

Philosophiques

philosophiques

Homo Communicativus

Luc Ferry. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. «Le collège de philosophie», Grasset, 1990, 441 pages, ISBN 2-246-38121-5

Suzanne Foisy

Volume 17, numéro 2, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027125ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027125ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Foisy, S. (1990). Homo Communicativus / Luc Ferry. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. «Le collège de philosophie», Grasset, 1990, 441 pages, ISBN 2-246-38121-5. *Philosophiques*, 17(2), 189–200.
<https://doi.org/10.7202/027125ar>

Tous droits réservés © Société de philosophie du Québec, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ÉTUDE CRITIQUE

HOMO COMMUNICATIVUS

LUC FERRY. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. «Le collège de philosophie», Grasset, 1990, 441 pages, ISBN 2-246-38121-5

par Suzanne Foisy

Le titre ne laisse pas présager qu'il sera question de *communication*. Il n'est pas non plus au premier abord évident pour la plupart que la maxime kantienne du penser en commun puisse rencontrer l'entreprise courageuse de l'esthétique. Le sous-titre de cet «homme esthétisant» nous parachute aussi sur des pistes paradoxales: il est possible de s'entendre à propos du goût. C'est toujours dans un tel embarras qu'il s'avère utile de repérer le but de l'ouvrage: «retracer les grands moments conceptuels d'une histoire de l'individualisme démocratique» (p.9). L'esthétique n'est donc pas un prétexte. L'auteur est prolifique; il a publié cinq volumes avec A. Renaut. Mais il n'a jamais abordé l'esthétique, ce «champ» qui recueille maintenant de façon privilégiée les «sédiments d'une telle histoire» (pp.9,42), et sa faveur. On fête le bicentenaire de la *Critique de la Faculté de Juger* cette année. Il faudrait bien en finir avec les démêlés esthétique-philosophie, en les légitimant.

Le tandem Ferry-Renaut avait demandé à fonder un «humanisme non-métaphysique» dans *La Pensée 68* (Gallimard 85). Ce que Ferry entreprend de faire ici, c'est d'aborder le sujet d'un point de vue *extérieur* à l'histoire de la philosophie spéculative (pp.13, 318). Dans le domaine mal connu de l'esthétique, les problèmes sont «à l'état chimiquement pur» (p.14). Toutes les analyses de la modernité convergent sur le diagnostic du cercle infernal. Le super-sens accordé aux succès rend caduque la signification des échecs que la tradition valorisait. Selon l'auteur, l'histoire de la modernité n'est pas seulement celle du déclin des traditions, mais surtout «l'histoire des visages de la subjectivité» que l'histoire de l'esthétique dévoile promptement (p.16).

Le compte rendu survolera les chapitres afin de faire ressortir cette fameuse histoire cachée derrière les histoires bien connues. La critique portera par la suite sur un point particulier, la question de la communication, que Ferry n'aborde pas de plein pied et qui semble subir un glissement conceptuel au profit de la problématique de l'individualisme.

1. La révolution du goût

L'A se demande en quoi peut consister la culture d'un peuple démocratique, alors qu'est relégué aux oubliettes l'ordre transcendant du monde. L'œuvre d'art ancienne était un microcosme et le critère du beau résidait dans le macrocosme. L'œuvre moderne signifiait pour la subjectivité. L'œuvre contemporaine exprime maintenant l'individualité; elle crée un monde qui n'est ni commun ni transcendant. Depuis Platon, l'harmonie est bien sûr toujours convoitée, mais la beauté « intrinsèque » ne séduit plus (p.20). Du début du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, la « tension cardinale » de l'esthétique moderne fut de concilier la réduction subjectiviste de la beauté avec la question des critères (p.21). Aujourd'hui, la *Weltlosigkeit* (absence de référence à un monde) prend une triple voie : l'art, la science et l'histoire (p.26). Pour l'auteur de *Philosophie Politique*, ces horizons de la culture contemporaine sont les trois visages d'une même *révolution*.

