



**Olivier Lahbib**

## **La Beauté positive**

Outre les applications relatives aux questions morales et sociales, les savants naturalistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont formulé le projet d'une science du beau, d'une doctrine du plaisir esthétique. Le projet de l'esthétique positiviste semble rejoindre celui de l'art naturaliste, illustré par Zola dans son manifeste théorique, le *Roman expérimental* (1890). Le romancier y est décrit comme médecin de l'âme, et il n'ambitionne pas de procurer du plaisir au lecteur, mais de lui apporter une connaissance, en lui fournissant un étude sociale, des maux de l'humanité. Indépendamment du contenu ou du message des œuvres d'art, l'étude du jugement esthétique a pour objet les critères selon lesquels une œuvre peut provoquer un plaisir pour le plus grand nombre. Mais comment justifier la validité objective de ces critères ? La méthode des sciences de la nature, comme l'affirme le point de vue positiviste, peut-elle les énoncer ?

Il ne s'agit pas d'oublier ce que l'esthétique idéaliste nous a appris, à savoir la valeur subjective et pourtant universelle du jugement esthétique. Il s'agit seulement avec l'esthétique positiviste de prendre en compte le plaisir lié au beau en partant du plaisir éprouvé par le corps, ce qui contredit radicalement les principes de la théorie kantienne du goût, qui qualifie le plaisir lié au corps d'agréable et refuse absolument qu'une véritable appréciation esthétique puisse trouver uniquement sa source dans le corps.

Il faut dans ces conditions reprendre les termes de Fechner et distinguer une esthétique "d'en haut"<sup>1</sup>, et une esthétique "d'en bas", la première exprimant le point de vue métaphysique de l'idéalisme allemand et la seconde considérant le corps comme source de toute appréciation esthétique. Une esthétique positive ou réaliste<sup>2</sup> répond au projet de l'esthétique idéaliste, mais cela ne revient-il pas à confondre le beau et l'agréable ? Observons comme dans un laboratoire le phénomène ou le fait du plaisir esthétique,

---

<sup>1</sup> C'est le vocabulaire de Fechner dans le Chap. I. *Die Ästhetik von Oben und von Unten* de ses *Leçons d'esthétique* (*Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876).

<sup>2</sup> On peut se référer à Kirschmann, *L'esthétique fondée sur les bases du réalisme*, Berlin, 1868, dont le projet consiste à suivre la méthode des sciences expérimentales, « la seule qui puisse servir à fonder aussi la science du beau et de l'art ». C'est encore le problème posé par Schlick (*Problème fondamental de l'esthétique du point de vue évolutionniste*, *Archiv für die gesamte psychologie*, 14 (1909), p.106) dans sa critique de Fechner : comment des propriétés de l'objet peuvent être isolées pour être définies comme la beauté ? C'est d'ailleurs dans un autre contexte la question posée par la démarche analytique contemporaine, celle de Eddy Zemach, dans *La beauté réelle*, éd. des Presses universitaires de Rennes, 2005: les propriétés esthétiques sont-elles des propriétés comme les autres, dépendent-elles par exemple du désir des hommes, sur ce sujet voir les pp. 137-142.

considéré comme l'effet d'une cause censée le produire. La méthode positiviste nous offre l'opportunité d'analyser la beauté, sans préjugés d'aucune sorte, comme un phénomène physique ou une propriété chimique, en se donnant pour but de formuler la loi générale de la production de la beauté, ou au moins de mettre à jour une forme de déterminisme esthétique, en lieu et place des constructions idéalistes qualifiées d'arbitraires par la science positive. Comment distinguer dans le cadre de la méthode positive le beau et l'agréable, si le point de départ est seulement le corps ?

\*\*\*

## **I. L'esthétique de FECHNER :**

Le projet positiviste à travers la démarche psycho-physique consiste à réduire les sentiments esthétiques à des processus physiologiques, les seuls effectivement observables et mesurables. Il semble que le point de départ d'une réflexion sur le rapport entre le déterminisme physique (tel que le pense le positivisme) et l'esthétique se réalise dans le projet de Fechner, d'une "science du beau". Principal représentant de la psycho-physique, Fechner ne formule aucune définition du sentiment esthétique, sinon qu'il s'agit d'un plaisir. Ce n'est pas la nature du beau ou du laid qui l'intéresse, mais que ce sentiment puisse être réduit à une sensation physique et ainsi susceptible d'être mesuré. Ainsi l'appréciation esthétique peut-elle obéir à une véritable détermination, et l'intériorité répond-elle enfin à des lois tout aussi rigoureuses que celles de l'extériorité

La méthode positiviste consiste à ne déterminer que l'aspect quantitatif et à négliger l'aspect qualitatif. En effet, le sentiment ou la sensation esthétique ne devient objet de connaissance qu'à la condition que s'y applique la méthode numérique. Fechner n'espère pas néanmoins appliquer à la "sensation de beauté" les mêmes lois qu'il a formulées pour les sensations en général. Aussi paraît-il difficile de prétendre, avec les instruments encore rudimentaires des études psycho-physiques, à une détermination du beau ou du laid aussi complète que celle des sensations de plaisir ou de peine telles qu'elles sont observées dans le cas de l'animal.

