



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

Introduction à *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906]

Max Dessoir

Traducteur : Françoise Joly



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3632>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Max Dessoir, « Introduction à *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906] », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3632>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction à *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906]

Max Dessoir

Traduction : Françoise Joly

- 1 Depuis sa naissance, notre science est restée fidèle dans son évolution à une idée, celle qui veut que la jouissance et la création esthétiques, la beauté et l'art soient indissociables. L'objet de cette science peut présenter des formes diverses, mais il est homogène. L'art est considéré comme la représentation du beau réalisée à partir d'un état esthétique et perçue à travers une attitude comparable ; la science de ces deux états psychiques ainsi que du beau, avec ses modifications, et de l'art avec ses genres, le tout constituant une entité unique, porte un seul nom, celui d'esthétique.
- 2 Le scepticisme actuel en vient à se demander si le beau, l'esthétique et l'art entretiennent véritablement un rapport qui peut être qualifié de quasi identité. Autrefois déjà, le monopole du beau a pu être attaqué ; l'art comportant aussi le tragique et le comique, le gracieux et le sublime, voire aussi le laid, et toutes ces catégories pouvant être rattachées au plaisir esthétique, il apparaît que le beau doit être pensé comme une catégorie plus étroite que la qualité artistique et esthétique. Mais la beauté pourrait au moins constituer l'ultime finalité et le centre de l'art, les autres catégories qualifiant la voie qui mène à elle, en quelque sorte la beauté en devenir.
- 3 Mais même l'idée que c'est dans la beauté que résident le véritable contenu de l'art et l'objet qui se trouve au centre des processus esthétiques, ne saurait être admise sans réserves de poids. S'y oppose avant tout le fait que la beauté dont on jouit dans la vie et la beauté dont on jouit en art ne sont pas les mêmes. La restitution par l'art du beau naturel revêt un caractère tout à fait nouveau : dans la peinture, les objets dans l'espace deviennent des compositions planes, dans la littérature, le réel se transforme en fait de langage, et ainsi, partout la forme change. Malgré cette différence objective, l'impression subjective pourrait rester la même. Mais là non plus, il n'en est rien. La beauté physique vivante – un passe-droit pour qui la possède – parle à tous nos sens ; elle fait souvent vibrer la sensibilité sexuelle, même si ces mouvements sont tout à fait légers et à peine perceptibles ; elle influence involontairement nos actions. En revanche, il y a dans la

statue de marbre d'un être nu une certaine froideur et nous ne nous posons pas la question de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme : nous jouissons de ce corps, quelque beau qu'il soit, comme d'une image asexuée, comparable dans sa beauté à un paysage ou une mélodie. L'impression esthétique que suscite une forêt comprend ses senteurs fortes, celle d'une végétation tropicale, la chaleur torride, tandis que les sens moins nobles sont bannis de la jouissance artistique. Pour remplacer en quelque sorte ce qui manque, la jouissance de l'art comporte la joie qu'on éprouve devant la personnalité de l'artiste et devant la force qu'il manifeste pour surmonter les difficultés, et encore bien d'autres facteurs de plaisir que ne déclenche jamais la beauté naturelle. Ainsi, ce que nous qualifions de beau dans l'art se distingue de ce que nous qualifions de beau dans la vie – autant par l'objet que par l'impression.

