

ESTHETIQUE

Les expériences esthétiques

1. L'information esthétique

Le cas de la littérature

Le cas des autres arts

Le cas du langage et des objets ordinaires

Mécanisme de l'information esthétique

2. La culmination esthétique

3. La jouissance esthétique

Si je reçois le choc particulier que donne une œuvre d'art majeure, je fais une expérience esthétique. J'en fais une également lorsque j'éprouve la convenance sensible d'un rideau qui fait partie de mon environnement ou d'un rasoir électrique que je manipule — objet d'art mineur et objet quotidien. J'en fais une encore quand j'enregistre les messages qu'un texte ou un objet quelconque, indépendamment de leur nature de *signes*, m'adressent en informant ma sensibilité par leur *structure*.

Dans l'opinion commune, et parfois dans celle des esthéticiens, ces trois expériences se confondent presque. Art majeur et art mineur seraient des intensités différentes du même phénomène; et informer sensiblement appartiendrait en propre à l'œuvre d'art. Pourtant, les œuvres mineures s'opposent aux majeures par leur intention et leur conception; et le fait d'émettre des messages sensibles ou de procurer une jouissance esthétique se retrouve ailleurs que dans l'art, dans le langage et les objets courants. C'est donc successivement qu'on examinera : la signification sensible, ou expression sensible, apportant *l'information esthétique*; le choc spécifique des œuvres d'art majeures, qui déclenche la culmination esthétique; la convenance propre aux œuvres d'art mineures et à certains objets quotidiens, cause de *jouissance esthétique*.

En vérité ces trois expériences peuvent aussi se produire devant la nature — animal, paysage — en sorte que, pour être complet, il faudrait considérer encore notre perception esthétique de l'univers. Mais il ne semble pas possible d'envisager celle-ci sans supposer une philosophie générale. On se bornera donc à la perception esthétique des produits de l'homme, et principalement des œuvres d'art, celle des objets courants devant être examinée attentivement plus loin (cf. ESTHETIQUE - Esthétique industrielle).

1. L'information esthétique

Le cas de la littérature

Lorsque Montaigne ouvre les Essais en écrivant : « C'est ici un livre de bonne foy, lecteur », il transmet un message, et cela au moyen de signes, de signes linguistiques. Ceux-ci, assez déterminés pour donner lieu à dictionnaire et grammaire, nous apprennent que nous avons sous la main un livre, que ce livre se veut loyal, etc. C'est là ce qu'un sémiologue appellerait le message dénoté de cet exorde. D'autre part, Montaigne nous présente ce contenu sur un certain

ton, qui fait que son texte se range d'emblée dans une catégorie particulière d'écrits, qu'il émane de telle classe sociale, qu'il implique, comme on dirait aujourd'hui, une idéologie. On parle d'ordinaire en ce cas de message connoté.

Mais, en réalité, les choses vont plus loin. Si l'on se prend à écouter naïvement cette phrase, à se laisser impressionner par elle, on se rend compte qu'en plus du message dénoté il ne s'y trouve pas seulement les indications psychologiques et sociologiques du message connoté, lesquelles, tout compte fait, se ramènent encore à des signes, des signes rhétoriques par exemple. On éprouve des impressions qui pourraient commencer à s'analyser de la manière suivante : « Le rythme nous saute aux yeux, ou à la gorge : 3+2+4+2, coup sur coup nous frustrant de syllabes dans la reprise. Deux élans, deux refus. Et les accents culminent sur quatre saillies : i, i, a(è), eur. Ajoutons le moulinet mélodique *vre de bonne foy* au milieu des estocades *c'est ici, un livre, lecteur*, et essayons de traduire ce mouvement dans les gestes de notre corps. Nous trouvons ceux du duel, ou plus exactement de l'escrime. Car l'arme ne tranche ni ne transperce. Elle stimule, taquine, se plaît à ses jeux... » La même lecture sensible de la suite du texte (« Il t'avertit dès l'entrée [...] ») confirmerait cette attitude, la préciserait, finirait par transmettre toute une vue de l'homme et des choses, qui serait à soi seul un message circonstancié. La structure est ici un contenu. Malgré l'apparente contradiction des termes, il y a un véritable contenu sensible de la structure de l'adresse au lecteur. Il n'est pas, comme on l'affirme parfois un peu vite, un message connoté, mais un autre message dénoté.