Fechner ne trahit-il cependant pas en partie la méthode positive lorsqu'il énonce une définition du beau, qui apparaît comme une forme de préjugé, admettant comme un fait que ce qui a la propriété d'éveiller un plaisir de façon immédiate, et dans la mesure où il est supérieur au plaisir de l'agréable, doit être appelé plaisir du beau. « La véritable caractéristique du plaisir esthétique, c'est son caractère immédiat », et ce plaisir n'est pas seulement l'effet d'une impression directe des représentations ou de leurs rapports, mais il est aussi lié «aux associations qu'elles évoquent ». L'immédiateté du beau est plutôt paradoxalement l'immédiateté d'une médiation et Fechner laisse entendre que le sentiment, loin de se réduire à un effet purement physique, peut être doublé ou préparé par une série d'évocations : « cet argument peut être produit soit par l'intelligence des rapports intérieurs à la sensation, soit par l'association à celle-ci de représentations étrangères »<sup>3</sup>. Il est donc comme le reconnaît Fechner lui-même difficile de considérer le beau uniquement d'un point de vue psycho-physique, et les effets nerveux ou plus globalement physiologiques de la beauté ne suffisent pas à rendre compte de la complexité du sentiment esthétique, et notamment dans l'impression de beauté. Mais le problème de la mesure effective du plaisir dit esthétique suppose une mesure et non pas l'analyse des impressions d'un sujet.

---

<sup>3</sup> Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876, vol. I, chap. 2, 13-15.

S'il doit y avoir mesure, et donc détermination quantitative, c'est par le biais des **statistiques** que Fechner détermine de façon numérique les sensations évidemment subjectives. Grâce aux statistiques, ce qui est subjectif va pouvoir être traité de façon objective. La diversité des goûts humains est ainsi plus aisément connaissable. On s'aperçoit alors, à partir de sondages rudimentaires, que le sentiment de plaisir peut être directement relié à certaines perceptions, et à l'existence de certains objets. Évidemment le psycho-physicien Fechner ne se permet pas d'affirmer que la nature du beau soit ainsi mise à jour. Il s'agit de la formulation d'un rapport très fréquent, non pas d'une définition du beau en soi.

Le sentiment de beauté est lié à des déterminations ou des perceptions de rapports que la statistique établit comme suscitant nécessairement le plaisir esthétique. La psychophysique peut alors annoncer qu'elle retrouve la très ancienne détermination de la section d'or ou du nombre d'or : 1, 618... intervenant dans l'événement du plaisir esthétique. Ce qui est ainsi découvert c'est la grande fréquence du rapport entre l'appréciation esthétique et la régularité dans les proportions. Les résultats des enquêtes indiquent que les personnes interrogées privilégient en général certains types de figures, des rectangles, ou des triangles. Mais Fechner découvre bientôt que l'appréciation esthétique liée à la redécouverte de la section d'or ne semble qu'un cas particulier des rapports de symétrie : « Quand une tâche d'encre informe s'étale sur un feuillet de papier, si on le plie de façon à imprimer symétriquement l'image, on est surpris de voir combien cette seule symétrie la rend, d'insignifiante, agréable. Dans les oeuvres où cette régularité semble être au contraire évitée, comme les paysages ou la peinture de genre, il est certain cependant qu'un manque absolu d'équilibre déplairait. On trouve donc, dans le domaine des formes, au moins un équivalent incontestable du plaisir et du déplaisir directs des formes de consonances et des dissonances »<sup>4</sup>.

Le plaisir esthétique serait donc régulièrement apparenté à la recherche de symétrie, ce qui paraît conforme à l'opinion commune, mais aussi de façon plus complexe à l'apparition de figures variées et de dissymétries qui viennent surprendre la symétrie attendue<sup>5</sup>. Ce que les études statistiques sur le jugement esthétique montrent également. La symétrie est alors complétée par le critère de la variété ou de la multiplicité dans l'unité. Il ne peut affirmer, selon la rigueur de la méthode positiviste, que ces résultats statistiques définissent réellement la beauté, ni justifier le rapport entre la symétrie et le plaisir, ni montrer pourquoi physiologiquement certaines formes conviennent à l'être humain. Il ne peut pas plus déterminer pour quelles raisons -physiologiques, ou culturelles- on observe que la symétrie produit aussi souvent un sentiment de plaisir. La science ne peut aucunement révéler les causes de la beauté, mais seulement des lois sur les circonstances de son appréciation. Cependant Fechner a le mérite d'introduire une réflexion sur l'homologie de l'extérieur et de l'intérieur, - certaines formes, certaines lignes agissent directement sur le corps pour produire un plaisir d'ordre esthétique, comme si le dessin des formes extérieures se reflétait dans l'harmonie intérieure ressentie par le corps.