Le premier emploi métaphorique du terme « goût » est attribué à Gracian (K, Borinski. *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, Berlin, 84). L'apparition conceptuelle de cette faculté nouvelle de distinction entre le beau et le laid, qui procède par sentiment (*aisthêsis*), scande la naissance de l'humanisme moderne. Ferry admet la thèse de la modernité comme « processus de subjectivisation du monde » dont le modèle philosophique cartésien s'exprime aussi dans l'idéologie jacobine de la Révolution. Pour l'A qui traverse la politique pour revenir à l'esthétique, cette dernière est le « signe le plus sûr de l'avènement des Temps modernes » (p.32). Le terme même apparaît dans l'*Æsthetica* de A. Baumgarten (1750). Mais l'installation de la discipline *philosophique* est indissociable d'une « mutation radicale qui intervient dans la représentation du beau » (Ibid). Avec le *concept de goût*, le beau est en effet rapporté à un plaisir éminemment subjectif (sensations ou sentiments). Mais la question centrale de l'objectivité sillonne la prétention de la beauté à s'adresser et à plaire à tous. Le point essentiel est ici que l'esthétique rencontre *a priori* les questions de l'individualisme qui sont abordées *a posteriori* dans d'autres champs cognitifs. Elle énonce « en concentré » les bouleversements que le XVIII^e siècle inaugure dans tous les domaines. C'est déjà un privilège. Ferry soutient que la naissance du goût entraîne celle d'une théorie de la sensibilité qui fait basculer l'antique « philosophie de l'art ». Le projet d'étudier la sensibilité avec une science autonome rompt avec le point de vue classique du beau comme présentation sensible du vrai, et du même coup, l'art est en passe de ne plus être subordonné à la philosophie. La conquête de « l'autonomie du sensible » se fait en trois étapes : Baumgarten et Lambert (dégager une logique propre aux phénomènes sensibles), Kant (fonder philosophiquement cette autonomie), Nietzsche (supprimer l'intelligible pour consacrer le sensible). À chaque fois, le retrait du divin s'accompagne d'un avènement de l'humain. À l'irrationalité « objective » du beau va correspondre la faculté « subjective » du goût. La critique et l'histoire de l'art trouvent leurs lettres de noblesse (avec Winckelmann et Diderot) dans les normes du jugement, et non plus dans les traditions.

Mais comment pourrait-il y avoir consensus ou discussion sur la beauté artistique et la beauté naturelle ? L'esthétique prend chair et corps dans le relativisme. Moderne, elle travaille déjà à la recherche d'étalons de mesure et enquête très tôt sur les fondements subjectifs de l'objectivité du beau. À la première heure c'est donc elle qui a vu que la fonction du beau était de nous réunir « le plus aisément et le plus mystérieusement » (p.41). C'est dire que les consensus y sont aussi forts qu'ailleurs. Restituer l'histoire de ces cinq moments (irréductibles) de la pensée moderne constitue encore aujourd'hui pour l'A l'une des tâches de la philosophie qui aspire à « cerner le statut du sujet *après la mort de l'homme* » (p.42).

2. Entre le cœur et la raison (premier moment)

Dès le XVII^e siècle, un combat est mené entre le classicisme et l'esprit de délicatesse. Cassirer (dans *La philosophie des Lumières*, Mohr 32, Fayard 70) n'aurait pas vu ces deux visions qui opèrent sur le terrain commun de l'individualisme, l'une issue du cartésianisme, l'autre émanant de Pascal ou des sensualistes. Personne n'aurait vu non plus que la « théorie » du sens commun répond à la question des critères. À l'époque du rationalisme leibnizien et de l'empirisme berkeleyen et humien, l'intersubjectivité « suscitée » par la beauté est pensée (dominée) par l'idée d'un Tiers qui garantit d'avance l'accord des particuliers. Même le génie n'invente rien : il « découvre ». C'est contre ce modèle que va se construire l'*Æsthetica*.

Reprenons. Le parti pris de la raison conduit à concevoir le jugement de goût sur le modèle d'un jugement logico-mathématique : voilà le risque classiciste de réduire le beau à la représentation sensible de la vérité. Par contre, si le sentiment fonde l'évaluation esthétique, l'autonomie de cette sphère du savoir est consacrée au profit d'une subjectivisation malencontreuse. La préhistoire de l'esthétique est animée par le conflit divisant Boileau, Batteux, Bouhours, Dubos, etc., à propos de la nature du beau. Deux questions — l'autonomie d'une nouvelle discipline et les critères du goût — à l'entour d'un problème — la communicabilité de l'expérience esthétique individuelle. L'esthétique va s'élaborer sur la réfutation de plusieurs thèmes. On change de siècle en se libérant de la déduction despotique (le modèle cartésien) pour passer à la considération des phénomènes, des faits, des observations (le modèle newtonien). Cette émancipation signalée adroitement par Cassirer ne doit pas toutefois empêcher de ramener à une seule, la diversité des règles mises en jeu par ce tournant, et ici, les recherches de Batteux rencontrent celles de Boileau : l'imitation « de ce que la raison dévoile comme l'essence de la nature » (autrement dit : l'imitation de la nature) (p.60). Mais l'essentiel de la discorde va durer jusqu'à la *Critique de la Faculté de Juger* qui va aborder directement la discutabilité du goût que Batteux et Dubos avaient éludée au nom du rationalisme dogmatique (il nous faut des règles à tout prix) et du sensualisme (on ne peut régler le goût).

