Document generated on 07/06/2025 11:19 p.m.

Horizons philosophiques

Principes modernes de la valorisation de l'art
Mise en question de la valeur esthétique

Ken-ichi Sasaki

Volume 3, Number 2, Spring 1993

Paysages esthétiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/800924ar
DOI: https://doi.org/10.7202/800924ar

See table of contents

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Sasaki, K.-i. (1993). Principes modernes de la valorisation de l'art : mise en question de la valeur esthétique. *Horizons philosophiques*, *3*(2), 89–101. https://doi.org/10.7202/800924ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Principes modernes de la valorisation de l'art Mise en question de la valeur esthétique

Le problème de la valeur constitue l'essence de l'esthétique si bien que nous pouvons dire que l'esthétique est une discipline axiologique. Voilà une donnée incontestable. Or le questionnement sur la valeur en esthétique est peu fréquent. Ce qu'on appelle le plus souvent la discussion axiologique sur l'art vise, en fait, simplement l'évaluation d'une oeuvre d'art particulière. Cette démarche concerne davantage la critique que l'esthétique philosophique. Par ailleurs, les mises en question autour du beau, des qualités esthétiques, du plaisir esthétique, du jugement esthétique, occupent un terrain vaste. Peuvent-elles satisfaire notre problématique sur la valeur en esthétique? C'est ce qu'il faut examiner de plus près.

Quand on pose la question de la valeur de l'art, c'est à la raison d'être même de l'art que nous pensons. Et la raison d'être de l'art est à chercher évidemment dans tout l'horizon de la vie réelle. Or la vie réelle est la scène du choix perpétuel : nous devons renoncer à une chose pour en prendre une autre. Et il va sans dire que le choix constitue le fait principal de la valeur. Autrement dit, l' essence de la valeur est constituée de conflits. L'axiologie doit être donc systématique par sa nature même pour pouvoir confronter des valeurs de natures diverses les unes avec les autres. Même si l'on trouvait la raison d'être de l'art dans une notion elle-même axiologique comme le beau, il nous faudrait alors chercher en même temps une justification du beau même.

Un grand changement politique, depuis quelques années, a ébranlé le système du monde. Ce n'est pas simplement la politique ou l'économie mais la civilisation moderne tout entière qui est et sera mise en cause. Dans le domaine de l'art aussi, nous avons déjà plusieurs indices qui exigent une révision de

son axiologie; popularité excessive de l'art du passé, et impopularité relative de l'art contemporain, frontière devenue de plus en plus floue entre l'art «pur» et l'art populaire, attention accordée aux arts ethniques, etc. Voilà l'importance actuelle de l'axiologie dans l'esthétique. Je propose alors un examen des principes modernes de la valorisation de l'art. C'est une invitation à retourner à l'origine de cette évidence que l'art a suivi dans son histoire de canonisation. J'examinerai sept principes de la valorisation de l'art et du beau, qui tracent, dans leur développement, les grandes lignes de l'histoire de l'esthétique aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Honneur accordé par le pouvoir royal

Le pouvoir royal a joué un rôle décisif dans la promotion de l'art au début de l'époque moderne : c'est la dynastie française des Bourbons, Louis XIII et Louis XIV et leurs ministres, Richelieu et Colbert, qui a élevé l'art à sa place importante à travers leur politique culturelle dont l'établissement des Académies. L'art contribue avec le beau à faire briller le prestige du pouvoir royal, et celui-ci lui rend en revanche le cadeau de l'honneur. Ainsi est né l'art moderne comme institution culturelle.

J' aimerais alors alléguer ici l'épisode symbolique de la gratification donnée aux poètes. En 1661, à la mort de Mazarin, commença le règne personnel de Louis XIV. Colbert dressa alors plusieurs plans pour élever le prestige du nouveau roi : achèvement du Louvre, construction des arcs de triomphe, obélisques, pyramides et mausolées, célébration des fêtes et mascarades, etc. Parmi ses plans s'inscrit ce geste de mécène consistant à donner aux poètes une gratification généreuse. C'était d'ailleurs un moyen efficace de répandre, parmi les pays européens, la bonne réputation de la France. Le premier don fut effectué vers le mois de mars ou d'avril 1663. Pourtant, ce n'était pas gratuit mais «donnant, donnant». En effet, juste après cela, le roi tomba malade. Et, après sa guérison, les poètes gratifiés furent sollicités pour la célébrer. Alors Huet, poète savant, écrit à Ménage, le 17 août 1663 : «Il y a quelque

sorte de honte de faire des vers pour de l'argent[1].» Cet épisode est intéressant parce qu'il représente bien la situation de l'époque où le pouvoir cherchait l'appui du beau, alors que l'appui du sceptre royal était indispensable à l'art pour atteindre son honneur culturel.