Quelle en est l'étoffe? C'est, en partie, affaire de coupes, de rythme, de mélodie, d'évocation de timbres. Voyelles et consonnes sont, pour Jakobson, des faisceaux de traits : grave/aigu (périphérique/médian), compact/diffus (centrifuge/centripète), bémolisé/non bémolisé (à fente rétrécie/ à fente non rétrécie), etc. Cependant, il serait trop court de dire que Salammbô est un poème de la compacité visqueuse du sensible, parce que le a, compact et grave, y joue un rôle décisif. Pour obtenir l'étouffement épileptoïde de « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar » — à ce propos, Claudel a parlé de surdité —, il faut que le a prolifère, mais aussi qu'il s'encadre de quatre r et de deux g, qu'il se répète au milieu de trois gutturales où la sonore apparaît d'abord, les deux sourdes ensuite, et cela dans le rythme constrictif : 6+5+4+3, etc. L'expression musicale dont il s'agit est donc affaire de structure globale, non d'éléments pris un à un.

Il en va de même des images. Si riches, si déroutantes qu'elles soient, celles-ci, prises isolément, font encore partie du message dénoté ou connoté d'un discours. Mais, considérées dans leur taux et leurs relations réciproques d'ouverture et de fermeture, de netteté et d'évanescence, de continuité et de discontinuité, etc., elles déploient, comme les sons, un système spatio-temporel global, définissant un vrai message sensible. Comme les idées d'ailleurs. Je puis être indifférent à l'apologétique chrétienne et me nourrir cependant des *Pensées*, parce que les propos de Pascal se suivent selon un ordre tel qu'indépendamment de leur contenu ils provoquent une qualité de vertige, comme chez Montaigne une qualité d'escrime, qui est tout un programme d'existence. C'est pourquoi il passe quelque chose de l'information esthétique d'un texte dans la traduction qu'on en fait.

Quels rapports s'établissent alors entre ce message sensible, d'une part, et les messages dénotés et connotés, de l'autre? Les *Mémoires d'outre-tombe* portent un message esthétique très riche et subtil (une sorte de bord à bord rembrandtien de l'être et du néant) qui s'accommode souvent d'un message discursif assez banal (la vie fugitive). Ronsard va jusqu'à tolérer des contradictions entre les deux nappes de sens, et « Mignonne, allons voir si la rosé », qui du point de vue du discours se passe le soir (« cette vesprée »), reprend, pour l'information esthétique, l'attaque matinale de « Mignonne, levez-vous, vous êtes paresseuse ». Mais, la plupart du temps,

les deux messages et les deux lectures convergent. Diderot tance d'Alembert flatteusement : « Vous prenez les mots trop à la lettre. Je veux dire qu'avant que sa mère [celle de d'Alembert], la belle et scélérate chanoinesse Tencin, eût atteint l'âge de puberté [...] » : le message général de Diderot (le glissement de masques multiples, bien relevé par Butor) passe au moins à trois niveaux : d'abord dans la structure sonore, dans le contraste entre la longue ouverte et solennelle de sa mère et le quadruple fouetté pointu de la belle/et scélérate/chanoinesse/ Tencin ; ensuite, dans cet autre aspect du message sensible qu'est le cliquetis logique de belle - scélérate, scélérate - chanoinesse, chanoinesse - mère, chanoinesse - puberté, etc. ; mais, si l'on considère maintenant le texte indépendamment de l'information esthétique de sa structure sonore et idéelle pour en écouter simplement les messages dénotés et connûtés, on trouve le même contenu : la flatterie s'y appuie sur des raisons tellement ambiguës que le lecteur s'y prend déjà au jeu des masques glissants. Certains poètes pratiquent des alchimies encore plus subtiles. Dans « O si chère de loin et proche [...] », ce qui marque le loin verbalement marque phoniquement le proche, et l'inverse. La blanche indécision mallarméenne se nourrit de chiasmes sémantiques.

