vers une franche subjectivation du goût lorsqu'il explique, au début de la *Critique de la faculté de juger* :

« Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas au moyen de l'entendement la représentation à l'objet en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'imagination (peut être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peines de celui-ci. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, il n'est pas logique, mais esthétique. Esthétique signifie : ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif. Tout rapport des représentations, même celui des sensations, peut-être objectif : ce rapport signifie dans ce cas ce qui est réel dans une représentation empirique ; mais non le rapport des représentations au sentiment de plaisir et de peines qui ne désigne rien dans l'objet et en lequel le sujet sent comment il est affecté par la représentation. »⁵

Dans ce passage, nous voyons comment Kant distingue la connaissance de l'esthétique. Nous voyons que l'esthétique relève bien du sujet, et du sujet seul, en tant qu'il est en rapport avec des phénomènes. Dans le jugement esthétique, comme en général dans l'esthétique, le plaisir est donc un certain état, une certaine affection du sujet, et non pas détermination de l'objet. Dans le paragraphe 3 de la *Critique de la faculté de juger*, Kant accentuera cette distinction. En effet, confronté à l'objection évidente que tout ce qui est *sensation* pourrait dès lors devenir *esthétique*, Emmanuel Kant est contraint de distinguer la notion de *sensation* de celle de *sentiment*. Dans le cas de la sensation, nous n'avons rien d'autre qu'une représentation objective du phénomène. Comme par exemple, lorsque nous nous représentons la couleur verte du pré. Dans le sentiment, le plaisir esthétique n'est pas rapporté à l'objet, mais au sujet. De sorte que le plaisir que nous prenons à nous représenter un objet dans le plaisir esthétique n'est pas à proprement parler une représentation, mais plutôt un état de sujet dans sa satisfaction.⁶

On se rappelle également que, dans la suite du texte, Kant fait une distinction, entre *l'agréable* et le *beau* : la satisfaction qui correspond au plaisir esthétique est une satisfaction qui n'a rien à voir avec un intérêt pour l'existence de l'objet. Ce qui signifie que cette satisfaction ne produit pas, en elle-même, une inclination. Le sentiment de plaisir esthétique n'est pas, en ce sens, un plaisir lié au désir de l'objet, pas plus qu'il n'est un désir du plaisir que l'objet pourrait m'apporter. Cela suppose par conséquent que la structure phénoménale de l'objet ne rend pas compte, ni du sentiment du plaisir, ni du fonctionnement de la sensibilité à l'œuvre à l'occasion de cette expérience.

La *sensibilité du sentiment* est donc différente de la *sensibilité au sens de la sensation*, alors qu'elles engagent, manifestement, le corps de la même manière. Nous avons là un premier paradoxe, qui nous oblige à mieux répondre à la question posée. Si le plaisir esthétique relève de la sensibilité, il ne relève pas de la pure et simple sensation, au sens

⁵ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Éditions Vrin, Paris, 1979, page 49.

⁶ Cf. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *opus cité*, page 51 52 : « Lorsque j'appelle sensation une détermination du sentiment du plaisir et de peine, le terme signifie tout autre chose que lorsque j'appelle sensation la représentation d'une chose (par l'essence, en tant que réceptivité appartenant à la faculté de connaître). En ce dernier cas, la représentation est rapportée à l'objet, dans le premier cas elle n'est rapportée qu'au sujet et ne sert à aucune connaissance, pas même à celle par laquelle le sujet *se connaît lui-même*. (...) Dans la définition donnée, nous entendons par le mot sensation une représentation objective des sens et afin de ne pas risquer sans cesse d'être mal compris, nous désignerons par le mot, d'ailleurs usuel, de *sentiment*, ce qui doit toujours demeurer simplement subjectif et qui ne peut d'aucune manière constituée une représentation d'un objet. »

de la simple expérience intuitive d'un objet dans le monde. Dans le plaisir esthétique, le sujet est entièrement de la partie, et on peut donc se demander dans quelle mesure le sujet sentant, lorsqu'il prend plaisir esthétiquement à un objet, ne prend pas, d'une certaine façon, plaisir à lui-même, en tant qu'il est reflété dans l'objet de ce plaisir.