«Art» et «art» chez Boileau

Cette consécration accordée à l'art par le roi, a eu pour effet de renforcer l'estime de soi qui demeurait latente chez les artistes. Boileau nous en fournit un témoignage.

L' affaire de la gratification a donné un grand élan à l'humeur satirique de Boileau. Colbert avait confié le travail de dresser la liste des poètes gratifiés à quatre académiciens dont le chef était Chapelain. De là est venue la lutte acharnée de Boileau contre Chapelain. S'agissait-il du ressentiment d'un bénéfice raté? C'est plutôt la dignité de l'art qui était en cause. Dans la gratification royale, il ne s'agissait nullement de l'argent pour Boileau mais de l'honneur d'être reconnu comme poète. La conception axiologique de la poésie chez Boileau est mise en théorie dans le «Chant IV» de son *Art poétique* sous forme de la confrontation de «Art» avec un *a* majuscule et «art» avec un *a* minuscule. Le «Chant IV» commence avec une description satirique de Claude Perrault, médecin devenu soudainement architecte :

> Soiez plutôt Mâçon, si c'est votre talent.
> Ouvrier estimé dans un art nécessaire,
> Qu'Écrivain du commun, et Poète vulgaire,
> Il est dans tout autre art des degrez différens.
> On peut avec honneur remplir les seconds rangs;
> Mais dans l'Art dangereux de rimer et d'écrire,
> Il n' est point de degrez du médiocre au pire[2].

Ici, Boileau emploie un A majuscule pour désigner «l'Art dangereux de rimer et d'écrire, à la différence d'«un art néces-

1. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, t. III, Paris, Éditions Mondiales, 1962, p. 10.
2. Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant IV, Vers 26-32, 1674.

saire» et de «tout autre art». Pour la commodité, on pourrait les appeler respectivement «grand art» et «petit art ». Alors, pourquoi l'art littéraire peut-il être un grand art? C'est parce qu'il n'est pas nécessaire : le fait qu'il ne sert à rien constitue la marque de sa noblesse. Cette noblesse exige du poète de ne jamais gagner d'argent avec ses poèmes :

> Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommez,
> Qui dégoutez de gloire et d'argent affamez,
> Mettent leur Apollon aux gages d'un Libraire,
> Et font d'un art divin un métier mercenaire[3].

Je pense que nous pouvons déchiffrer dans ces vers le sens de la gratification pour Boileau[4].

Or le fait que l'art littéraire n'est pas un art nécessaire veut-il dire qu'il lui manque tout sens? Pas du tout. Alors à quoi cet «art divin» doit sa divinité? Explicitement Boileau n'allègue que la fonction édificatrice à Horace[5]. Toutefois, j'ai l'impression qu'il lui manquait le dispositif conceptuel pour exprimer pleinement sa fierté d'être poète, sauf ce lieu commun horatien. J'aimerais souligner le sens presque corporel que Boileau porte à son propre ouvrage[6]. Il se persuade existentiellement et physiquement de la valeur de la poésie, bien qu'il cherche à mettre en théorie sa conviction avec ses balbutiements. Voilà la manière de valorisation de l'art qui convient tout à fait à l'époque, l'aube de sa promotion culturelle.