Ces débats qui jonchent l'histoire de l'esthétique ont une structure antinomique selon Ferry, les deux versants pouvant conduire, avec des arguments inverses, au même rejet. Ainsi en est-il de l'intersubjectivité, puisque toutes deux s'enracinent dans une « conception monadique de la subjectivité » (p.63). Mais ces deux courants vont bientôt s'intéresser aux conditions de distinction entre l'esthétique et la logique — question inabordable auparavant. La querelle d'un siècle s'est ensuite vite élevée au rang d'une antinomie que l'esthétique naissante s'est donnée comme devoir de transgresser. Elle part de l'analyse de deux lieux communs : a) « À chacun son goût », b) « On ne *dispute* pas du goût », auxquels s'ajoute une maxime : « On peut *discuter* du goût ». Il existe en effet une différence entre une *disputatio* et une *discussion*. Il est impossible de démontrer conceptuellement la validité de nos jugements esthétiques, et légitime d'en discuter, espérant en ce cas, un accord ou un partage. Chez Kant, « le jugement de goût fait signe *de lui-même* vers une visée communicationnelle *intersubjective* » (p.69). Ce jugement renvoie à des concepts indéterminés (des Idées rationnelles qui fondent la possibilité d'une discussion visant un sens commun). L'opposition entre les lieux communs est elle-même dialectique. Pour l'empirisme (pour Hume par exemple, auquel sont consacrées dix pages intéressantes), le jugement peut engendrer un sens commun qui n'est ni l'objet ni l'effet d'un dialogue, mais en vertu de raisons empiriques indiscutables. Pour le rationalisme esthétique, le concept essentiel est celui de perfection. Les deux termes s'accordent pour reconnaître au cogito la possibilité de n'entrer en communication qu'indirectement. Dans ce conflit, il est donc plus que plausible que la question du sens commun ou de l'intersubjectivité (Ferry les identifie souvent) soit indissociable d'une représentation philosophique déterminée de la subjectivité (p.74). L'idée de communication esthétique ne reçoit donc pas un statut légitime dans ces visions où Dieu ou l'harmonie préétablie assure le sens commun.

Æsthetica de A. Baumgarten (1750) et *Phenomenologie* de J.H.Lambert (1764) sont deux théories autonomes de la sensibilité qui marquent un virage « humaniste » face aux équivoques précédentes. Elles surgissent pourtant d'une pensée réductrice du sensible, où connaissance et esthétique s'opposent encore, irrémédiablement (Leibniz et Wolff). Toutefois, — nouvelle contradiction —, la théorie côtoie les thèmes chéris de l'art et le monde sensible est reconnu comme un incontournable qui médialise l'ordre rationnel. Baumgarten propose alors une autre voie : la notion d'*analogon rationis*. Le cadre est classique : la mesure du beau est la même que celle du vrai. Mais l'idée fondamentale est moderne : l'existence en l'homme d'une faculté ou d'un ensemble de facultés qui est, pour le monde sensible, l'analogie de la raison pour le monde intelligible (p.96). L'esthétique n'est donc pas tant une « gnoséologie inférieure » qu'une légitimation « scientifique » du point de vue de l'être fini. Le beau comme « perfection perçue de façon sensible » est simplement adéquat à la faculté qui le capte. Il existe même une vérité « esthético-logique » (pp.98, 409-410). La connaissance sensible a de plus sa propre perfection : elle peut être communiquée, cesser ainsi d'être subjective et jouer l'objectivité. Baumgarten sort donc l'autonomie du sensible de l'impasse et amorce la synthèse entre le classicisme et l'esthétique du sentiment.

3. Le moment kantien (deuxième moment)

L'enjeu d'une conquête d'autonomie du sensible est de sortir cette discipline de ses présupposés platonisants (une beauté valorisée en dehors d'elle-même, un art voué à une place subalterne). Kant va construire les principes d'une esthétique qui confèrera à la beauté une « existence propre » (p.44). Ce renversement du platonisme se répercute sur l'histoire de la subjectivité. Il en résulte un divorce entre le divin et l'humain, l'existence d'une sphère soustraite à la législation sacrée et une « nouvelle figure de la subjectivité finie » : la *réflexion* (p.45). Le spectateur n'est plus une glace renvoyant Dieu. L'artiste et son imagination « laïque » rivalisent avec le divin. Mais comprendre l'accord des sensibilités demande une représentation de l'intersubjectivité. Le moment kantien représente une révolution. Kant part de la finitude pour la hausser ensuite *seulement* vers l'absolu. La prétention métaphysique à saisir l'essence ultime est relativisée ; la figure divine rabaissée au rang d'une Idée rationnelle indémontrable. Intelligible et sensible « s'entre-expriment ». La relation de la finitude à l'Idée rationnelle éclaire d'abord la solution de la *Critique de la Faculté de Juger* à l'antinomie du goût. Le défaut précédent principal était de fonder le sens commun tout en réifiant la subjectivité. Mais comment maintenir l'idée d'une universalité du goût sans que soit niée une subjectivité qui doit être conçue spécifiquement comme *non* métaphysique *ni* anthropologique ? Comment penser l'intersubjectivité sans la fonder sur une raison dogmatique ou une structure psycho-physiologique empirique ? L'examen de la « structure intime du jugement de goût » permettra de répondre à la question. L'idée d'un monde intégralement intelligible sert de principe à la réflexion. Le jugement ne se fonde pas sur des concepts déterminés : on ne peut donc en *disputer*. Pourtant, l'objet éveille une Idée nécessaire, indéterminée et commune à l'humanité : on peut donc en *discuter* et élargir l'horizon du subjectif.