Cette distinction entre la sensation naturelle et la sensibilité esthétique avait déjà été faite par Hume dans ses *Essais esthétiques*. Dans un texte intitulé : *De la délicatesse du goût et de la passion*, il avait lui-même commencer par montrer l'étonnante proximité entre le domaine naturel des passions, dans lequel l'homme est porté aux intérêts vitaux de la façon la plus courante, et le domaine du goût, qui ressemble beaucoup à la délicatesse de la passion, et qui pourtant est fort différent. C'est que l'homme de passion, lorsqu'il a une sensibilité extrêmement développée, est avant tout frappé par le malheur et la misère de l'existence matérielle. Les grandes peines étant infiniment plus nombreuses que les grands plaisirs, l'homme qui a une sensibilité naturelle de l'ordre de la passion est évidemment un homme malheureux, et bien souvent excessivement désœuvré. L'homme de goût, au contraire, cultive une délicatesse différente, alors même qu'elle passe aussi par la sensibilité. Mais là où la sensibilité passionnelle est une sensibilité aux accidents de la vie, la sensibilité esthétique est une sensibilité toujours accompagnée d'un jugement solide. C'est une sensibilité qui, dans le sensible lui-même, trouve en quelque sorte des raisons profondes et essentielle à l'humanité de préférer certaines sensations plutôt que d'autres. Par exemple, la sensibilité esthétique nous portera beaucoup plus à l'amour et à l'amitié, plutôt qu'à la conversation frivole des jours quotidiens. Le jugement qui, selon Hume, accompagne la délicatesse du goût, modifie notre manière d'être affecté en général. Là où la sensibilité quotidienne, par le biais de la passion, va être déterminé par les plaisirs les plus vains, la sensibilité esthétique, va, au cœur du sensible, introduire une sensation plus pure, plus délicate, comme c'est le cas dans l'étude de la poésie, de l'éloquence, de la musique, ou de la peinture. Cette sensibilité plus délicate amène Hume à considérer que la sensibilité esthétique améliore le caractère des hommes qui s'y livrent. Cela n'éteint pas les passions, mais cela nous dirige vers des passions moins violentes, moins destructrices.⁷

Dans son texte, Hume insiste sur le fait que la sensibilité esthétique ne supprime pas les passions, mais nous oriente vers des passions dans lesquelles l'intérêt a disparu. La passion esthétique, le plaisir ressenti à la poésie ou à la musique, sont donc des passions désintéressées, dans lesquelles l'homme se tourne vers l'autre homme en amour et en amitié. L'homme du plaisir esthétique est un homme plus attentif à l'autre homme, précisément parce qu'il se tourne vers les plaisirs qui rassemblent les hommes, et non les divise par intérêt. D'où le lien, presque systématique, fait par Hume, entre le plaisir esthétique et l'amitié.

b) Une sensibilité désintéressée.

Ce premier aspect nous amène à une seconde détermination : le plaisir esthétique relève bien de la sensibilité, mais d'une sensibilité qui s'est détachée de l'intérêt. Kant,

⁷ Cf. Hume, *Essais esthétiques*, traduction Bouveresse, Éditions Garnier Flammarion, Paris, 2000, page 54 : « Mais peut-être suis-je allé trop loin en disant qu'un goût cultivé pour les arts raffinés étend les passions, et nous rend indifférent à ces objets qui sont poursuivis si amoureusement par le reste de l'humanité. Après une réflexion plus approfondie, je trouve que cela augmente plutôt notre sensibilité à toutes les passions tendres et agréables ; en même temps que cela rend l'esprit incapable des plus grossières et violentes émotions. (...) En premier lieu, rien n'améliore autant le caractère que l'étude des beautés, qu'il s'agisse de la poésie, de l'éloquence, de la musique, de la peinture. (...) Elle détourne l'esprit de la précipitation propre aux affaires et à l'intérêt, entretient la réflexion, dispose à la tranquillité, et produisent une mélancolie agréable, qui de toutes les dispositions de l'esprit est la mieux appropriée à l'amour et à l'amitié. »

dans la *Critique de la faculté de juger*, reprendra, comme chacun sait, cette analyse, en distinguant le beau de l'agréable. Lorsque je dis que, dans le jugement de goût, il y a un rapport absolument désintéressé à l'existence de l'objet, cela signifie que le plaisir que je prends à cet objet n'est pas un plaisir qui m'est propre. Le plaisir esthétique n'est pas un plaisir pour moi, mais, dans la structure même de mon jugement, un plaisir que je considère comme pouvant être attribué à tous. Cela ne serait évidemment pas possible dans le cas du plaisir d'agrément. Lorsque je dis : « le vin des Canaries est agréable », j'accepte bien volontiers que mon jugement ne soit pas autre chose que purement individuel. Le plaisir d'agrément est donc un plaisir strictement lié à la relativité de la sensation. Dans le plaisir esthétique, au contraire, le plaisir est lié à une satisfaction universelle. Ce qu'il faut comprendre, ici, c'est que le plaisir esthétique tient à l'universalité même du sentiment. C'est parce que ce sentiment s'est libéré de l'intéressement propre à la sensation, que ce sentiment est une satisfaction que j'attribue, d'une façon universelle à d'autres hommes. C'est pourquoi Emmanuel Kant parle d'universalité esthétique.⁸

La sensibilité esthétique au plaisir relève bien de l'universalité esthétique, ce qui n'est pas sans créer un certain paradoxe.⁹ car, si, comme le dit Emmanuel Kant, cette universalité ne tient pas du tout au concept de l'objet, ni à la structure sensible du phénomène, mais bien à la « sphère des sujets qui jugent », on doit se demander dans quelle mesure il n'y a pas, entre tous les hommes, une sorte de sens commun, une structure sensible universelle, qui porterait ceux-ci à apprécier et à se satisfaire des objets de l'expérience, mais de façon universelle.