Le cas des autres arts

L'architecture offre des signes auxquels on reconnaît la chambre, la cuisine, l'entrepôt ; elle possède même des signes particuliers — frontons, colonnes, coupes, etc. — grâce auxquels le bâtiment annonce qu'il appartient à l'architecture civile, religieuse, publique, privée : tout cela ressemble au message dénoté de la littérature. D'autre part, les constructions d'une époque reflètent indirectement l'idéologie de la société ambiante : ce qui correspond au message connoté de la littérature. Mais, en plus de cela, il se dégage des œuvres maîtresses un message proprement esthétique : un système de rapports de la droite et de la courbe, de la dilatation et du ramassement, de l'ouverture et de la fermeture, de la pesée et de l'élévation, qui fait que les abbayes du Thoronet, de Sénanque et de Silvacane proposent ce message particulier qu'est la vision cistercienne provençale des années 1150, mais aussi, à l'intérieur de cette affirmation commune, une option chaque fois spécifique, plus charnelle à Silvacane (à la manière de Vézelay), plus abstraite au Thoronet (à la manière d'Autun). Il y a ainsi dans toute architecture majeure un message sensible, un sujet architectural — comme tout à l'heure, dans la littérature, un sujet poétique — justiciable d'une lecture sensible, d'une sémantique esthétique.

Et, indépendamment de ce qu'elle représente directement et indirectement, une peinture accomplie offre, dans le seul jeu de sa ligne, de sa couleur et de sa matière, un sujet pictural par lequel les peintres abstraits Mondrian ou Vasarély ont un « contenu » aussi déterminé, et sont aussi peu « formalistes » que Giotto. De même, par-delà la dénotation des paroles, par-delà les connotations des formes musicales (oratorio, cantate, etc.), par-delà toute espèce d'imitation (telle l'évocation des mouvements de foule dans les *Passions*), il y a un sens global de la structure sonore de J.-S. Bach, où l'audition sensible repère, dans une première approximation, la simultanéité des « compossibles » chère à Leibniz (à peine antérieur), alors que le sujet musical de Mozart propose un sismographe infiniment réactif aux inflexions de la durée, aux moindres variations d'éclairage du sentiment, et que Beethoven, contemporain d'Hegel et de Lamarck, est le premier à structurer le temps musical comme une traction, un effort horizontal, une réalisation progressive qui exalte ou déprime. La danse vérifie la dualité du langage artistique jusque dans notre corps. À côté du mime et des conventions de signes, la danseuse indienne élabore un espace-temps sensible assez déterminé pour rendre non seulement le panthéisme indien en général, mais encore les nuances d'*existence* qu'il connaît, sinon selon les individus, du moins selon les écoles.

Le cas du langage et des objets ordinaires

On a parfois voulu faire de l'information esthétique un pouvoir réservé à l'artiste. Et effectivement, elle est presque absente dans beaucoup de discours et dans quelques objets de la vie courante. Peu ou pas de message sensible ou existentiel de la structure dans un livre de géométrie et de physique (y règne seul l'enchaînement impersonnel des raisons); peu aussi dans la disposition réciproque des organes (radiateur, dynamo, silencieux, etc.) de certains moteurs approximativement agencés, et pudiquement dissimulés par un capot. Cependant, comme Norden le notait déjà, le boniment d'un camelot du Midi, en plus de ses messages dénotés et connotés, développe une incantation vocale dont la structure est souvent assez différenciée pour charrier par elle-même un véritable message sensible; et l'immense majorité des objets courants et des objets techniques, en plus des signes qu'ils sont ou qu'ils assument, impliquent dans leur agencement un espace-temps plastique et manipulatoire qui est significatif : à égal rendement et à égale rigueur de construction, une machine à écrire japonaise n'est pas porteuse des mêmes attitudes d'existence qu'une machine à écrire italienne. Ainsi, l'information esthétique n'est pas réservée à l'art (cf. ESTHÉTIQUE - Esthétique industrielle). De quelles manières différentes fonctionne-t-elle donc dans les œuvres d'art et dans la vie courante?