---

<sup>4</sup> Charles Lalo, *L'esthétique contemporaine de Fechner*, Paris, Alcan, 1908, p. 70.

<sup>5</sup> Ibid. p.70 citant Fechner dans les *Leçons d'esthétique* ( a 486-7) « C'est donc, semble-t-il, le conflit de l'unité et de la variété qui règle ce processus et fait prédominer tantôt la symétrie, tantôt la section d'or, suivant que c'est le besoin prédominant de la diversité ou bien la crainte subordonnée de la monotonie qui l'emporte ».

## II. L'esthétique comme dynamogénie (Ch. HENRY) :

La tâche esquissée par Fechner est reprise par de nombreux auteurs à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et notamment approfondie en France par Charles Henry, dans son *Introduction à une esthétique scientifique*<sup>6</sup> : il est bien le continuateur de Fechner quand il affirme que son projet consiste à construire une discipline esthétique obéissant à un strict déterminisme, dont il estime qui n'aurait pas été encore mis à jour<sup>7</sup>. Pourtant affirme Charles Henry, ce déterminisme apparaît clairement à travers des exemples très simples, comme le fait de représenter un visage triste par une ligne plongeante représentant la bouche. Il s'agit donc pour l'essentiel de savoir comment un objet extérieur produit un effet plaisant sur l'intériorité du spectateur. Cela conduit Ch. Henry à poser la question de façon directe : quelles sont les lignes les plus agréables ou plutôt « quelles sont les directions agréables, ou quelles directions associons-nous avec le plaisir et la douleur ? »<sup>8</sup>. Par exemple les formes d'un visage sont analogiquement associées au dynamisme des lignes. Charles Henry institue une nouvelle discipline, la **dynamogénie**, expliquant comment certaines sensations sont immédiatement capables d'induire des mouvements, eux-mêmes associés par des sensations de plaisir et de peine. Le tracé des lignes est lui-même un mouvement que nos yeux suivent : « Ces mouvements sont l'origine primordiale de la perception des formes »<sup>9</sup>, annonçant les travaux de la phénoménologie de Husserl sur les kinesthèses<sup>10</sup>. A propos de chaque mouvement, il est possible de dire s'il s'accompagne de résistances, de peine, de sentiment de tristesse ou de douleur. La typologie ainsi définie partage les mouvements horizontaux, et les mouvements verticaux<sup>11</sup>. Les mouvements oculaires sont la source du plaisir, ils trouvent leurs prolongements dans tous les autres mouvements musculaires. Ch. Henry approfondit dans ses écrits sur le *Cercle chromatique* le thème de la dynamogénie, appliquant au problème de la couleur l'interrogation sur les mouvements auxquelles elles invitent, en demandant précisément comment des sensations de couleurs préparent à des mouvements, provoquant le plaisir esthétique. C'est dans ce contexte que Ch. Henry peut formuler une définition du plaisir esthétique :

«Ce qui importe le plus aux fonctions psychiques, c'est la continuité. Quand nous cessons de penser, il y a fatigue; quand la cessation est violente, il y a douleur. Nous pouvons définir le plaisir : la continuité des fonctions psychiques; la peine : la discontinuité de ces fonctions. Mais nous ne pouvons nous représenter, donc étudier scientifiquement que des mouvements : il nous faut préciser quelle relation existe entre les fonctions psychiques et les mouvements. L'observation et le raisonnement montrent

---

<sup>6</sup> Ch. Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, la Revue contemporaine, août 1885.

<sup>7</sup> Charles Henry mentionne néanmoins des tentatives antérieures, celles de Léonard de Vinci, de Rameau, et Humbert de Superville, dans *l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, 1827.

<sup>8</sup> Ch. Henry, op.cit. p. 445.

<sup>9</sup> Charles Lalo, *L'Esthétique contemporaine de Fechner*, p. 113.

<sup>10</sup> Nous renvoyons sur ce point à la parfaite mise au point du traducteur (J.-P. Lavigne) des *leçons sur chose et espace*, p. 461.

<sup>11</sup> « Ainsi le mouvement horizontal de l'oeil est le plus facile, parce qu'il n'agit que par un muscle; le mouvement vertical en exige deux, et l'oblique trois. Or, c'est une loi à la fois déductive et expérimentale que tout mouvement appréciable, facile et modéré, est accompagné de quelque plaisir. On peut donc dire que "la symétrie bilatérale tendrait à devenir, pour parler comme Kant, une sorte de forme a priori de l'intuition esthétique » (Fechner, *Leçons ...*, C495-6; 511).

que les fonctions psychiques peuvent être considérées comme des mouvements qui ont été ou qui seront, comme des mouvements virtuels »<sup>12</sup>.