- 4 De nos exemples découle encore autre chose. À supposer que nous puissions appeler esthétique le bonheur de la pure contemplation de choses et de processus réels – et quelle objection pourrait impliquer l'usage courant de la langue ? –, il apparaît que ce que circonscrit le terme d'esthétique est plus large que ce que circonscrit celui d'artistique. Notre admiration et notre amour pour les phénomènes naturels comporte toutes les caractéristiques d'une attitude esthétique et pourtant l'art n'y a pas de part. Plus encore. Dans tous les domaines intellectuels et sociaux, une partie de la force créatrice se joue dans le processus de mise en forme esthétique [*in der ästhetischen Formung*]; ce qu'elle produit, et qui n'est pas œuvre d'art, est objet de jouissance esthétique. Comme d'innombrables faits de l'expérience quotidienne nous montrent que le goût peut se développer et avoir des effets indépendamment de l'art, il nous faut considérer la sphère de ce qui est esthétique comme plus vaste que la sphère de l'art.
- 5 Nous n'affirmons pas ce faisant que le périmètre de l'art est une portion plus étroite. Au contraire. Le moment esthétique n'épuise pas le contenu et la finalité du domaine de la production humaine que nous appelons pour résumer « l'art ». Toute véritable œuvre d'art est extraordinairement composée d'après des motifs et des effets, elle ne relève pas seulement d'un jeu esthétique et ne vise pas seulement au plaisir esthétique, encore moins à un pur bénéfice en matière de beauté. Les besoins et les forces dans lesquels l'art trouve son existence, ne se réduisent pas à la sereine satisfaction qui caractérise, selon l'acception traditionnelle, l'impression ainsi que l'objet esthétiques. En réalité, les arts ont dans la vie intellectuelle et sociale une fonction à travers laquelle ils sont liés à l'ensemble de notre savoir et de notre vouloir.
- 6 C'est donc le devoir d'une science générale de l'art que de rendre compte du grand fait de l'art dans toutes ses implications. L'esthétique ne peut résoudre cette tâche si son contenu doit être déterminé, clos, cohérent et clairement délimité. Nous ne devons plus faire comme si les différences entre les deux disciplines n'existaient pas ; au contraire, il nous faut, à travers des distinctions de plus en plus subtiles, faire ressortir ces différences avec tant de précision que les rapports que les disciplines entretiennent vraiment puissent être visibles¹. La relation entre le mode de réflexion jusque-là pratiqué et celui qui doit désormais intervenir est comparable à celle qu'entretiennent matérialisme et positivisme. Tandis que le matérialisme risquait une très grossière dissolution de l'intellectuel dans le corporel, le positivisme posait un ordre des forces de la nature déterminé par une relation de dépendance. Le mécanisme, les faits physico-chimiques, le groupe biologique et le groupe historico-social ne sont pas ramenés les uns aux autres par un contenu, ils sont liés de telle sorte que les modes d'organisation supérieurs apparaissent comme dépendants de ceux qui sont inférieurs. C'est le même enchaînement

qui doit également désormais lier, sur le plan de la méthode, l'art à l'esthétique. Et par un enchaînement peut-être encore plus étroit car, sur bien des points, l'esthétique et la science de l'art travaillent main dans la main comme les travailleurs qui, construisant un tunnel, pénètrent par deux points opposés dans la montagne pour se rencontrer en son centre.

- 7 Peut-être est-ce le cas, mais pas entièrement. Souvent la recherche s'accomplit sans se soucier aucunement de ce qui se passe ailleurs. Car le champ est justement trop vaste et les intérêts sont trop différents. Les artistes rapportent leur expérience de créateurs, les connaisseurs nous instruisent de la technique des différents arts ; les sociologues étudient la fonction sociale, les ethnologues l'origine de l'art ; les psychologues explorent l'impression esthétique, tantôt à travers des expériences, tantôt à travers une analyse conceptuelle, les philosophes débattent des méthodes et des principes ; les historiographes de la littérature, de la musique et de l'art plastique ont accumulé une prodigieuse quantité de matière – et l'ensemble de ces recherches scientifiques constitue la partie la plus solide, mais non la plus large, des débats publics qui se déroulent selon toutes sortes de points de vue dans les journaux et les revues. « Il ne reste donc à l'observateur sérieux qu'à décider de se placer quelque part au centre pour donc regarder et chercher comment traiter le reste de manière périphérique. » (Goethe)
- 8 Ce n'est qu'en posant des limites que cet affairément désordonné pourra déboucher sur une collaboration. Il y a actuellement encore beaucoup de contradictions et d'incompréhension. Quand on entreprend de fabriquer une unité conceptuelle sans aspérités, on tue la vie qui se manifeste dans les rencontres, les croisements et les combats, et l'on invalide l'ampleur de l'expérience qui se déploie dans les multiples études singulières. Système et méthode signifient pour nous s'affranchir d'un système et d'une méthode uniques. On peut cependant se demander si un seul individu peut maîtriser les différentes méthodes d'approche pour les utiliser avec profit. Certes, on s'accorde généralement à penser que le philosophe est en droit de pratiquer l'esthétique au sens étroit, mais sa compétence à s'exprimer sur la science de l'art en général, peut être contestée. Le philosophe qui veut parler de tout peut apparaître comme un dilettante professionnel, comme un bavard et un pédant qui n'a pas de véritable idée ni de vraie connaissance des choses sur lesquelles il fabule. Ne serait-ce pas aux érudits de l'art d'une part, et aux artistes d'autre part de revendiquer cet objet pour eux seuls ?
- 9 La théorie de chacun des arts en particulier se cultive en général en liaison avec l'exploration de leur histoire. Dans les universités, l'historien de l'art représente en même temps la science systématique des arts plastiques ; l'historien de la littérature doit, en quelque sorte officiellement, pratiquer aussi une recherche sur le langage ; l'histoire de la musique et la musicologie sont de la même manière pratiquées par les mêmes personnes. On peut admettre sans réserves que les deux démarches de travail puissent mutuellement s'appuyer, que l'historien notamment serait muselé jusqu'à l'immobilisme s'il ne disposait pas de connaissances systématiques. Mais, comme le montre l'expérience, on peut pratiquer en profondeur et utilement une étude purement théorique des formes et des lois de tout art sans en étudier en détail l'évolution historique. C'est ainsi qu'ont vu le jour les sciences systématiques particulières habituellement appelées poétique, théorie de la musique et science de l'art. Examiner du point de vue épistémologique leurs prémisses, leurs méthodes et leurs objectifs, résumer leurs conclusions les plus importantes et les comparer, voilà ce qui me semble être la tâche d'une science générale de l'art ; de plus, cette dernière trouve dans les problèmes que posent à la réflexion la création artistique et