Tous les écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, danseurs que la tradition a retenus comme modèles de la démarche artistique ont en commun d'employer leur médium (langue, couleur, corps, etc.) de telle manière que non seulement il porte un message structurel sensible, mais que celui-ci n'est pas subordonné aux messages des signes, comme c'est le cas chez le gendeletrier, le camelot, l'artisan ou le « designer ». Chez l'artiste Diderot, en cela différent du rhétoricien Buffon, ou du catéchiste d'Holbach, qui « écrivent bien », le discours ne recourt pas à des effets de style; c'est le style victorieux, le message esthétique (le glissement des masques), qui se choisit les valeurs de discours; c'est pourquoi Diderot et a fortiori Flaubert, Mallarmé, Proust sont à proprement parler des littérateurs; ils font de la littérature. De même, un peintre comme l'Angelico, dont Argan a montré pourtant combien il était préoccupé d'apologétique, ne choisit pas son style pictural d'après les sujets scéniques (messages dénotés et connotés) qu'il aurait à peindre; au contraire, comme tous les artistes, il choisit ses spectacles d'après les exigences de son sujet pictural, privilégiant les scènes de fraîcheur, échouant à rendre une larme convaincante, transformant les crucifixions en apothéoses, parce que son espace-temps sensible tient en l'évaporation aurorale de la lumière. Ainsi Mozart choisit les scénarios de *Figaro* ou de *Don Juan*, Beethoven les programmes de *l'Héroïque* et de *Fidélis*, parce qu'ils sont compatibles avec leur sujet musical du moment. Quand on scrute l'œuvre d'un artiste pour obtenir des révélations sur son époque, on récolte des renseignements précieux à partir de ses contenus dénotés et connotés; on recueille des informations beaucoup plus essentielles en interrogeant le contenu sensible de sa structure, qui est son message spécifique, articulant l'inconscient au conscient.

On dira que le schizophrène, lui aussi, du fait qu'il remplace les signifiés par les signifiants, tend à faire passer le message esthétique avant les dénotations et les connotations de ses textes et de ses images. Concluons-nous, comme y incline la doctrine de l'Art brut, qu'il est artiste? Ou bien faut-il préciser que, chez l'artiste, le message sensible émis par la structure non seulement est premier, mais qu'il possède encore ce qu'on pourrait appeler, avec une certaine psychologie américaine, l'autorégulation et la créativité du système; avec l'informatique, la cohérence et l'ouverture (la non-saturation) du système; avec la phénoménologie sartrienne, le mouvement dialectique opposé au « tourniquet ». En tout cas, la tradition semble considérer que l'œuvre artistique ou littéraire est d'autant plus accomplie qu'elle parvient à intégrer des données plus larges. Ce serait même le propre de l'art, selon certains esthéticiens, que d'élaborer des dispositifs qui réconcilient sensiblement des plans intentionnels incompatibles dans la vie

courante et dans la science. Il y aurait alors un sens précis (presque mesurable) à dire qu'à cet égard Dante est plus grand que Pétrarque, Mozart que Rameau, Bruegel que Durer, Michel-Ange que Donatello.

Mécanisme de l'information esthétique

Reste à considérer de quelle manière fonctionne le langage sensible, qu'il s'agisse de l'art ou de productions courantes. Comme tout phénomène de communication, il comporte des éléments de code et des éléments de message.