De ce point de vue, Hume, dans ses *Essais esthétiques*, avait, dans le texte « De la norme du goût », émis une hypothèse extrêmement intéressante : ce texte, central quant à la constitution de l'esthétique au XVIIIe siècle, commence par constater la « grande variété de goûts et d'opinions qui prévaut dans le monde ». En apparence, la diversité des cultures, des pratiques entre les différentes sociétés, et même des individus paraît pousser à un pur scepticisme concernant la sensibilité propre au plaisir. Hume prend l'exemple de l'accusation de barbarie, souvent prononcée contre une autre culture que la sienne. Chaque culture, nommant *barbares* les goûts d'une autre, se voit bien souvent et rapidement retourner cette même qualification contre elle-même. Elle constate, dès lors, une grande « contestation de sentiment ».¹⁰ mais, très rapidement, David Hume nous place devant un grand paradoxe : la diversité des sentiments et des appréciations portent bien plus sur les ouvrages abstraits de la philosophie, ou sur ceux de la morale, que sur le domaine du goût. En effet, contrairement à la moralité ou à la science philosophique, et à condition que l'imagination soit dans une situation dans une disposition convenable, nous constatons que les objets produisent un sentiment agréable à la fois naturellement, immédiatement et universellement. Alors même que

⁸ Cf., Emmanuel Kant, *opus cité*, page 56 : « Il en va tout autrement du beau. Il serait (tout juste à l'inverse) ridicule que quelqu'un, s'imaginant avoir du goût, songe en faire la preuve en déclarant : cet objet (l'édifice que nous voyons, le vêtement que porte celui-ci, le concert que nous entendons, le poème que l'on soumet à notre appréciation), et beau pour moi. Car il ne doit pas appeler beau, ce qui ne plaît qu'à lui. Beaucoup de choses peuvent avoir pour lui du charme et de l'agrément ; personne ne s'en soucie ; toutefois lorsqu'il dit qu'une chose est belle, il attribue aux autres la même satisfaction ; il ne juge pas seulement pour lui, mais pour autrui, et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. C'est pourquoi il dit : la chose est belle et dans son jugement, sa satisfaction, il exige l'adhésion des autres, loin de compter sur leur adhésion parce qu'il a constaté maintes fois que leurs jugements s'accordaient sur le sien. »

⁹ Rappelons encore la façon dont Emmanuel Kant expose cette notion « d'universalité esthétique » dans la *Critique de la faculté du juger* : *opus cité*, page 59 : « En revanche, on ne peut conclure d'une universalité subjective, c'est-à-dire esthétique, ne reposant sur aucun concept, à une universalité logique ; en effet, ce genre de jugement ne porte pas sur l'objet. Aussi bien l'universalité esthétique, attribuée à un jugement, doit être d'un genre particulier, puisqu'elle ne lit pas le prédicat de beauté au concept de l'objet considéré dans sa sphère logique, et cependant l'étend à toute la sphère des sujets qui jugent. »

¹⁰ David Hume, *Essais esthétiques*, éditions Garnier Flammarion, Paris, 2000, de la norme du goût, page 123.

Hume place dans l'expérience le seul critère de tout jugement de goût, il constate précisément que cette expérience esthétique a un caractère profondément paradoxal.

Le premier paradoxe tient au fait que le plaisir esthétique dure dans le temps et devient relativement insensible à la diversité des époques. Alors que les théories philosophiques abstraites ont tendance à disparaître après leur temps, alors qu'elles font même l'objet, juste après leur disparition, des critiques les plus acerbes, les œuvres d'art parviennent à conquérir une sorte d'assentiment universel, qui semble demeurer pour toujours :

« Les théories de philosophie abstraite, des systèmes de profonde théologie, ont pu prévaloir durant une époque ; dans une période suivante, elles ont été universellement discréditées. Leur absurdité a été détectée ; d'autres théories et d'autres systèmes ont pris leur place, qui ont dû la céder à nouveau à leurs successeurs. Et on a rien expérimenté de plus exposées aux révolutions du hasard et de la mode que ces prétendues décisions de la science. Le cas est tout différent ce qui concerne les beautés de l'éloquence et de la poésie. De justes expressions de la passion et de la nature sont assurées de gagner l'assentiment public, au bout de quelque temps, *et de le conserver pour toujours*. Aristote et Platon, Épicure et Descartes peuvent céder leur prédominance successivement les uns aux autres ; mais Terence et Virgile gardent un empire universel est sans conteste sur l'esprit des hommes. »¹¹

Ainsi, de façon très critique à l'égard de la philosophie en général, la sensibilité esthétique au plaisir paraît plus durable et plus universelle que la reconnaissance des philosophies abstraites.