Entièrement analysable en termes de mouvements le plaisir esthétique devient connaissable, c'est-à-dire prédictible. Ainsi grâce à l'instrument qu'il crée et qui est resté sous le nom de Cercle chromatique, on pourra définir l'harmonie des couleurs, l'ordre des compositions chromatiques, et se servir de cet instrument comme d'une règle.

Le projet du cercle chromatique consiste à « assigner aux couleurs les directions qui leur conviennent (...) ; cette question revient au problème de fixer le degré de dynamogénie de chaque couleur, puisque les degrés de la dynamogénie se représentent par des directions. Or, suivant que le cycle est tracé par la coordination discontinue des deux côtés ou par un seul côté, il y a quatre directions primaires : de bas en haut, de gauche à droite, de haut en bas, de droite à gauche, distantes d'un quart de circonférence, ou trois directions primaires: en haut, à gauche, à droite, distantes d'un tiers de circonférence»<sup>13</sup>. De cette façon on peut mesurer l'effet d'une couleur sur la réaction d'un être<sup>14</sup>. D'ailleurs la nécessité traduite par le cercle consiste dans le pouvoir de déterminer de façon prédictible la complémentarité des couleurs<sup>15</sup>, et donc à travers la condition de la complémentarité, le plaisir esthétique lui-même.

La dynamogénie du plaisir esthétique ne vaut pas seulement pour les sensations de couleur, la musique qui semble nous procurer des sensations moins immédiatement liées aux sensations musculaires est cependant une expérience de mouvements caractérisés par des directions. S'appuyant sur les recherches de Helmholtz, Ch. Henry applique les mêmes remarques pour les sons et l'art musical. L'exemple de la dissonance est notamment utile pour illustrer la théorie selon laquelle les fibres musculaires réagissent aux intensités musicales :« la musique est la représentation

---

<sup>12</sup> *Le cercle chromatique*, Paris, éd. Charles Verdin, 1888, p. 6.

<sup>13</sup> Ch. Henry, *Le cercle chromatique*, p. 61.

<sup>14</sup> Le déterminisme qui régit la sensation des couleurs à la vitesse de réaction du sujet est l'objet d'observation et de calculs très précis. Ainsi par exemple les mesures effectuées par Buccola et rapportées par Charles Henry montrent de façon expérimentale qu'il y a association entre la couleur et la direction. « D'après Buccola, le temps moyen de la réaction avec discernement entre deux couleurs est 0,228 s ; le temps de la réaction simple est 0,176, d'où la durée de l'acte de discernement est 0,052. Si on invite le sujet à faire un signe avec la main quand il aura distingué le vert, et rester immobile si on lui montre le bleu, le temps de la réaction avec discernement et choix entre le signe et le repos est 0,066. Mais si on enjoint au sujet de choisir entre le mouvement avec la main droite ou avec la main gauche suivant l'apparition de la couleur, le temps est remarquablement long et offre de grandes oscillations. Buccola ne donne que la moyenne : le temps du choix entre les deux mouvements est 0,175, de sorte que la différence entre le temps de choix simple et le temps de choix compliqué est 0,109. Il eût été intéressant d'indiquer pour quelles couleurs le temps de choix entre les mains est le plus petit : c'est pour le bleu et le violet que théoriquement le temps de choix pour la main gauche doit être plus petit chez les êtres normaux ». Ch. Henry, *Le cercle chromatique*, p.68.

<sup>15</sup> Le rapport de la direction avec le plaisir trouve son application dans la grande oeuvre de Ch. Henry, *Le cercle chromatique*, qui range les couleurs dans un cycle représentant le plus précisément les sensations dynamogènes et l'harmonie recherchée par le vivant. Ainsi sur ce cercle les couleurs se rangent dans leur complémentarité, reflétant ainsi le mouvement naturel et facile de leur ordre. Mais Ch. Henry poursuit son ambition à travers le rapporteur esthétique, dont le projet consiste à «analyser en nombres toute forme et réciproquement de construire, d'après des nombres, des formes rythmiques» *Le rapporteur esthétique et sensation de forme*, la Revue indépendante, 1888.

concrète de directions abstraites et c'est l'extrême mobilité de chaque note dans le sens des son attraction qui recèle le secret de son charme à la fois si intellectuel et si sensuel, et l'art de son expression...»<sup>16</sup>. Le principe du plaisir musical trouve de cette façon sa source dans l'intensité des sensations musculaires, évidemment liées aux mouvements auxquels invite la musique : « Une dissonance par exemple est produite par des battements : ceux-ci consistent essentiellement, suivant les travaux de Helmholtz, dans la transmission périodique aux mêmes fibres nerveuses des sommes et des différences des vitesses vibratoires des notes. Il y a dans ces cas intermittence d'excitation, et de plus, si les secousses sonores sont très rapides, impossibilité de distinguer et de compter ces secousses. L'intermittence de faible ou courte devenant forte et prolongée, de désagréable la sensation devient douloureuse»<sup>17</sup>.