Mais, au lieu que le message y naisse de l'application d'un code socialement reçu, comme c'est le cas dans le langage ordinaire, il résulte, ainsi que Norberg-Schulz l'a indiqué pour l'architecture, d'un écart par rapport à un code antérieur, on oserait presque dire de l'établissement d'un nouveau code significativement distant d'un code antérieur. Ainsi, en peinture, l'espace-temps sensible du Greco parle en différant du code de Michel-Ange, de Tintoret et des Madonneri de Crète; et chacune de ses œuvres parle en établissant une différence particulière à l'égard du nouveau code ainsi établi. A ce point de vue, le spectateur ne se distingue pas de l'artiste, sinon que, dans sa lecture esthétique, il se réfère aussi aux codes postérieurs à l'œuvre. Seule la littérature semble échapper à cette démarche, parce que son système, qui est la langue, est appliqué sans altération dans ses messages dénotés et connotés. Mais si *La Route des Flandres* de Claude Simon communique un contenu structurel sensible, c'est qu'on mesure l'écart significatif que son nouvel espace-temps sonore, imaginaire, idéal introduit par rapport à ceux de Céline, de Proust, de Flaubert, de Rabelais. Les codes de référence présumés n'ont pas à être connus et reconnus thématiquement. Il suffit qu'ils soient diffus dans la culture ambiante et dans les habitudes de « lecture » du déchiffreur.

S'il en est ainsi, la sémantique esthétique appelle une méthode différente de la linguistique. Celle-ci, habituée à voir le message naître de l'application rigoureuse d'un code presque immuable, la langue, a tendance, depuis Saussure, à privilégier l'étude de la cohérence interne du système, la synchronie. Au contraire, le message n'y prenant sens que par différence à l'égard d'un code antérieur, la sémantique esthétique, en plus d'une étude de la cohérence interne des systèmes, en synchronie, exige une vue historique, en diachronie. Il lui faut ce que le peintre Jean Bazaine appelait un jour des « historiens sensibles ». Et elle oblige aussi à compléter la problématique du structuralisme traditionnel. C'est que, sans vouloir que ses signifiants soient traduisibles un à un, et donc sans retomber dans le naturalisme, elle prétend déchiffrer non seulement la logique des systèmes sensibles, mais leur sens, les partis d'existence qu'ils actualisent. On pourrait dire que, par définition, l'information esthétique contraint à conjuguer les approches du structuralisme, de la phénoménologie existentielle et de la dialectique historique.

2.La culmination esthétique

Mais l'approche sensible a encore d'autres ressources. En particulier, elle connaît, dans certaines circonstances privilégiées, une expérience de perception pour laquelle convient le terme de culmination. Ce n'est plus ici, du moins essentiellement, affaire d'information. Tout se passe comme si certains rythmes imposés à notre système nerveux en provoquaient une intégration et une intensification si fortes que la perception, au lieu de saisir successivement des objets ou des formes, deviendrait pour ainsi dire totale et immédiate. La seule comparaison éclairante semble celle de l'orgasme sexuel ou du ravissement mystique, eux aussi supposant une synchronisation neuronique, déclenchant une perception totalisante et « immédiate », et n'étant nullement caractérisés par la richesse d'information.

Ce sont sans doute les peintres qui ont le mieux cerné ce phénomène étrange, lorsque, dans leur langage d'atelier, ils parlent d' « espace », et disent que le but ultime de leur art est de dépasser la forme vers l'espace, ou de revenir à l'espace en-deçà de la forme, en tout cas de faire en sorte que la forme déclenche l'espace. L'espace alors n'est pas la profondeur créée par la perspective (il est même souvent compromis par elle); c'est justement la façon de désigner l'événement qui se produit lorsque traits, couleurs, matières sont assemblés dans un ordre tel qu'ils cessent d'être saisissables pour eux-mêmes — figures, formes, contenant — et provoquent une ubiquité perceptive, que Mallarmé, qui la connaissait bien, a décrite avec une précision clinique dans « L'Eventail » :