Le second paradoxe tient à l'immédiateté de la passion esthétique. David Hume explique, en effet, que, dès lors qu'on a écarté les empêchements à l'émotion esthétique que constituent l'envie et la jalousie, et d'une façon plus générale, les passions sensibles naturelles, les beautés déploient immédiatement leur énergie, et produisent une sorte de plaisir naturel chez les hommes.¹²

Le plaisir esthétique devient alors une forme de détermination immédiate, comparable à la causalité dans la nature humaine. Les situations convenables et la bonne disposition de ce plaisir sont rares, mais quand elles se produisent, le plaisir esthétique se produit inmanquablement et nécessairement. De ce point de vue, Hume va très plus loin dans le caractère déterministe de la notion de plaisir esthétique, puisqu'il parle de « beauté catholique et universelle » et *de calcul naturel* portant au plaisir. Il y aurait, selon lui, dans la nature de l'homme, une disposition naturelle déterminante à produire du plaisir, selon certaines qualités. Et c'est cette disposition naturelle déterminante qui produirait cette universalité sensible et esthétique, telle qu'elle se produit nécessairement.

« Certaines formes ou qualités particulières, de par la structure originale de la constitution interne de l'homme, *sont calculées pour plaire et d'autres pour déplaire*, et si elles manquent leur effet dans un cas particulier, cela vient d'une imperfection ou d'un défaut apparent dans l'organe. » (...) Bien que certains objets, de par la structure de notre esprit, soit naturellement calculés pour nous donner du plaisir, on ne doit pas s'attendre à ce que le plaisir soit ressenti pareillement par tout individu. »¹³

¹¹ David Hume, *Essais esthétiques, de la norme du goût, opus cité*, page 142.

¹² Cf., David Hume, *opus cité*, page 130 : « L'envie et la jalousie ont trop de place dans un cercle étroit, et même une connaissance intime de la personne peut diminuer les applaudissements dus à ses exploits ; mais quand ces obstructions sont levées, les beautés, qui sont naturellement adaptées à exciter des sentiments agréables, déploient immédiatement leur énergie, et tant que le monde dure, elles maintiennent leur autorité sur l'esprit des hommes. »

¹³ David Hume, *opus cité*, page 131.

Ainsi la solution de Hume consiste-t-elle à considérer l'universalité esthétique comme une *véritable structure interne de l'homme*, une sorte de *sens commun*, distinct du sens passionnel, et qui produirait presque nécessairement et automatiquement le plaisir, en fonction de certaines circonstances. Le relativisme des goûts ne tiendrait pas tant à la nature même du plaisir esthétique qu'aux circonstances qui pourraient empêcher l'homme d'être véritablement à l'écoute de *cette sensibilité universelle naturelle*. On peut même aller jusqu'à considérer que cette sensibilité se manifeste à chaque fois que nos jugements s'accordent avec le sentiment de toute l'humanité.

c) Transition : quelle est la cause de l'universalité esthétique ?

Toute la question demeure de savoir ce qu'est *cette disposition naturelle en l'homme* qui, à côté de la sensibilité simplement passionnelle, introduit une sensibilité esthétique propre. Hume paraît d'abord se concentrer sur les faits : il constate que certains hommes font autorité en matière de goût, du fait de leurs compétences et de leurs pratiques plus courantes des œuvres d'art. Il constate, de même, que le public en général ne met pas sur le même plan toutes les émotions en matière esthétique, et qu'il renonce à l'égalité des points de vue. Il constate enfin que la pratique répétée de la contemplation esthétique, augmente le plaisir à mesure de l'habitude. Tous ces faits plaident à la fois pour et contre la thèse de Hume. D'un côté, en effet, le plaisir esthétique paraît *objectivement* fondé sur la constitution interne de l'homme, comme s'il était possible de discerner, dans l'expérience, *une sorte de nature humaine esthétique*¹⁴. D'un autre côté, cette nature humaine n'est pas universellement répandue, mais s'adresse seulement à certains hommes caractérisés par une délicatesse de goût plus grande que les autres, une sensibilité plus grande, une pratique plus grande des œuvres. Les obstacles à la manifestation de *cette nature humaine esthétique* sont aussi nombreux que sont en général les préjugés. Le plaisir esthétique, alors qu'il est universel, paraît donc ne concerner que le cercle étroit des hommes les plus délicats. Comment expliquer ce paradoxe, qui paraît nous ramener derechef vers la pure relativité des sensations ?