l'origine de l'art, la division et la fonction des arts, des champs d'activité qui ne seraient sinon accueillis nulle part. Et, au moins provisoirement, le philosophe est appelé à les gérer.

- 10 Mais il nous faut lever un autre doute. Ne sont-ce pas les artistes créateurs qui devraient peut-être nous instruire de l'essence de l'art ? De quel droit le philosophe, qui n'est pas lui-même artiste, peut-il porter un jugement sur l'art ? Ne s'expose-t-il pas aux mêmes reproches qu'un économiste qui écrirait sur la bourse sans jamais avoir assisté à ce qui s'y passe ?
- 11 Il est certain que notre science est redevable aux artistes de beaucoup de bonnes choses, quand ces derniers sont théoriciens et écrivains. D'abord, les témoignages qu'ils portent eux-mêmes sur leur création sont tout à fait indispensables. Ensuite, ils ont dit beaucoup de belles choses sur leur technique artistique. Mais leur intérêt pour la théorie prend en général une tout autre forme que ce à quoi nous aspirons. À travers la réflexion, les artistes veulent favoriser leur propre création ou au moins satisfaire au besoin naturel de comprendre les conditions de leur art. Leur intention porte donc soit sur leur production artistique soit sur leur formation personnelle. Mais l'étude scientifique ne saurait rester un moyen d'atteindre l'un de ces deux objectifs, en soi légitimes, elle est un but en soi ; et en ce qui la concerne, en général, la simple réflexion de beaux esprits sur l'art ne porte pas suffisamment de fruits. Je ne veux pas parler ici de l'indigence des artistes qui se sentent obligés de parler sans être habitués à une pensée abstraite et systématique, sans avoir la moindre idée de ce qui peut être problématique dans l'évidence ; mais je voudrais séparer clairement la contemplation de l'art² et la critique d'art de la science proprement dite. Les unes font revivre la vie singulière de chefs-d'œuvre bien précis, l'autre, la science, apprend à séparer l'idée et la forme dans une création particulière, et ainsi elles concourent toutes à la culture et à l'aptitude à la jouissance des individus. Mais toutes les valeurs philosophiques éternelles servent ici à l'instantané. Pour Sainte-Beuve, la mission des connaisseurs et des critiques consiste à « se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis. » Sur ce point, il est vrai, la description et l'explication peuvent apporter une contribution, et c'est une de nos obligations que de fixer épistémologiquement le droit et l'étendue de cette participation ; mais la compréhension et la jouissance d'une composition particulière n'est pas de notre ressort.
- 12 Notre science est née comme toutes les autres d'un besoin de davantage de clarté et de la nécessité d'expliquer un certain nombre de faits. Comme le champ d'expérience qui doit être, dans son cas, l'objet de la connaissance est celui de l'art, elle se heurte à la difficulté particulière et contrariante de devoir transformer la plus libre, la plus subjective, et la plus synthétique des activités humaines dans le sens d'une nécessité, d'une objectivité et d'une analyse. Cette transformation par la force est nécessaire, faute de quoi il n'y aura pas de science de l'art. Il faut éradiquer inéluctablement tout ce qui est de l'ordre de l'humeur, de l'incongru, de l'irrationnel. Car si on se contente de reconnaître simplement son existence, comme on l'a souvent fait, on n'aura encore rien compris. Naturellement, dans la démarche que nous souhaitons, on s'éloigne souvent de la réalité vécue et de la conscience de l'artiste. Un musicien entend-il vraiment tout ce que discerne la musicologie ? Le lecteur, le poète lui-même, savent-ils seulement que l'atmosphère particulière qui se dégage d'une strophe provient seulement de la tonalité sombre des voyelles ? La science, en s'attachant à cette sorte de choses, se heurte à la résistance des artistes ; les créateurs, n'ayant en effet pas besoin de voir clairement tout cela,