La différence entre jugement de connaissance (déterminant) et jugement de goût (réfléchissant) redresse le fondement de la distinction entre *disputatio* et *discussion*. Avec Kant, l'objectivité ne désigne plus quelque chose d'extérieur à la représentation. L'intersubjectivité va donc s'installer confortablement dans cette objectivité nouvellement conçue. Le « sentiment du beau et le plaisir esthétique » naissent d'un jeu apparemment réglé de l'imagination et de l'entendement qui se rapproche d'une association empirique subjective. Cet « accord libre et indéterminé » fonctionne aussi comme une trace symbolique d'un entendement divin (p.127). La beauté naturelle modèle la beauté artistique. Et si les Idées rationnelles n'étaient point supposées partagées, l'objet n'appellerait pas un sens commun, pas même le projet d'en discuter, en cas de dissension (Ibid). L'argumentation clôt le débat par la maxime du penser en commun. Le sens commun est ici fondé en référence à la raison humaine. Ainsi en va-t-il lorsqu'on entame les conditions transcendantes de l'intersubjectivité esthétique (p.130).

Contre son interprétation de la troisième Critique, Ferry évoque l'objection de J.-F. Lyotard et de J. Rogozinski (dans *L'Autre Journal*, déc. 85), voulant que l'exercice du jugement réfléchissant éveille le sentiment

d'une « communauté promise mais différée ». Pour l'A, l'expression de « communication immédiate » ne signifie pas chez Kant que le jugement fait l'objet d'un consensus instantané et facile. Mais elle veut dire simplement que l'intersubjectivité n'y est pas médiatisée par une loi (une règle, un concept) déterminée. On trouve même chez lui une « pensée esthétique de l'espace public », comme le dévoile l'articulation (et non l'abolition, comme le pense Lyotard) du différend avec l'idée de sens commun (p. 132). Si la « communauté idéale » reste une « idée », le sens commun a un statut plus complexe que ne le pense le philosophe de la « condition postmoderne ». Ferry le présente originalement comme un « mixte » de consensus empirique et d'idée. Le sublime est exempt de prétention universaliste.

L'A soutient que l'esthétique kantienne traite surtout de l'homme (le même qui apparaît dans le titre de l'ouvrage). Mais autour du débat de Davos, toute référence à l'humanisme semble renvoyer à l'anthropologie ou à la métaphysique de la subjectivité. Le moment kantien tente d'articuler les avenues essentielles de la préhistoire esthétique et il le fait comme moment de la brèche.

4. Le moment hégélien (troisième moment)

La proposition spéculative, en tentant de dépasser la réflexion de la subjectivité finie, dérobe au sensible l'autonomie durement acquise et l'esthétique redevient l'expression d'une idée dans la forme sensible. En 1802, le jeune Hegel et Schelling placent l'esthétique et la philosophie sur le même plan. En 1807 il corrige : l'idée du beau est historicisée. L'art continue d'être pensé comme l'aliénation de l'idée du vrai, tandis que la philosophie exprime l'idée dans la pensée. L'esthétique hégélienne (mais est-ce donc une esthétique ?) se développe comme une métaphysique traversée par l'individualisme monadique contre lequel Baumgarten avait tant lutté. Dieu est revalorisé ; l'homme déprécié ; l'art relégué au passé. Les conséquences de ce retour au point de départ confèrent une place subalterne à l'esthétique (p.164). La communication esthétique redevient « médiate » : les spectateurs se reconnaissent dans l'idée et communiquent à l'aide du « système » de l'harmonie préétablie (p.165). Finalement, l'autonomie du sensible n'aura été gagnée que pour être avalée par l'affirmation de la supériorité du beau artistique sur le beau naturel promulgué par la *Critique de la Faculté de Juger*.