Vertige, voici que frissonne
L'espace, comme un grand baiser,
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Non moins rigoureuses dans leur ordre, les investigations expérimentales de Jean Guiraud ont montré que, pour une trame dûment choisie, sa superposition décalée par rapport à elle-même fournissait, pour certaines valeurs d'angle, une sensation de soulèvement et de convexité (effet de bulle) inexplicable par la psychologie de la forme et supposant précisément la transsubstantiation de la forme en « espace » — la libération, sous la forme, de l'espace qui en est le dynamisme originaire. Dans une fresque de Piero Délia Francesca, où abondent les cercles et les carrés, il est impossible d'en isoler perceptivement aucun, à l'inverse de ce qui se passe pour les figures d'un livre de géométrie, ou dans les tracés régulateurs par quoi certains pensent expliquer l'art des renaissants. Au contraire, des tensions savantes de trait à trait, de ton à ton, sont entretenues en chaque point, de manière que leurs résultantes soutiennent partout ce que Jean Guiraud appelle une « nappe d'énergie » rendant la perception omniprésente — et en même temps « omniabsente », car obtenir Tailleurs dans l'ici dissout l'ici dans Tailleurs. C'est ce que Debussy réalise avec les sons, Virgile avec les mots, Jérôme Robbins avec les corps, Brunelleschi avec les matériaux de construction, sauf que là où le peintre et l'architecte parlent d' « espace », le musicien parle de « temps »; et le danseur, le poète, le cinéaste, d'« espace-temps ».

Cela posé, on situe bien toutes les observations des philosophes et des artistes sur la culmination esthétique. C'est une expérience totalisante et « immédiatrice » (Schelling); l'apparition sensible de la connexion du Tout (Hegel); l'affleurement d'une origine (Heidegger); l'heureux premier moment devant les choses (Alain); une réactivation de l'espace topologique (Francastel); une profondeur creusée dans le visage du monde (Weischedel); un ramassement de la durée contractée en éternité (Bergson, Proust); une nécessité devenue libre, une liberté devenue nécessaire : passivité active, passive activité (Valéry) ; un dépassement de l'opposition du sujet et de l'objet, où ce dernier devient un quasi-sujet (Dufrenne); un retour thématique aux conditions originaires de la perception (Merleau-Ponty); le rétablis-; ment des tensions et des ambiguïtés qui relient toute forme au fond dont elle n'a jamais fini d'émerger (Simondon); la libération du fantasme sous l'image, par opposition à la contraction du fantasme en image, comme chez le malade mental; la saisie d'un fragment du monde à lui seul un monde, etc.

Et, du même coup, se précisent les liens étroits entre la culmination esthétique et nos deux expériences connexes : la sexuelle et la mystique. De part et d'autre, sujet et objet s'échangent; la durée se contracte; la liberté se fait nécessité, etc. Mais on voit aussi les différences. Bien qu'étant un « quasi-sujet », le terme de la culmination esthétique demeure une réalité physique (traits, couleurs, lumières, sons, matières, corps comme structure), tandis que celui de la caresse sexuelle est un autre sujet, et celui de l'extase mystique un Soi d'où se reçoivent l'objet et le sujet. De même, si le coït réalise une active passivation et le ravissement mystique une passive passivation (infusio), la culmination esthétique est, en quelque sorte, une passive

activation : l'abandon rythmique du départ y poursuit une possession de plus en plus lucide. Enfin, si dans les trois cas la partie et le tout s'impliquent mutuellement, il reste que l'extase mystique dilue la partie dans le tout, la caresse sexuelle piège le tout dans la partie, alors que la culmination esthétique s'établit comme circulation incessante du tout à la partie et de la partie au tout. Ainsi, nos trois principales « expériences de sommet » (Maslow parle de peak-experiences) forment système : ce sont les trois modalités fondamentales selon lesquelles l'être humain tente de réaliser ce qu'on pourrait appeler un absolu concret.

Y a-t-il des rapports entre la culmination esthétique et l'information esthétique? Et d'abord, la seconde n'implique pas forcément la première. Les objets quotidiens ou l'incantation du camelot, dont nous disions qu'ils ont souvent une structure sensible riche de messages, ne poursuivent pas d'ordinaire de perception totalisante. Bien plus, les Fables de La Fontaine, où le contenu structurel sensible domine et réconcilie des plans intentionnels multiples, ce qui les range bel et bien dans la littérature, n'ont pas non plus de prétention si élevée — en cela semblables aux écrits de Montaigne, Molière, Voltaire, Stendhal, et sans doute aussi (impuissance ou calcul) à la peinture de Van Dijk, à la sculpture de Verrochio, à l'architecture de Maderno, à la musique de Boccherini, etc.