2. La sensibilité à la sensibilité.

a) La sensibilité au point de vue de l'œuvre.

Après avoir rappelé les conditions d'un jugement esthétique de valeur, David Hume introduit, ensuite, au problème central de son propos : comment expliquer l'universalité du plaisir esthétique, alors même qu'elle entraîne une telle diversité et une telle *contestation des sentiments* chez la plupart des hommes ? C'est ici qu'il introduit une analyse des préjugés. La plupart des hommes qui ne savent pas tirer plaisir d'une œuvre d'art sont en réalité incapables de se placer, « du point de vue précis que l'œuvre demande. »¹⁵ Autrement dit, porté par les préjugés de toutes sortes, c'est-à-dire par leur passion, ils ne voient pas l'œuvre même, mais bien plutôt la personne de leur auteur, ou leur propre personne. Ils voient, par exemple, l'auteur comme un ami ou un ennemi, ou bien ils ne voient dans l'œuvre qu'une condamnation ou une répression de leurs propres passions. En d'autres termes, ils ne savent pas « s'oublier eux-mêmes ». Hume nous

¹⁴ Jacques Bouveresse, dans son introduction aux *Essais esthétiques* de David Hume, parle de « dogmatisme justifié par l'expérience » à propos de son analyse de l'objectivité du plaisir esthétique. (*Opus cité*, page 20)

¹⁵ David Hume, *opus cité*, page 138.

révèle une chose importante : contrairement à ce que l'on pourrait penser, la plupart des hommes ne sont pas dans une situation de véritable sensibilité lorsqu'ils vivent dans la vie quotidienne. Ils sont au contraire dans une situation de passion, qui les fait juger de ce qu'il voit en fonction de leurs intérêts, de leurs besoins, de leurs tendances, de leur ressentiment. Cette orientation passionnelle de la sensibilité naturelle appelée par Hume *position naturelle*, les empêche d'être véritablement sensibles, c'est-à-dire véritablement ouverts à une autre sensibilité, et d'une façon générale à l'œuvre, pour ce qu'elle est en elle-même.

L'analyse du préjugé amène Hume à reconnaître que ce sont les hommes les plus sensibles qui sont les plus aptes au plaisir esthétique. En effet, la sensibilité signifie ici *s'ouvrir entièrement au monde extérieur* et à l'objet qui leur est présenté, comme en particulier, à la finalité qui lui est propre. Revenons un instant à l'analyse de Roland Barthes ; *le plaisir du texte* diffère du *texte de plaisir* en ce que le premier porte sur une sensibilité propre au texte lui-même. La jouissance tient donc au fait que je sors de ma sensibilité subjective fermée pour m'ouvrir à sensibilité réelle, extérieure, objective. Le texte n'est plus le prétexte à mes propres préjugés, mais au contraire l'ouverture vers un objet réellement extérieur. Comme Roland Barthes, David Hume nous a montré que le plaisir esthétique est avant tout un plaisir à la sensibilité comme telle, c'est-à-dire à l'ouverture sur un objet qui n'est propre ni à moi, ni à tel autre homme, mais à l'humanité tout entière. C'est pourquoi le plaisir esthétique n'est pas exempt d'une certaine forme de violence vis-à-vis de soi-même ; pour entrer dans le plaisir esthétique, il faut se faire violence à soi, de façon à s'ouvrir à l'extériorité de l'œuvre. C'est, derechef, un argument pour la pratique des œuvres d'art. Car plus je pratique l'expérience de beauté, plus ma sensibilité s'ouvre à l'œuvre, et se ferme à mes propres préjugés. Hume insiste, à plusieurs reprises, sur le fait que la première expérience de l'œuvre d'art est souvent confuse et distante. La première émotion esthétique est rarement celle de l'objet. C'est une émotion précipitée, distante, confuse en matière de beauté.¹⁶ Lorsqu'au contraire, nous pratiquons souvent la beauté, nous savons davantage discerner, avec précision, ce qui est véritablement à l'œuvre.

b) La sensibilité spirituelle.