Ferry soutient que l'hégélianisme — « historicisation de la théodicée leibnizienne » sur le plan métaphysique — est un « *classicisme historicisé* » sur le plan esthétique (p.173). L'art a une visée identique à celle de la religion et de la philosophie : il est le moment de la vérité qui succède à celui de l'État et qui précède celui de la religion et de la philosophie. L'introduction de la triple historicité du beau « réalise » le classicisme. Hegel renverse donc le mouvement allant de Leibniz à Kant, en passant par Baumgarten. La philosophie est seule apte à penser l'intériorité conformément à la nature de l'Esprit, à réconcilier l'objectivité de l'art et la subjectivité de la religion. Alors que l'appel de l'idée cosmologique prétendait à une validité universelle « anhistorique » chez le philosophe

de Koenigsberg, le monde artistique «intérieur» à la subjectivité doit considérer ici la dimension que la philosophie transcendante avait esquivée. Mais son projet (leibnizien selon l'A) veut «résorber l'historicité dans le concept» (p.198).

5. Le moment nietzschéen (quatrième moment)

La plus antihégélienne des philosophies de l'art va renouer avec le projet kantien. La mort de Dieu annonce l'avènement du «sujet brisé», ouvert sur l'altérité et l'inconscient. C'est aussi l'échappée hors du cartésianisme et de l'empirisme, puisque n'existent plus de monades étouffées ou de super-monade «labelisant» le quorum des perspectives multiples. Une vérité qui est plus impénétrable que la vérité philosophique communément reçue autorise une conception de la réalité comme multiplicité et différence. Le moment nietzschéen entretient avec la négation dialectique de l'art une relation analogue à celle que le moment kantien conserve avec le rationalisme classique : conquérir «l'espace nécessaire à l'existence de l'esthétique» (p.202). Chez Nietzsche, l'artiste devient aristocrate, vit dans le monde pré-démocratique de la tradition, pose indiscutablement des valeurs. Mais d'un autre côté, le «platonisme inversé» instauré par le philosophe se répercute sur l'esthétique. L'art acquiert droit de parole sur la vérité en affirmant «ce que nie l'évaluation du monde prétendu vrai» : l'apparence (p.205).

Ferry — comme bien d'autres — met l'entreprise nietzschéenne au fondement de la culture contemporaine, mais il a la sagacité de voir que le concept de volonté de puissance n'a pas la saveur métaphysique que lui avait attribuée la lecture heideggerienne. Il soutient que l'esthétique de Nietzsche exhale une nouvelle forme d'individualisme ; ensuite qu'elle est tendue entre un «ultra-individualisme» et un «nouveau classicisme de la différence» ; enfin qu'on y trouve les racines de l'avant-gardisme contemporain (pp. 210-213). Est-il nécessaire d'ajouter que la modernité prend chez lui la figure d'une régression et que le dispositif d'une philosophie qui doit se comprendre comme philosophie de l'art n'a de sens que dans la perspective d'une «post-modernité» ? Une nouvelle théorie de la subjectivité achève de dissoudre le fétichisme du sujet et renoue avec le «personnalisme» antique. L'objectivité quitte la sphère de la vérité scientifique et l'hétérogénéité perspectiviste remplace le sens commun esthétique. Le relativisme parfait s'impose en extrayant l'histoire du cadre dialectique et en liquidant carrément toute question *quid juris* (pp.231-233). Le beau n'existe ni en soi ni pour le jugement, mais comme symptôme d'états esthétiques.

La question des critères (ou de la vérité) est pourtant réinsérée dans et par l'esthétique (p.243). Car si la beauté est toujours une présentation sensible du vrai, c'est parce que l'art est faux, qu'il est vrai. Il expose le vrai à une puissance supérieure et la vraie vérité est différence. Son esthétique est un «hyperclassicisme de la différence» (p.246). Il s'agit d'articuler deux moments — la critique ultraperspectiviste du platonisme et l'hyperclassicisme qui privilégie l'œuvre sur l'artiste — à la source commune de la brisure du sujet. Qu'un «analogue du discours

déconstructif» vienne s'immiscer dans l'art reste improbable pour Ferry, tant que l'art ne cultive pas sa propre mort...