L'esthétique et sa valeur épistémologique

Au milieu du XVIIIe siècle, Baumgarten inaugurait l'esthétique comme logique inférieure : il revendiquait la valeur épistémologique de l' indicible. À mon avis, il s'agit là de la cristallisation du courant de pensée le plus important de l'époque : l'esthétique, en tant qu'indicible, attirait la curiosité à la

3. *Ibid.*, Vers 129-132 et Vers 167-72.
4. Voir à ce sujet les Vers 187 et ss.
5. *Ibid.*, Vers 87 et ss.
6. Voir à ce propos les Vers 331-32 du Chant III et les Vers 91-92 du Chant IV.

suite de l'ancien système de valeurs défait dans cette révolution culturelle marquée par la Réforme et la Renaissance. Il est indispensable de tenir compte de ce courant qui déborde le domaine de l'art et qui soutient la philosophie de l'art. J'aimerais invoquer Pascal comme témoin :

> Nous connaissons la vérité, non seulement par la raison, mais encore par le coeur : c'est de cette denière sorte que nous connaissons les premiers principes, et c'est en vain que le raisonnement qui n'y a point de part essaye de les combattre... la connaissance des premiers principes, comme qu'il y a espace temps, mouvements, nombres, est aussi ferme qu'aucune de celles que nos raisonnements nous donnent. Et c'est sur ces connaissances du coeur et de l'instinct qu'il faut que la raison s'appuie, et qu'elle y fonde tout son discours... Les principes se sentent, les propositions se concluent; et le tout avec certitude, quoique par différentes voies. Et encore : c'est le coeur qui sent Dieu et non la raison[7].

La valeur en général ne peut être que sentie par le coeur, puisque son jugement est finalement la réponse de toute une existence vis-à-vis d'une réalité. Si le beau est la plénitude de cet esthétique, il est bel et bien le signe de la valeur. Ce n'est pas difficile de prévoir ici l'avènement de l'esthétique subjectiviste établie par Kant. Et c'est en 1804 que l'expression «l'art pour l'art» est apparue pour la première fois sous la plume de Benjamin Constant par rapport à une étude de l'esthétique de Kant.

Créativité de l'art et formalisme esthétique

C'est une perspective déjà bien connue. Au Moyen Âge, Dieu a été comparé à l'architecte, ouvrier par excellence. Maintenant, la comparaison est inversée et c'est l'homme artiste qui est comparé à Dieu. La qualification d'«alter deus» ou le second Dieu que J.-C. Scaliger a accordé au poète est tout

7. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, n° 282.

à fait remarquable[8]. Même un siècle avant, Nicolas de Cues avait présenté la créativité comme mesure de valeur et évalué l'activité fabricatrice de l'artisan de ce point de vue (*Idiota de mente*). On sait qu'il s'agit de la conscience que les hommes modernes prenaient de leur propre force avec laquelle ils osaient rivaliser même avec Dieu.

La créativité de l'artiste a été affirmée notamment par Shaftesbury : «Tel poète est en fait un second créateur (*Maker*); un véritable Prométhée au-dessous de Jupiter[9].» Quand il dit cela, il ne s'agit pas de n'importe quel poète mais d'un poète éminent qui «peut imiter la Création[10]...» Alors en quoi consiste cette imitation poétique de la Création de Dieu? Elle consiste, selon Shaftesbury, à «former une totalité (*a Whole*) cohérente et ayant une proportion en elle-même de telle manière que ses parties constituantes s'organisent avec une sujétion et une subordination convenables[11]». Pour parler plus concrètement, c'est un poète qui sait «décrire les *hommes* et les *manières* à la fois, et donner à l'*Action* son corps et ses proportions[12]». Bref, il s'agit d'un poète qui pourrait restituer le réel de la réalité complexe.

Il s'agit peut-être là d'une esthétique de la représentation réaliste. Mais il faut en même temps noter ici le fait que pour analyser la créativité, Shaftesbury recourt aux concepts tout à fait formalistes tels que la totalité, la sujétion, la subordination, ce qui préfigure, en quelque sorte, le développement ultérieur de l'idéologie de la créativité. Je pense, en effet, que celle-ci s'incline tout naturellement vers une esthétique formaliste, puisque, présupposant de la matière ou des données, toute création humaine ne peut prouver sa créativité que dans la formation ou la combinaison de ces données. Il faut aussi noter

8. J.-C. Scaliger, *Poetices*, libri septem, Lib. 1, c. 1, Lyon, 1561, (Friedrich Fromman Verlag, 1964), p. 3.
9. A.A.C. Shaftesbury, «Soliloque», *Complete Works*, I-1, (Aesthetik), Frommann-Horzboog, 1981, p. 110.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*

que le terrain était préparé pour le formalisme esthétique par la conception évoquée précédemment de l'esthétique ou qualité sentie comme marque de la valeur puisque le formalisme esthétique s'est affirmé en fonction du plaisir perceptif, et sans aucun recours à la création divine.