Nous n'avons pas jusque-là accordé une grande place à la notion d'imagination. Sans doute, parce que, pour David Hume, l'imagination est précisément l'activité de l'esprit en tant qu'elle produit des relations entre les impressions sensibles. De ce point de vue, toute sensibilité est travaillée par la puissance passionnelle de l'imagination, en tant qu'elle fait des liens, qu'elles tissent des relations entre tous les phénomènes. Mais à l'intérieur de l'imagination, il est tout de même nécessaire de distinguer deux types d'imagination à l'œuvre, pour pouvoir identifier véritablement ce qu'est le plaisir esthétique. D'un côté, nous pouvons discerner l'imagination purement passionnelle, celle qui produit les impressions de perception, et qui se contente, comme dans l'expérience sensible naturelle, de reproduire des intuitions déjà perçues. De l'autre, par

¹⁶ Cf. David Hume, *opus cité*, page 136 : « Il y a un désordre et une précipitation de la pensée qui accompagne la première lecture de toutes pièces et qui rendent confus le sentiment authentique de leur beauté. Le rapport des parties n'est pas discerné, les véritables caractères du style sont peu distingués, les quelques perfections et quelques défauts, dans leur diversité, sont enveloppés d'une espèce de confusion, et se présente de façon indistincte à l'imagination. (...) Il est impossible de persévérer dans la pratique de la contemplation de quelque ordre de beauté que ce soit, sans être fréquemment obligé de faire des comparaisons entre les divers degrés et genres de perfection et sans estimer l'importance relative des uns par rapport aux autres. (...) C'est seulement par comparaison que nous fixons les épithètes de louanges, ou de blâme, et apprenons à assigner le juste degré de l'un ou de l'autre. »

le travail de l'imagination créatrice et de la mémoire, nous discernons un acte de l'imagination qui relève de la création, de la réflexion, et plus généralement de la *construction de pensée*.

Cet acte débouche, dans le cas de l'œuvre d'art, sur la production d'une image, c'est-à-dire d'un objet sensible d'un genre très particulier. Cet objet, bien que devenu l'objet d'une expérience pour tous les autres hommes, est le produit d'un acte de l'esprit, par lequel la conscience a incarné sa sensibilité sous une forme extérieure. En ce sens, l'objet esthétique n'est pas de la même nature que l'objet sensible naturel. C'est un objet, au second degré, en tant qu'il est le produit d'une objectivation de la sensibilité de l'auteur. C'est pourquoi il est permis, avec Hegel, dans son *Esthétique*, de parler d'une sensibilité de caractère *spirituel* [ce qui ne signifie pas intelligible]. C'est bien l'esprit de l'auteur qui s'est objectivé sous une forme sensible dans les œuvres d'art, cette objectivation étant un élément essentiel de la manifestation de son esprit.

On se souvient de la fameuse analyse que fait Hegel de la différence entre l'apparence esthétique et l'apparence sensible naturelle. Si les objets esthétiques sont des *apparences*, dit-il, il ne faut pas l'entendre au sens d'une illusion. Certes, quelque chose *apparaît* dans l'objet esthétique. Mais cette apparition n'est pas *l'apparition de la même chose*. Dans le cas de l'apparence propre à l'art, ce n'est pas l'objet extérieur qui m'a ému, faisant de moi une forme de réceptivité purement passive. C'est bien plutôt l'esprit qui s'apparaît lui-même sous la forme d'une réalité extérieure. Et c'est pourquoi, l'apparence esthétique, pour sensible qu'elle est, *fait apparaître autre chose que le sensible pur*. Il fait apparaître la signification spirituelle en tant qu'elle est devenue sensible, en tant que, dans le plaisir même, elle renvoie à quelque chose de plus fondamental dans la conscience.

« C'est l'art qui nous ouvre des aperçus sur les manifestations de ces puissances universelles, qui nous les rend apparentes et sensibles. L'essentialité se manifeste également dans les mondes extérieurs et intérieurs, tels que nous les révèle notre expérience de tous les jours, mais le fait sous une forme chaotique de hasards et d'accidents ; elle apparaît déformée par l'immédiateté de l'élément sensible, par l'arbitraire des situations, des événements, des caractères etc. L'art creuse un abîme entre l'apparente illusion de ce monde mauvais et périssable d'une part, *et le contenu vrai* des événements de l'autre, pour revêtir ces événements et ces phénomènes d'une réalité plus haute, née de l'Esprit. (...) *Dans son apparence même, l'art nous fait entrevoir quelque chose qui dépasse l'apparence* : la pensée ; alors que le monde sensible et direct, loin d'être la révélation implicite d'une pensée, dissimule la pensée sous un amas d'impuretés, pour se mettre lui-même en relief, pour faire croire que lui seul représente le réel et le vrai. Il s'ingénie à rendre inaccessible le dedans en l'enfouissant sous le dehors, c'est-à-dire sous la forme. L'art, au contraire, dans toutes ses représentations, nous met en présence d'un principe supérieur. Dans tout ce que nous appelons nature, monde extérieur, l'esprit a beaucoup de mal à se retrouver et à se reconnaître. »¹⁷