6. Le déclin des avant-gardes (cinquième moment)

L'A croit dur comme fer que le penseur-artiste n'est pas le philosophe du monde de la technique, mais celui de l'avant-garde *esthétique*. Aujourd'hui, l'ère de la «post-avant-garde» témoigne d'une nouvelle figure subjective et interroge encore le statut de la culture «à l'âge démocratique» (pp.48-49). Si les avant-gardes finissantes préparent «l'éclectisme postmoderne», les premières furent portées par d'immenses projets visant le renouvellement de l'art, luttant contre la rentabilité capitaliste et technique, etc. Les présupposés implicites de toute idéologie d'avant-garde sont l'élitisme, l'historicisme et l'expression du Moi (l'individualisme) (p.262-264). Chez Kandinsky, Schönberg, Duchamp, on assiste à un abandon des formes conventionnelles du beau. De plus, toute avant-garde n'est pas nécessairement gauchisante et l'esthétique accompagne souvent ici le politique (pensons au futurisme). En s'inspirant de G. Lipowetsky (*L'Ère du vide*, Gallimard 83), Ferry en arrive à postuler que même dans les courants d'art abstrait, il existe un aspect scientiste, objectiviste et *classique*, qui vient mesurer ce que laisse échapper une interprétation individualiste strictement narcissique comme celle de D. Bell (*Les contradictions culturelles du capitalisme*, PUF 79). En effet, le monde de Picasso rejoint plastiquement les hypothèses géométriques riemaniennes et einsteiniennes. L'effet décisif est de légitimer la critique de la perspective traditionnelle, d'engendrer l'idée d'une réduction de l'espace plastique à la bidimensionnalité, là où la quadridimensionnalité est projetée, d'introduire aussi le sentiment d'un hyperespace peuplé d'hypercorps qui nous englobent (p. 288). L'A inscrit cette nouvelle dimension dans la caractéristique individualiste. La valeur artistique ne provient plus du fini de l'exécution ni d'une opération analogique avec les archétypes. C'est le culte de l'«idiosyncrasie» : l'œuvre est «métacœuvre», la réflexion esthétique «métaréflexion» (pp.21-22, 310-311). Selon Ferry et les phénoménologues du XX^e siècle, la peinture contemporaine conduit le classicisme au-delà de lui-même dans un «hyperclassicisme» (p.301), L'harmonie a fui le vrai et habite maintenant l'antigéométrie, l'antilogique, la dissonance. Le sens a quitté l'idée de beauté. Le désordre étend son règne. L'analyse de Bell permet de comprendre la «forme» de l'avant-garde mais reste «démunie» quant aux nécessités du «contenu». Deux moments divergents coexistent en effet : l'un voulant rompre radicalement avec la tradition, l'autre voulant mener l'esthétique classique à son terme (p.307). Cette dualité rectrice caractérisait déjà les premiers linéaments de l'esthétique. Seul le postmoderne pourrait émanciper l'esthétique de cette opposition tricentenaire. Ferry va proposer (avec témérité) trois interprétations courantes de ce terme trop brassé, né il y a trois décennies pour vaincre la tyrannie de l'innovation azimutée : le postmoderne comme comble du modernisme, comme retour à la tradition et à la communication et comme dépassement du modernisme. L'A choisit de s'attarder didactiquement à la deuxième (actuellement omniprésente à partir du milieu de l'architec-

ture). Il en profite pour aborder l'éclectisme de C. Jencks et la critique de la modernité de Castoriadis pour en conclure que la culture contemporaine est moins caractérisée par un déclin que par une *Weltlosigkeit* (p.327).

7. La question de l'éthique à l'âge de l'esthétique (conclusion de Ferry)

C'est par une paraphrase du titre donné à un texte de 67 de K.O. Apel, que Ferry réinsère le problème de la communication : « nous n'habitons plus un monde *a priori* commun » (Ibid). La cohésion sociale réside maintenant dans l'« interindividualité » et la transcendance « cosmique » ne nous échoit plus en partage. La culture démocratique, au terme de cette histoire de l'esthétique, tend à se structurer selon les trois horizons mentionnés au chapitre I (p.26). Mais le retrait du monde indique en outre une liquidation des principes éthiques. Le mot « *Ur-Teil* » (jugement) ne signifiait-il pas un « partage originaire » dans la justice ancienne ? L'A examine en terminant ce qu'il appelle les « trois âges de l'éthique » : l'excellence, le mérite et l'authenticité (p.329). Si l'excellence est par essence aristocratique, le mérite est démocratique. Mais il se passe une mutation dans la montée de l'individualisme : les idéologies hédonistes se sont emparées des questions morales et l'authenticité (contemporaine) en est la « fiche signalétique » (« coca-cola c'est le vrai » aurait pu dire Warhol). Ferry voit une double tendance dans l'individualisme contemporain au plan éthique : la victoire du thérapeutique sur le religieux, et le surcroît de tolérance. Mais l'histoire parcourue nous a convaincus que l'absence de référence cosmologique ne signifie pas tant la décadence (« néo-conservatrice ») que l'ouverture de nouveaux horizons. L'ère contemporaine laisse aussi place à l'inédit : à l'âge de l'authentique, il n'est pas rare aujourd'hui de cultiver l'idéologie de l'excellence, par exemple. Dans l'espace ouvert par la troisième Critique, il faut se souvenir que seule l'« individualité véritable » saura maintenir l'exigence d'authenticité. L'A se propose de penser une « théorie générale des limites » à partir de la triple dimension éthique et en s'inspirant de l'histoire de l'esthétique qu'il nous a contée.