Mais si des stimulations consonantes sont davantage source de plaisir que des stimulations dissonantes, c'est que le sentiment de plaisir esthétique est directement l'expression de l'énergie du vivant. La notion de direction est très spécialement liée avec l'idée d'une énergie du vivant, et d'un dynamisme propre à la sensation du plaisir, qui envahit le corps, et donc tout l'être vers des émotions particulières. La perception des lignes et le plaisir qu'elles procurent<sup>18</sup>, en relation avec la musique ou les arts visuels, renvoient toujours aux mouvements du corps. Le mouvement -même virtuel- de notre corps en harmonie avec un objet produit le sentiment d'une facilitation de la vie parce que la quantité d'efforts demandée dans cette perception est allégée<sup>19</sup>, cette facilitation reçoit la qualification de beauté. L'argumentation ainsi présentée semble nous orienter vers un point de vue très proche de la physique de Ernst Mach<sup>20</sup>, et du maître-mot de sa philosophie, le principe de l'économie de pensée : ce principe se décline d'abord comme le principe de l'adaptation des pensées aux choses et des

---

<sup>16</sup> Ch. Henry *Introduction à une esthétique scientifique*. p. 461.

<sup>17</sup> Ch. Henry, *ibid.* p. 446.

<sup>18</sup> Des réponses sont données avec l'interprétation des réactions du visage : analogiquement en induire l'idée que la douleur est associée à des mouvements de rotation dans le sens de la pesanteur. «Nous retrouvons dans l'expression de la physionomie la loi du geste : il est évident que le but de ces mouvements est, pour le cas du plaisir, dans la situation qui exige le plus de travail à produire. Le plaisir, qui est un effort de perception tendant vers le minimum, s'exprime donc par une tendance à réaliser le maximum de travail et finalement par un maximum de travail...» (*Ibid.* p. 446).

<sup>19</sup> La beauté est affaire d'énergie. Ainsi comme l'écrit Charles Lalo, les principes des physiologues peuvent se ramener à un seul : « Est beau ce qui possède à la fois une forme telle qu'il faut pour l'embrasser la moindre dépense de force possible, et un contenu si grand et si riche qu'il occupe la force entière dont dispose le sujet». (...)« [Ce principe] s'applique subjectivement à l'économie de nos propres forces, ou, objectivement et par association à l'économie des forces qui agissent sur nous; celle-ci nous plaît indirectement, par un retour sur le plaisir que nous sentons à produire de nous-mêmes beaucoup avec peu de force. Ce principe semble d'autant plus important qu'il joue un rôle considérable dans la nature, où il s'accorde avec la santé physiologique. Dans ce domaine, les deux notions coïncident, et ce qui donne l'impression du beau est toujours produit par la plus petite dépense possible de force musculaire : facilité, absence de contrainte ou liberté ». *Leçons sur l'esthétique de Fechner*, (citant les *Vorlesungen* de Fechner, XLIII 263-264), p. 10.

<sup>20</sup> Cela se trouve d'ailleurs confirmé par la thèse de Lalo, qui nous renvoie au thème de la tendance à la stabilité, thème cher à Avenarius, si proche par certains aspects de la théorie de l'économie de pensée de Mach. Cf. <http://dogma.free.fr/txt/OLahbib-Mach.htm>

pensées entre elles<sup>21</sup>. L'énergie de la pensée, comme celle du vivant sont retenues, économisées, de sorte que l'économie des forces permet à l'être de s'adapter à son milieu. Le principe de l'économie de la pensée est évidemment dans cette mesure absolument compatible avec le principe de la lutte pour la survie, élément essentiel du courant déterministe. On comprend alors la théorie de Spencer, voyant dans la beauté comme une aide pour la survie. La beauté sert les intérêts de la vie, de la sélection naturelle, d'après ce point de vue darwinien, elle encourage à la reproduction. Le point de vue évolutionniste, illustré par Grant Allen, et commenté par Moritz Schlick, doit nous permettre d'approfondir le rapport entre la condition du mouvement et le problème de l'économie de l'énergie, comme s'appliquant au problème de l'adaptation du vivant.