Si nous analysons ce passage, nous découvrons que l'œuvre d'art, pour être une culture de l'apparence, n'en est pas moins une culture d'une apparence entièrement spiritualisée. Dans l'expérience naturelle, la signification spirituelle des choses, leur essence, disparaît sous un amas d'impuretés, c'est-à-dire sous une multiplication de détails sensibles inutilement divers. Le sens de l'expérience ne s'y donne pas immédiatement, au motif de cette diversité et de cette impureté. Au contraire, dans l'apparence artistique, un processus de purification de la sensibilité s'est exercé. L'apparence esthétique est une apparence plus pure, qui va à l'essentiel, qui donne à saisir le sens au cœur de l'apparence. Tel est le travail de l'imagination, qui consiste à

¹⁷ Hegel, *Introduction à l'esthétique*, éditions champs Flammarion, traduction Jankélévitch, Paris, 1979, page 30 31.

rendre sensible la signification que la conscience a conçue pour en faire une sorte de manifestation au-dehors de la spiritualité du dedans.

Hegel attribue à l'art ce plaisir propre, pour l'esprit, et la conscience de l'homme en général, de se contempler soi-même comme une réalité extérieure.¹⁸ Il compare le plaisir esthétique au jeu de l'enfant qui veut, en jetant un caillou dans l'eau, voir les cercles qui se forment comme le produit de son acte.

En ce sens, le plaisir esthétique, tout en restant sensible, est aussi un plaisir propre à la sensibilisation de l'esprit. Il y a un plaisir propre, chez l'homme, à « se contempler soi-même comme une réalité extérieure », c'est-à-dire à supprimer la barrière entre le dehors et le dedans. Dans le plaisir esthétique, se joue le rapport plus général de l'homme à la nature. Il y a un plaisir propre, pour l'homme, à se sentir lui-même au-dehors, à se réaliser comme une chose naturelle. Hegel, commentant de ce point de vue la thèse kantienne, explique ainsi le plaisir esthétique par la double et réciproque unification de la liberté d'esprit de l'homme et de la nature, la compénétration du général et du particulier, de l'intuition sensible et du concept. Dans l'émotion esthétique, l'unité retrouvée des facultés de l'esprit que sont l'entendement et la sensibilité est produite sous la gouverne de l'imagination. Et cette unité montre que la séparation entre le sensible et l'intelligible relève d'une forme encore abstraite de rapport de l'homme aux choses et à la nature. Dans l'art, au contraire, l'esprit, dans ses formes les plus universelles que sont les concepts est devenu la manifestation, et les objets sensibles sont devenus des manifestations de l'esprit. Mais réciproquement, l'esprit se fait à son tour concret, et devient cette manifestation sensible elle-même, et cette objectivation n'est pas seulement une représentation, mais un véritable devenir de l'esprit qui, se réalisant dans son contraire, augmente sa connaissance de soi dans l'effort de se réaliser dans son autre. Le plaisir esthétique est donc la marque d'une aventure de l'esprit dans la nature, qui lui est devenu intime, mais dans laquelle, il devient lui-même plus esprit en devenant plus naturel.

« C'est en ce sens que l'on peut parler de la *signification* de l'œuvre d'art : elle ne s'épuise pas tout entière dans les lignes, les courbes, les surfaces, les creux et les entailles de la pierre, dans les couleurs, les sons, les combinaisons harmonieuses des mots, etc., mais constitue l'extériorisation de la vie, des sentiments, de l'âme, d'un contenu de l'esprit, et c'est en cela que consiste sa signification. (...) Le concept philosophique de beau, pour ne donner qu'une idée provisoire de sa nature véritable, doit constituer une médiation entre les deux extrêmes, dont nous venons de parler, c'est-à-dire entre la généralité métaphysique et la particularité de la détermination réelle. (...) C'est ainsi qu'il est fécond, puisqu'en tant que concept, et concept du beau, il doit s'épanouir en une totalité de déterminations ; (...) D'autre part, les particularités en lesquelles s'épanouit la totalité sont empreintes de la généralité et de la substantialité du concept dont elles sont les émanations particulières » (...) « L'art évolue dans cette sphère la plus élevée, qui est celle de l'idée de la conciliation des contraires. »¹⁹

¹⁸ Cf. Hegel, *opus cité*, page 61 : « L'universalité du besoin d'art ne tient pas autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que doué de conscience, l'homme doit se placer en face de ce qu'il est, de ce qu'il est de façon générale, et en faire un objet pour soi. (...) Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est. (...) Mais l'homme est également engagé dans des rapports pratiques avec le monde extérieur, et de ces rapports naît également le besoin de transformer ce monde, comme lui-même, dans la mesure où il en fait partie lui-même en lui imprimant son cachet personnel. Et il le fait, pour encore se reconnaître lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure. »

¹⁹ Hegel, *opus cité*, p. 81-83-85.