Les annexes présentent un commentaire et une traduction des premier et dernier chapitres de la *Phänomenologie* de Lambert, et une traduction du premier chapitre et du chapitre sur la vérité esthétique de *Ästhetica* de Baumgarten. Ces deux penseurs rafraîchissent le système leibnizo-wolffien en prenant en considération la dignité de la connaissance finie. Ferry voit se dessiner chez le premier la différence du logique et du transcendantal, alors que les néo-kantiens traitaient son œuvre d'ébauche manquée du criticisme. La dernière annexe nous offre une représentation visuelle des géométries non euclidiennes, avec une introduction destinées aux profanes.

Critique : le sens commun esthétique kantien

À la première lecture, il faut avouer que l'idée d'ajouter un nouveau spécimen à la famille des hominidés, ne nous paraissait pas évidente, encore moins un *homo aestheticus*. Mais après analyse, nous en sommes peut-être davantage convaincue, le champ de l'esthétique étant pour le moins privilégié dans cette lecture de l'individualisme. Cet ouvrage possède aussi une telle quantité d'informations touchant simultanément tant de champs cognitifs, que même les questions centrales s'amenuisent, bercées par d'autres vagues.

Au chapitre I, la pénible conciliation historique de la subjectivisation du beau et de l'exigence de critères (p.20) définit bien le problème de l'esthétique moderne. L'ouvrage consacre à la notion de *sensus communis* une quarantaine de pages dispersées sur plus d'un chapitres. Ferry a l'audace (avec la complicité kantienne) de cueillir cette notion depuis les tréfonds du «vulgaire» et de lui donner une dignité toute moderne. Il fait ressortir d'abord un premier point qui n'est pas intelligible lors d'un premier parcours de la *Critique de la Faculté de Juger* : celui de la *genèse conceptuelle* de ce sens commun dans l'histoire de l'esthétique. Avant Kant, avant l'instauration de l'esthétique, avant la *reconnaissance* de l'intersubjectivité, le suprasensible jouait le rôle de l'objectivité.

Mais à propos du sens commun «suscité» par l'objet beau, la conclusion nous semble trop rapide (pp. 45, 127). Dans le texte kantien, il est dit plutôt que «le jugement de goût prétend obtenir l'*adhésion* de tous» (§19 de la *Critique de la Faculté de Juger* (CFJ)), et non pas que l'objet sollicite l'adhésion. Non seulement le sens commun n'est-il pas appelé ou visé pour une *discussion*, mais ce n'est pas l'objet beau qui sollicite l'adhésion. On peut même déduire du texte de Kant, que lorsque le sujet juge, la discussion *a déjà eu lieu* : le sens commun est le «résultat de la faculté de juger» (§40) ou «l'effet du libre jeu des facultés» (§20). La connotation active ou plutôt «discutative» du mot consensus (p.78). nous semble absente en outre de la troisième Critique où le sens commun possède davantage une signification de consentement, d'adhésion (à des vérités éternelles, peu importe) que lui donnait la philosophie écossaise du XVII-XVIII^e siècle sans verser dans la passivité. Là où l'A se fourvoie c'est en tenant opiniâtement à la catégorie contemporaine de la discussion, non pas comme catégorie en tant que telle, mais parce qu'il la superpose sur le sens commun qui ne peut plus dès lors jouer son rôle «transcendantal». Ce n'est pas parce que Kant ajoute la maxime «on peut discuter du goût» (§56) aux lieux communs de l'antinomie, ni parce qu'il insère au §40 la deuxième maxime du jugement, que la notion de sens commun déborderait sur une idée de discussion. Dans le jugement de goût, on «*prétend* obtenir l'adhésion de tous». C'est une obligation (§19). Le sens commun permet donc l'exercice du jugement (§29, §40). Il semble, à certains égards, plus normatif qu'idéal dans sa fonction de présupposition (§20-21, §40). Mais Ferry corrige cette transposition imprécise au chapitre III lorsqu'il est question des Idées rationnelles indéterminées communes à l'humanité (p.127). Ce passage éclaire en outre la solution à l'antinomie (pp.107-108, 126). Le parcours de l'histoire de l'esthétique nous montre d'ailleurs l'héritage du sens commun

dans l'idée du supra-sensible (p.86) dont on trouve aussi des traces dans la critique du goût chez Kant. Cette réserve à propos du sens commun suscité ne s'applique évidemment pas à l'emploi judicieux qui est fait de la catégorie de la discussion que le philosophe *aurait pu anticiper*, et de la catégorie (moderne) de l'intersubjectivité que le classicisme et l'empirisme auraient rejetée *pour leur fondement*, en vertu de leur «conception monadique de la subjectivité» (pp. 63, 73).