### III. Le point de vue évolutionniste (H. SPENCER et M. SCHLICK)

La transition entre la théorie de l'économie de pensée et la théorie de l'évolution a lieu par exemple avec les conceptions de Spencer sur la grâce : « un mouvement est gracieux quand il atteint son but avec la moindre dépense de force possible. De là la grâce des mouvement onduleux. -La grâce dans la forme : une forme est gracieuse quand elle révèle une force qui se déploie sans peine. Exemple : le saule pleureur »<sup>22</sup>. Le plaisir esthétique consisterait dans l'expérience d'une économie de moyens, mais alors parle-t-on proprement d'un plaisir esthétique pur, le beau, ou seulement de l'agréable, lié à un moindre effort dans la dépense ? La grâce semble faire le pont ici entre l'agréable et le beau, elle annonce le beau, c'est-à-dire l'inutilité, mais elle est encore marquée par le souci d'un rendement amélioré ou de l'économie. La grâce n'est pas un sentiment purement désintéressé comme le note Spencer : « la grâce dans les formes vivantes, c'est une forme propre à réaliser cette économie; la grâce dans les postures, c'est une posture qu'on peut garder en ménageant sa puissance »<sup>23</sup>. Toute grâce participe d'une économie du corps, et que la grâce d'un danseur qualifie son aptitude à produire des mouvements n'inspirant aucune souffrance physique, même sur le mode de l'empathie, de l'identification imaginaire avec le spectateur ? Pour désigner comme gracieux les animaux parvenant à surmonter leur propre poids, il faut que nous participions « d'une façon confuse, à toutes les sensations musculaires que nos voisins éprouvent »<sup>24</sup>. Mais il ne s'agit pas encore de la beauté, la beauté n'est pas la grâce, car la beauté vient qualifier l'inutilité pratique d'une forme. Ce qui avait une forme pratique et perd son utilité, mais sert alors d'ornement, comme par exemple les ruines d'un chateau fort, peut devenir beau, car l'instinct pratique ne s'y trouve plus investi. Mais ce que Spencer ne justifie pas, c'est comment l'inutile devient beau, sinon comme il le dit : - par pur contraste, lorsque l'ordinaire détaché de l'urgence de l'action devient romanesque. C'est cet espace de jeu dans les représentations (thème privilégié de Kant et de Schiller), qui permet de vivre une expérience de la beauté. Il semble que la beauté n'est véritablement une expérience que pour un être capable d'échapper à l'urgence de la survie, un être tellement maître de ses conditions de vie, que son regard puisse enfin être distrait.

---

<sup>21</sup> A ce propos, on se souviendra que la beauté d'un point de vue intellectuel, la beauté d'une théorie par exemple, c'est pour Poincaré, non seulement son économie de pensée, ou encore sa commodité, mais aussi le plaisir procuré par sa cohérence et sa limpidité.

<sup>22</sup> Spencer, *Essais sur le progrès*, tome 1, chap. VIII. Paris, éd. Germer Baillière, 1877.

<sup>23</sup> Spencer, *Essais sur le progrès*, p. 284

<sup>24</sup> *ibid.* p. 290.

Dans son article de 1909 intitulé *Le problème fondamental de l'esthétique du point de vue évolutionniste*, M. Schlick répond à cette question : puisque chez les animaux l'agréable prévaut sur le beau, l'humanité seule aurait le privilège d'accéder au beau ? Schlick inscrit sa réflexion dans la continuité de l'école évolutionniste prétendant élucider l'origine du beau dans le processus d'adaptation du vivant. Ce qui est au coeur de l'interrogation de Schlick, c'est justement de savoir en quoi le plaisir éprouvé peut à bon droit être qualifié de plaisir esthétique. Le point de vue évolutionniste permet-il vraiment de différencier le plaisir du beau et le plaisir de l'agréable ? Schlick caractérise le beau comme une recherche qui ne serait pas précédée d'un sentiment de malaise, alors que le plaisir qualifié d'agréable s'éprouve en relation à un état de malaise, ou de manque. Au contraire il n'y a pas d'expérience du manque dans le plaisir lié au beau, mais un excès de vie, ou au moins une plénitude de la vie. Ainsi est-il possible de rattacher le plaisir esthétique à l'instinct sexuel, en tentant de dériver le sentiment de beauté du plaisir sexuel : « notre tâche consiste à relier l'instinct de la beauté avec l'instinct de l'auto-préservation, ou l'instinct sexuel. [...] Selon Darwin, le sens esthétique est une aide dans la sélection sexuelle, le choix d'un partenaire, et s'est développé comme tel. Mais il ne donne pas de réelle explication de l'instinct de beauté, du genre que nous recherchons<sup>25</sup> ».

Il est vrai que l'instinct sexuel désigne le partenaire attirant comme utile, et non pas comme beau. Si le beau semble exclure l'utile, alors la réponse la plus évidente ici serait que la nature pourrait se servir de la beauté pour stimuler l'instinct sexuel, que la beauté deviendrait utile sans disparaître pour autant. Il faut concevoir que l'attachement sexuel trouve un encouragement dans la beauté, et donc que la beauté soit en quelque sorte naturellement liée à l'excitation de l'instinct. Mais quel est exactement le rapport qu'il faut établir entre les deux, y a-t-il comme le demande Schlick un facteur primaire ? Le beau est-il ce qui doit éveiller le plaisir, ou le plaisir invente-t-il la beauté comme son objet ? Ce serait encore confondre le beau et l'agréable, le beau et l'utile. Il faut distinguer le rapport chronologique et le rapport proprement causal.