Conclusion

1. Nous avons vu, d'abord, le paradoxe de la sensibilité esthétique du plaisir. D'un côté, le plaisir paraît purement subjectif, liée à un simple *goût*. Mais ce plaisir se réalise en réalité de façon universelle, comme David Hume nous l'a montré. Cette universalité ne tient pas au concept ou à l'entendement, mais se réalise comme une détermination propre de la nature de l'homme. Tout en restant sensible, le plaisir esthétique se fait universel. C'est cette universalité propre de la sensibilité qui constitue, dès l'abord, la source même de la satisfaction de ce plaisir.

2. Nous avons vu, ensuite, grâce à l'analyse de David Hume, que le plaisir esthétique oblige l'homme à se tourner vers la sensibilité, en se détournant de ses préjugés. Le plaisir esthétique est une sensibilité à la sensibilité, en tant qu'elle nous détourne de nous-mêmes pour nous porter vers la singularité de l'expérience. On pourrait dire, en d'autres termes, que le plaisir esthétique nous amène à retrouver une sensibilité pure, immédiate, ouverte, contre la sensibilité fermée des passions, des besoins, des intérêts.

3. Enfin, nous avons vu avec l'analyse de Hegel, que la sensibilité esthétique ne relève pas de l'illusion de la sensation. S'il est vrai que le plaisir est un plaisir de l'apparence, cette apparence n'est pas une simple copie des choses naturelles, mais elle fait apparaître l'esprit sous une forme sensible. Il y a un plaisir propre, à ce que l'esprit de l'homme se réalise d'une forme sensible, c'est-à-dire se contemple lui-même comme une chose extérieure. Autrement dit, pour l'homme, le plaisir esthétique est une manifestation de l'esprit dans la conciliation ou la réconciliation des contraires, que sont la nature et la liberté de l'homme, et finalement le corps et l'âme. Le plaisir esthétique tient à cette unité retrouvée de l'homme et des choses, de l'homme et de ses manifestations, de l'objectivité et de la subjectivité.²⁰ Par là, dit encore Hegel, le plaisir se trouve sanctifié et justifié. Ainsi, le plaisir esthétique ne relève pas de la seule sensibilité, mais relève de la sanctification de la sensibilité comme manifestation de l'accord de l'homme et de la nature.

²⁰ Cf. Hegel, *opus cité*, p. 93-94 : « Ce qu'on trouve dans toutes ces propositions kantienne, c'est l'indivision de ce qui, dans notre conscience, se présente à l'état de séparation. Cette séparation se trouve supprimée dans le beau qui est la compénétration ont du général et du particulier, de la fin et du moyen, du concept de l'objet. C'est ainsi que dans le beau de l'art, Kant voit la réalisation d'un accord, grâce auquel le particulier lui-même se montre conforme au concept. Le particulier comme est par rapport à d'autres particularités, ainsi que par rapport au général, et si cette accidentalité, par les sentiments, les penchants et les tendances qui, dans le beau artistique, n'est pas seulement intégrée dans des catégories générales de l'entendement et dominé par le concept de la liberté, dans sa généralité abstraite, *mais est rattaché au général par des liens tellement étroits qu'elle lui devient intérieurement adéquate*. Grâce à cela, la pensée se trouve incorporée dans le beau artistique, *et la matière, au lieu d'être déterminée par elle du dehors, possède sa propre liberté* : le naturel le sensible, les mouvements de l'âme, sont eux-mêmes et en eux-mêmes leur mesure, leur but, leur accord et si, d'une part, l'intuition et le sentiment reçoivent un caractère de généralité qui les fait participer de l'esprit, *la pensée, de son côté, ne renonce pas seulement à son hostilité à l'égard de la nature*, mais il s'y épanouit et s'y détend, en même temps que le plaisir et la jouissance se trouve justifiés et sanctifiés, de sorte que nature et liberté, et concepts viennent se placer sur le même rang, acquiert les mêmes droits, se fondent en une unité indissoluble. »

Bibliographie.

- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, points seuil, Paris, 1973
- David Hume, *Essais esthétiques*, éditions Garnier Flammarion, Paris, 2000
- Hegel, *Introduction à l'esthétique*, éditions champs Flammarion, traduction Jankélévitch, Paris, 1979
- Kant, *Critique de la faculté de juger*, Éditions Vrin, Paris 1979,

Philippe Touchet
Professeur de philosophie d'ECS 2
Lycée D'Albret
St Germain En Laye