Compte tenu de cela, j'aimerais insister sur la notion de formalisme par rapport à celle de la créativité plutôt que sur les concepts d'originalité et de nouveauté qu'on a coutume de souligner car je pense que le formalisme représente une manière de justifier l'art, alors que l'originalité en tant que concept, n'est qu'un corollaire de la créativité. Or, dans l' histoire de la pensée esthétique moderne, nous pouvons situer l'essor du formalisme esthétique vers le milieu du XVIIe siècle. Comme marque de cet essor, il convient de rappeler la fameuse devise de Buffon : «Le style est l'homme même[13].» J'aimerais maintenant alléguer l'esthétique de Hogarth.

Sa fameuse notion de «la ligne serpente» comme «ligne de grâce» est basée sur l'analyse des «six principes» formels : convenance, variété, uniformité, (ou régularité ou symétrie), simplicité (ou netteté), implication composée[14], quantité. Et, plus essentiellement, la ligne serpente doit son privilège à la nature de notre esprit qui consiste en perpétuelle poursuite. Il va sans dire que cette nature se déploie aussi dans la vision : «L' implication composée dans les formes, je la définirai donc comme ce trait distinctif des lignes qui conduit l'oeil dans *une espèce de poursuite enjouée* et qui, par le plaisir qu'elle donne à l'esprit, leur vaut le nom de belles[15].»

Nous voyons que c'est uniquement l'esprit humain qui est en jeu ici; esprit qui crée d'une part, et esprit qui perçoit d'autre part. Il s'agit ainsi d'une esthétique en un sens autonome qui se

13 . G.L.L. Buffon, *Discours sur le style*, Paris, Hachette, 1922, p. 22. Il serait pertinent de comparer les propos de Marmontel sur la notion d'«Intérêt» dans l'*Encyclopédie, Supplément* avec ceux de J.B. Dubos.

14 . Il s'agit de la traduction du mot anglais *intricacy*.

15. William Hogart, *L'analyse de la beauté*, Introduction, traduction et notes par Olivier Brunet, Nigel, 1963, p. 172.

suffit à elle-même, mais détachée de la création divine qui lui garantissait implicitement la valeur. La créativité humaine aurait besoin d'être axiologiquement fondée. Ainsi nos trois derniers points concerneront d'une manière ou d'une autre ce travail.

Le génie dans le *Neveu de Rameau* et l'utilitarisme

Un des sujets principaux de cette oeuvre, vraiment exceptionnelle, qu'est le *Neveu de Rameau* de Diderot, pose le problème du génie artistique, et notamment du rapport entre le génie et la morale. Dans l'oeuvre, «Moi» le porte-parole de Diderot, pose cette question à «Lui» qui n'est que le neveu de Rameau :

> Mais Racine? Celui-là certes avait du génie, et ne passait pas pour un trop bon homme? Et Voltaire!... Lequel des deux préféreriez-vous? Ou qu'il eût été un bon homme, bon mari, bon père, bon oncle, bon voisin, honnête commerçant, mais rien de plus; ou qu'il eût été fourbe, traître, ambitieux, envieux, méchant, mais auteur d'Andromaque, de *Britannicus*, d'*Iphigénie*, de *Phèdre*, d'*Athalie*[16]?

Il irait sans dire que l'idéal est d'être génie et bon homme à la fois, «mais puisque cela ne se peut, regardons la chose du côté vraiment intéressant[17]». Diderot n'explique pas pourquoi «cela ne se peut». Mais étant donné que la valeur consiste toujours dans la comparaison et le choix, («Lui» dit «pesez le bien et le mal»), c'est l'horizon proprement axiologique qui est abordé ici. Il faut accorder une attention particulière à cette conscience nette de l'écart entre l'idéal et la réalité, qui est la marque de la modernité ou du romantisme; elle consiste à connaître le principe de la valorisation et à considérer quel est ce côté vraiment intéressant.

16. Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, t.X, Le Club Français du Livre, 1971, p. 307-308.
17. *Ibid.*, p. 310.