considèrent ces analyses comme une étrange défiguration et finissent par se replier totalement sur leur sensibilité. Ainsi le créateur verra-t-il toujours son égal en la personne d'un autre créateur, même si le plus souvent il le hait comme un rival ; et même le grand poète se sentira plus proche de l'inculte auteur d'un bout rimé que d'un penseur érudit. C'est bien justement là que réside notre droit. Nous voulons comprendre les processus sans avoir l'ambition de pouvoir les produire. De ce fait, notre intention n'est pas d'influencer l'artiste. Nous ne sommes pas en mesure de dire au cas par cas et de manière satisfaisante comment débute la création d'une œuvre d'art. Savoir et savoir faire sont deux choses différentes. Et la science générale de l'art fait partie de la vaste sphère du savoir.

- 13 Si je pouvais m'envoler au pays des désirs, je donnerais sans doute une image de celui à qui devrait un jour revenir la couronne du royaume. Le roi serait celui qui serait né pour avoir tout à la fois une sensibilité artistique et une pensée scientifique ; l'art et tous ses phénomènes serait ce qu'il aimerait passionnément, la science et toutes ses méthodes ce qu'il saurait faire. Nous l'attendons encore.

NOTES

1. Hugo Spitzer, dans son livre *Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge*, 1903, a eu le mérite de faire les premiers pas dans ce sens.

2. L'article de Richard M. Meyer « Über das Verständnis von Kunstwerken », in *Neue Jahrbücher* 1901, vol. VII, p. 362 et suiv. propose des réflexions pleines d'enseignement étayées de nombreux exemples. Meyer distingue six méthodes d'interprétation des œuvres d'art. Trois d'entre elles, les méthodes allégorique, philosophique et esthétique, partent du plus général, les trois autres insistent sur l'individualité de l'œuvre d'art singulière et l'expliquent d'une manière génétique, il s'agit des méthodes historique, technique et psychologique. Le procédé allégorique cherche dans l'œuvre une signification supérieure et pense avoir réglé la question une fois ce sens supérieur identifié et reconnu. La méthode philosophique a une appréhension symbolique de l'œuvre, et de ce fait sa compréhension de la valeur autonome de la forme artistique est plus grande. L'interprétation esthétique, enfin, réfléchit au genre artistique de l'objet. C'est sur cette méthode que s'appuie le jugement sur l'art qui, selon un procédé spéculatif ou empirique, peut prendre appui sur des lois générales autant que sur des règles historiquement variables. « Pour la position scientifique de l'esthétique, ce sont des questions fondamentales extrêmement importantes, pour l'explication pratique de l'art, ce ne sont que des questions secondaires. » Par rapport à ces trois méthodes systématiques, les autres posent comme principe préalable que l'œuvre achevée n'est pas encore toute l'œuvre d'art. Elles la considèrent du point de vue de son devenir et se livrent à une étude pour une part historique quant à l'histoire antérieure de l'objet, pour une part psychologique quant à sa genèse dans l'esprit de l'artiste, pour une part enfin technique quant à la manière dont « le sculpteur a tiré de la pierre, le peintre des couleurs, le poète de sa langue, ce qui fait aujourd'hui l'objet de notre admiration ». L'unité de l'œuvre d'art ne se découvre pas dans un condensé de ces six méthodes, mais seulement dans la contemplation, cette forme la plus ancienne, la plus simple et la plus naturelle de considération de l'art.

Je citerai encore une profession de foi véritablement caractéristique sous la plume de Walter Pater, dans la préface de son livre *The Renaissance* (6e éd., Londres, 1902) : « Many attempts have

been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find a universal formula of it. The value of these attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what is more and what is less excellent in them or to use words like beauty, excellence, art, poetry with a more precise meaning than they would otherwise have. Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative ; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, to find, not a universal formula for it, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics. »

INDEX

Schlüsselwörter : Ästhetik, allgemeine Kunstwissenschaft, Schöne (das), ästhetisches Genießen, Kunst

Mots-clés : esthétique, science générale de l'art, beau (le), jouissance esthétique, art

AUTEURS

MAX DESSOIR

Philosophe. (Plus d'informations ici)