En revanche, il ne semble pas y avoir de culmination esthétique sans information esthétique. C'est que, dans l'ubiquité perceptive, F « espace » (le « temps ») a beau survoler les formes, ou sourdre en dessous d'elles, il n'empêche qu'il est déclenché par elles. Il est donc médiatisé, spécifié, déterminé, vrai parti, vrai contenu structurel sensible. Mais, cette fois, puisqu'il s'agit de perception totale et immédiate, la médiation débouche nécessairement sur le Tout. Le message est d'emblée cosmique. Tel est le sens que certains littérateurs et artistes voudraient, en l'opposant à signe, donner au mot symbole, hélas! déjà retenu dans quatre ou cinq autres acceptions. Ils voudraient qualifier de symbolique au sens plein (et peut-être initial) ce cas particulier où un signifiant, fluidifié par l'ubiquité perceptive, induit non seulement un signifié ou une chaîne de signifiés, mais en quelque sorte tous les signifiés (selon une certaine coupe, sinon il n'y aurait plus message), voire l'acte de signifier en général. Ainsi, le contenu structurel sensible de Cézanne — l'ouverture réciproque d'espaces multiples, préfigurant le cubisme, mais dans une densité sacrale qui remonte à Van Eyck — ne porte pas sur une catégorie d'objets, moins encore sur une catégorie de sentiments à l'égard d'objets; il implique des lois d'univers. Telle est aussi la prétention et la réussite du peintre song ou du sculpteur dogon. Comme Merleau-Ponty l'a bien marqué, l'artiste à ce niveau est aussi objectif dans son domaine — la perception — que le savant dans le sien.

3. La jouissance esthétique

Enfin, l'approche sensible peut donner lieu à une troisième expérience et procurer une jouissance, la jouissance esthétique, offrant certains caractères particuliers : c'est une délectation qui ne consomme pas son objet et le saisit dans une sorte de distance contemplative, qui a fait dire classiquement qu'elle était désintéressée; à travers une ou plusieurs de nos facultés, elle les réjouit toutes, opérant ainsi une réconciliation du sujet à l'intérieur de lui-même; elle ne s'intéresse directement ni à l'objet ni au sujet, mais à leur correspondance, obtenant de la sorte une entente de l'homme et du monde, serait-ce à l'occasion d'un seul objet du monde; elle délecte en apaisant ou en excitant : c'est le beau-harmonie rêvé par Matisse, ou au contraire le beau-stimulation célébré dans les « valeurs tactiles » de Berenson.

On peut déduire de là certains caractères des dispositifs — objets d'art ou objets courants — capables de nous procurer cette jouissance. Puisque nous sommes vivants, nous

n'aurons de convenance qu'avec quelque chose de vivant. Mais il n'y faut pas un vivant véritable, la forme vivante suffit, explique W. Weidlé, qui en énumère quatre qualités : la structure cellulaire : l'ensemble est composé de portions qui le précontiennent; la régularité irrégulière (Buytendijk) : il y aura dans chaque cellule, et de l'une à l'autre, une répétition contrariée qui fera le mouvement plastique de l'oeuvre, à distinguer de son mouvement descriptif; l'excès, en plus et en moins; la détermination réciproque de l'ensemble par la partie et de la partie par l'ensemble.