La méthode positiviste ne prétend pas énoncer l'essence du beau et de l'agréable : elle observe seulement que celui qui n'est plus préoccupé par l'utilité d'un objet peut néanmoins être séduit par la vue de celui-ci. Ainsi l'agréable apparaît encore dans l'expérience du beau. Comme le note Lalo, le plaisir pour les évolutionnistes est le « signe et l'efflorescence d'une activité utile à l'être, et normale dans la vie : les plaisirs esthétiques sont parmi les moins utiles »<sup>26</sup>. Mais cette inutilité et le désintéressement que provoque l'inutilité sont aussi les conditions grâce auxquelles ce plaisir est si universellement disposé à la communication. Pourtant si « le beau esthétique est ce qui provoque le maximum de stimulation avec le minimum de fatigue », <sup>27</sup> alors il faut seulement pour cela que le regard porté sur l'objet ne soit pas dépendant d'une stimulation sexuelle, comme c'est le cas lorsqu'un homme admire, d'un point de vue purement esthétique, un nu dans un tableau : « son effet purement esthétique est réservé seulement à un œil calme et contemplatif, qui tourne la même attention vers la nudité qu'il en accorde aux autres figures du tableau »<sup>28</sup>.

Le point de vue positiviste reconnaît cette éventualité comme un moyen de rendre compte de la différence entre le plaisir lié au beau et le plaisir lié à l'agréable, mais ne rend compte que des conditions sous lesquelles un tel plaisir est envisageable. Par

---

<sup>25</sup> Schlick, article cité, p. 11

<sup>26</sup> Lalo, *L'esthétique contemporaine de Fechner*, p.10.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Schlick, p. 11 ,



exemple, c'est un point déjà observé d'ailleurs par Fechner, il appert que le sentiment de beauté advienne, souvent encouragé par la répétition et l'habitude, si bien que dans ce cas, on retrouve la même hypothèse initiale : le processus d'adaptation favorise les situations qui se répètent, une vision ou audition souvent perçues, peuvent être dites belles, simplement parce leur rencontre provoque moins d'effort de compréhension et d'interprétation. Mais l'ennui pourrait menacer une telle appréciation. Comme le fait alors remarquer M. Schlick dans ce cas de minimes variations suffisent à renouveler l'intérêt. Si l'habitude favorise l'adaptation, la régularité dans les traits d'un visage par exemple, est aussi un argument pour soutenir la thèse d'une économie d'énergie du vivant confronté à la répétition ou à la norme régulière. C'est la surprise, synonyme de stress et d'effort d'attention, qui serait alors l'antonyme du beau.

D'après cette présentation par M. Schlick des principaux caractères du beau d'après l'appréciation positiviste, ce qui distingue globalement les formes esthétiques d'autres réalités, c'est moins la qualité de l'effort que la quantité d'efforts qu'elles demandent, et il faut formuler la loi générale selon laquelle : « une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le maximum est douloureuse ; une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le minimum est agréable »<sup>29</sup>. Encore une fois, cette thèse semble réduire abusivement le domaine de l'esthétique à l'agréable. Le jugement esthétique qualifie une expérience qui implique l'homme tout entier, et non pas seulement les influx nerveux : il faut pouvoir justifier comment l'intériorité est déterminée par l'expérimentation esthétique, comment elle peut être décrite par les concepts scientifiques sans être pour autant annulée. Pour cela, nous devons repartir de l'accomplissement même des actes de perception : nos yeux, notre corps suivent les courbes et les lignes, notre corps bat la mesure du rythme musical. Dans tous les cas, les formes qui sont l'objet du plaisir esthétique sont mimées intérieurement.

#### **IV. La théorie de l'empathie (K. GROOS ET Th. LIPPS) :**

Il semble qu'il faille dépasser, sinon approfondir la thèse déterministe. L'extériorité n'agit pas comme une cause anonyme sur l'intériorité qui demeurerait passive. La théorie de Karl Groos (1861-1946) affirme que « l'imitation est le principe de la valeur esthétique des formes et peut-être de toute valeur esthétique »<sup>30</sup>. Les formes sont répétées intérieurement dans les sensations physiques, et celles-ci font vivre en nous, occupant tout notre être, la présence des formes. La subjectivité intime devient un objet d'étude dans la mesure où le sujet joue intérieurement les sensations qui lui sont proposées dans les lignes et les rythmes inscrits dans l'objet. Ces sensations sont réeffectuées en quelque sorte sur le mode irréel, car le corps n'est pas astreint à seulement subir les sensations, il les reproduit. L'absence de contrainte peut bien sûr rappeler la définition du beau dans la théorie idéaliste comme jouissance d'une liberté intérieure. La notion de jeu, cruciale chez Groos, rappelle la condition fondamentale du plaisir dans le jugement esthétique chez Kant, mais ce que Kant analysait comme le libre jeu des facultés est devenu du point de vue positiviste le sentiment de non-contrainte du corps. Le plaisir chez Groos, conformément à ce qui vient d'être vu, est « un jeu de l'imitation intérieure, c'est-à-dire que celle-ci dépend de phénomènes moteurs, soit simplement remémorés, soit actuellement présents, soit conscients ou inconscients »<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Ch. Henry, article cité, p. 446

<sup>30</sup> Karl Groos, *Le plaisir esthétique*, Giessen, Ricker, 1902.