La distinction entre l'intersubjectivité et le sens commun n'est pas faite. Pourtant, l'intersubjectivité est bien une dimension, un état ou un phénomène, reconnu ou pas comme déterminant, mais qui est présent, bon gré mal gré, lorsque deux sujets sont en situation d'interaction ou d'interlocution. Le sens commun pris isolément est pour sa part plus difficile à cerner. Ferry innove cependant, et c'est un deuxième point en sa faveur, en défendant le «statut philosophique» de cette notion. S'il n'avait qu'un statut idéal, ou idéologique, — comme le pense Lyotard (ajoutons Bourdieu), la première partie de la critique deviendrait infructueuse (comme elle l'a été dans les années '70). Selon lui, le sens commun n'est ni seulement consensus empirique ni tout à fait Idée. Mais c'est un «mixte» (p.135). Inutile d'ajouter en outre qu'il présuppose, comme «résultat», un phénomène intersubjectif. Quant au projet de discuter du goût, *en cas de différend* (p.127), c'est une conclusion à laquelle on est nécessairement amené en dehors des textes. Après tout, le «ceci est beau» signifiait peut-être, à l'époque, un désaccord dans le jugement. Dans un autre ordre d'idées, Ferry prend pour acquis que toute critique suppose l'admission d'un point de vue commun indéterminé. Mais il est possible d'avancer que le prédicat «indéterminé» ne qualifie pas tant le point de vue commun, que le fait que ce point de vue n'est pas «régulé», et donc qu'il est *probable* que le jugement diffère de la norme. Le jugement de goût nous semble participer d'un soliloque qui répète en écho «ce qui a déjà plu» (pour reprendre une formule de Hume) lors d'un «contrat originaire de l'humanité» (§41), et ce qui arriverait possiblement, si nous avions à rediscuter (Voir §8).

Au chapitre III, la place du sentiment n'est pas non plus tranchée face à celle du plaisir. Pourtant, cette nuance anodine est nécessaire à l'insertion de la *CFJ* dans l'histoire de l'esthétique. Il n'est pas suffisant de dire : «le sentiment de la beauté et le plaisir qui l'accompagne naissent d'une «libre» association de l'imagination» (p.125). Il faudrait dire — ce qu'autorisent les textes que Kant qualifie lui-même de «clef de la critique du goût» (§§9, 20-21, 39-40) : «le sentiment de la beauté (que le sens commun détermine immédiatement) naît d'une libre association de l'imagination et de l'entendement, crée *ainsi* les conditions du jugement et entraîne *ensuite* le plaisir». Une mésinterprétation — qui est sûrement en ce cas-ci une imprécision inintentionnelle — risque de nous ramener au sens commun vulgaire qui opère sur le plaisir, ou à la satisfaction relative à l'agréable. Or, le jugement de goût kantien travaille à partir de la forme (la satisfaction est désintéressée) et n'a rien à voir avec la matière ou avec un intérêt sensible quelconque (§§2-3, 5, 7). Il est dans l'intérêt de l'esthétique de distinguer non seulement la «nature» entre sentiment et plaisir (ici c'est un plaisir de la réflexion (§§12, 41)), mais il convient de préciser aussi leur «chronologie».

La question centrale de la troisième Critique est bien démarquée comme étant celle de l'esthétique et de la logique et en ce sens, l'analyse de l'antinomie du goût est performante tant au chapitre II qu'au chapitre III. La description du jugement réfléchissant par les cinq moments qui structurent «intimement» le jugement est originale (pp.120-121). Le type de jugement est aussi correctement et exhaustivement relié à l'idée du système communément partagée par les êtres finis et médiatisée par un sens commun. La distinction déterminant-réfléchissant prend toute sa portée lors de la fameuse distinction entre la *disputatio* et la *discussio*.

À propos de communication, d'esthétique, de postmodernité, Ferry bénéficie de la somme des interprétations de la décennie et peut par le fait même les trier, les synthétiser et les dépasser. Bien que nous ayons des réserves à propos de l'articulation communication-individualisme en tant que telle (davantage de pages à ce propos aurait été apprécié), nous trouvons cet ouvrage important, ne serait-ce que par l'analyse des pré-supposés de l'antinomie du goût. Quant à la justification du titre : peut-être voulait-il tout simplement mentionner que l'autonomie du sensible va de pair avec l'apparition de l'humanisme. Ou peut-être l'a-t-il choisi simplement pour sa beauté. En ce cas, elle fait immédiatement consensus.

*Département de philosophie
Université du Québec à Trois-Rivières*