Une difficulté surgit du fait que ces qualités des objets de la jouissance esthétique se retrouvent dans ceux de la culmination esthétique. Il y a pourtant entre les premiers et les seconds des différences, et même des oppositions. Ceux-là se proposent d'accompagner la vie en l'harmonisant, la tonifiant, la magnifiant, l'« embellissant », mais sans en altérer le cours ; tandis que les objets d'art qui poursuivent la culmination esthétique cherchent au contraire à creuser « une profondeur dans le visage du monde », à provoquer un certain déséquilibre nous conduisant au mystère du monde et aux origines de la perception, en ce que Lapoujade appelle une « stupeur ». Si un carrelage déployait la même énergie spatiale, au sens de Jean Guiraud, qu'une proposition de David Lipszyc, nous ne saurions commodément y marcher.

Et c'est pourquoi la distinction entre art majeur et art mineur rend encore des services, à condition de la bien comprendre. Elle est évidemment absurde si elle oppose des techniques, et qu'on donne à entendre que toute peinture, sculpture, architecture serait ipso facto majeure, tandis que toute orfèvrerie, tapisserie, mosaïque, céramique serait mineure. Mais elle reste éclairante si on lui fait désigner l'opposition d'intention et de conception entre les objets d'art qui poursuivent la culmination esthétique et ceux qui ne la poursuivent pas. A ce compte, la peinture de Van Dijk, la sculpture de Verrochio, l'architecture de Maderno, la musique de Boccherini seront vraisemblablement dites mineures, comme la plupart des tapisseries, orfèvreries, céramiques. Par contre, la tenture d'Angers, les mosaïques de Ravenne, l'orfèvrerie de la Vierge de Conques, les vitraux des collatéraux de Chartres seront dits majeurs au même titre qu'un morceau d'Eschyle, de Tintoret, de Brunelleschi ou de Webern.

Pour le reste, il est sans doute évident que les objets qui procurent une jouissance esthétique charrient toujours une information esthétique; selon le « corps vivant » de leur auteur, les « formes vivantes » répondent à des visions diverses, qui font des messages déterminés. En revanche, toute information esthétique n'entraîne pas fatalement de jouissance esthétique. Si le message sensible du camelot éloquent et celui des artistes Diderot ou Montaigne mettent nos facultés dans un état d'harmonie ou de stimulation vitalisantes, on ne saurait en dire autant de celui des derniers Titien, Greco, Goya, Delacroix, Van Gogh, de la pietà Rondanini, de San Carlino allé quattro-fontane de Borromini, de certains frémissements de Mozart et appels de Beethoven. Encore n'avons-nous pris nos exemples ni chez les Bobo-Mossi, ni à la Nouvelle-Irlande, ni au Mexique. Dans tous ces cas, on peut invoquer une certaine « joie » extatique, où l'être humain s'accomplit dans sa rupture la plus intime. Mais, à moins d'être aveugle ou sourd à l'information esthétique, il serait malséant de parler de jouissance, de beauté et de goût.

Henri Van Lier

Bibliographie

G.C. Argan, *Progetto e destina*, Milan, 1965 / J. Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1953 / M. Eliade, « *Betrach-Tungen über die religiöse Symbolik* », in *Antaios*, vol. 2, 1961 / J. Guiraud, *Energétique de l'espace*, Louvain, 1969 / G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit (Die Phänomenologie des Geistes)*, Paris, 1939-1941 / M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)*, Paris, 1962 / R. Jakobson & C. Lévi-Strauss, « *Les Chats de Charles Baudelaire* », in *L'Homme*, t. II, n° 1, 1962 / S. Langer, *Feeling and Form*, Londres, 1953 / A.H. Maslow, « *Cognition of Seing in thé Peak-Experiences* », in *Ann. Psych. Assoc.*, sept. 1958 / M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, 1964 / J.B. Meyer, « *Meaning in Music and Information Theory* », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. XV, n° 4, juin 1957 / C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Oslo, 1963 / J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1964 / G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, 1958 / O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes)*, Paris, 1948 / H. Van Lier, *Le Nouvel Age*, Paris, 1962; *Les Arts de l'espace*, Paris, 1967 / L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938 / W. Weidlé, « *Biologie de l'art* », in *Diogène*, n° 18, 1957 / W. Weis-Chedel, *Die Tiefe im Antlitz der Welt*, Tübingen, 1951.