<sup>31</sup> Cf. Vernon Lee, *Travaux récents de l'esthétique allemande*, Revue philosophique, 1902, p.76.

Le point de vue de Groos demeure réaliste, la beauté consistant dans certaines formes qui procurent un sentiment de liberté, mais pour que ce sentiment soit effectivement éprouvé, il faut que certaines formes nous mettent dans un état de jeu, c'est-à-dire nous délivrent de tout sentiment de contrainte, et que nous les effectuions en nous-mêmes. D'ailleurs la spécificité de l'attitude esthétique "contemplative" par rapport à l'attitude pratique consiste en ce que dans la première, nous épousons l'oeuvre elle-même, comme on le constate profondément dans l'écoute d'une oeuvre musicale : « Dans la vie ordinaire, avec ses instincts qui se pressent et se bousculent, l'apparence des choses n'est jamais qu'un moyen pour arriver de l'impression sensorielle à l'intelligence et à la volonté. (...) On ne détache pas l'apparence des choses pour se délecter ainsi d'images intérieures; on se sert de cette apparence dans le but de reconnaître les choses, parce que c'est là la seule façon d'apprendre à agir par rapport à ces choses, en les évitant quand elles peuvent nous nuire, ou en les exploitant le plus promptement possible quand elles semblent désirables »<sup>32</sup>.

D'ailleurs, toutes les formes ne sont pas capables de nous retenir durablement et intensément : «...la différence entre l'apparence en général et l'apparence esthétique est en effet une différence intensive : la première sert, la seconde gouverne; l'une est fugitive; l'autre nous retient captifs. Toutes les fois que la seule apparence des choses occupe longuement le point culminant de la conscience, il se produit en nous le phénomène esthétique »<sup>33</sup>. Groos souligne que la recherche du plaisir esthétique ne s'explique pas simplement chez l'homme d'après un instinct de jeu<sup>34</sup> : « On jouit de l'oeuvre d'art, et on la crée pour en jouir, non seulement par la poussée de certains instincts fonctionnant sans but pratique, mais parce que le sentiment de la liberté est en lui-même une des joies les plus profondes de l'existence». L'homme sait peut-être inconsciemment que la contemplation des oeuvres d'art suscite en lui, d'après la belle expression de Groos, «un état d'âme de jour de fête (*Feiertagsstimmung*) »<sup>35</sup>.

L'analyse de la contemplation esthétique nous conduit plus loin que la simple imitation intérieure : car pour que les formes prennent vie et que nous les mimions en nous, il faut justifier que nous puissions transposer notre état d'âme dans les choses. C'est le dernier aspect de l'imitation, et de l'animation intérieure du jeu. Mais nous touchons peut-être aux limites du point de vue positiviste, qui semble nous inviter à son propre dépassement.

\*\*\*

L'essentiel est dit : le procédé de transposition de soi dans l'objet, que l'on nommera "*Einfihlung*" ou empathie, crée le sens de l'oeuvre, donne à la forme sa fonction esthétique. Nous sortons du réalisme positiviste : le débat se concentre entre deux positions, celle qui soutient que le corps est la source de cette identification (c'est la position de Groos), celle qui soutient au contraire que c'est l'âme qui est la source de l'empathie (c'est la théorie de Th. Lipps). L'âme (dont le sens doit être évidemment redéfini) s'opposerait à nouveau au corps. L'empathie (de Lipps) est-elle compatible avec l'imitation intérieure (de Groos) ? Doit-on dire que tout ce que l'âme ressent a

<sup>32</sup> *Einleitung in die Esthetik*, Giessen, Ricker, 1892, p.443.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 443.

<sup>34</sup> C'est tout simplement un sentiment de liberté, celui-là même que Schiller décrivait dans *les lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1793), ou que Spencer, influencé par la conception évolutionniste darwinienne, interprète sous la forme d'un instinct de jeu. Il n'est pas indifférent que ce soit une expérience que l'homme invente ou que cela soit un simple instinct.

<sup>35</sup> Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, p. 443.

déjà nécessairement été ressenti dans le corps ? C'est à notre initiative que les formes prennent vie à travers le mimétisme corporel, c'est notre désir de liberté qui choisit des formes qui sont -apparemment- arbitrairement et soudainement douées de ce pouvoir. Mais c'est le pouvoir de l'animation spirituelle plutôt que du corps, la méthode positiviste rencontre alors ses limites.