Diderot interprète le conflit entre le génie et la morale par la différence de l'étendue de la vue. Les vices d'un génie ne font souffrir que les gens de ses alentours :

> C'est un arbre qui a fait sécher quelques arbres plantés dans son voisinage, qui a étouffé les plantes qui croissaient à ses pieds : mais il a porté sa cime jusque dans la nue; ses branches se sont étendues au loin; il a prêté son ombre à ceux qui venaient, qui viennent et qui viendront se reposer autour de son tronc majestueux; il a produit des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse[18].

Bref, l'apport du génie concerne «les siècles à venir, les régions les plus éloignées et les peuples à naître»; c'est un fait du «bien de notre espèce». Étant donné que vouloir corriger les vices d'un génie risque d'éteindre le feu de son génie, la minorité de ses alentours doit en subir l'effet des vices en faveur de ce «bien de notre espèce». Voilà ce que suggère Diderot.

Nous y entrevoyons déjà l'idéologie romantique du génie comme «bienfaiteur de l'humanité». Mais du point de vue de la structure logique, cette justification diderotienne du génie immoral participe de l'utilitarisme en ce qu'elle réduit toute différence qualitative à du quantitatif; attitude bien représentée par la formule benthamienne, «le plus grand bonheur du plus grand nombre». Par rapport à cette logique, je pense qu'il est aussi important de remarquer comme premier essai moderne de l'axiologie l'optimisme dans la discussion que Leibniz a appelé «théodicée», justification de l'existence des maux dans le monde créé par Dieu.

Cette thèse utilitariste a ceci de remarquable qu'elle présente la règle de la majorité or, en esthétique, c'est toujours la règle de la minorité qui l'emporte avec son idéologie de l'originalité.

18. *Ibid.*

L'art en tant que moyen de connaissance

C'est Goethe, semble-t-il, qui aurait inauguré une nouvelle vision qui consiste à apprécier l'art sous le rapport du vrai plutôt que du beau. Nouvelle vision, mais il s'agit plus ou moins du développement de la notion de la création de Shaftesbury. Le point de vue du vrai concernant l'art caractérise la philosophie de l'art des Heidegger, Gadamer, Gilson, Danto, etc.

Dans son essai *Sur la vérité et la vraisemblance de l'oeuvre d'art*, Goethe cherche à justifier l'opéra qui est privé de la vraisemblance par la notion de la «vérité intérieure née de la construction cohérente d'une oeuvre d'art[19]». Voilà une analogie tout à fait frappante avec l'esthétique de Shaftesbury. Selon Goethe, «le vrai de l'art et celui de la nature sont complètement différents[20]». Alors, en quoi consiste le vrai de l'art? Goethe ne le définit pas explicitement , mais à en juger par l'expression «vérité intérieure», nous pouvons penser que ce vrai de l'art est constitué par «les avantages du choix, la construction pleine d'esprit, le caractère propre au microcosme de l'art transcendant ce monde terrestre[21]». Les deux premiers points viennent de la formation artistique. Le dernier n'est pas très clair; d'où vient cet *Uberirdische der kleinen Kunstwelt*[22]? Nous pouvons nous référer à la phrase suivante : «Parce que des objets divers sont réunis en un tout et que même des objets les plus communs y sont accueillis avec leurs sens et dignité, l'oeuvre d'art dépasse la nature[23].»

J'aimerais faire ici quelques remarques. D'abord, «le vrai de l'art» goethéen ne concerne pas la matière ou le contenu de l'oeuvre d'art mais plutôt sa forme artistique. Ainsi, il continue et développe le point de vue de Shaftesbury et de Hogarth.

19. J.W. von Goethe, *Schriften zur Kunst*, Ernst Beutler, Artemis Verlag, 1965, p. 178.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 180.
22. Expression originale de Goethe pour «microcosme de l'art transcendant ce monde terrestre».
23. *Ibid.*, p. 180.

Par ailleurs, j' aimerais prêter attention à la dernière citation ci-dessus. Quelle est finalement la raison qui accorde à l'art la supériorité sur la nature? Ce n'est que l'harmonie. Les «choses les plus communes» sont des éléments indispensables pour réaliser cette harmonie qui manque à la nature : elles y ont leurs places. Or est-ce qu'on ne retrouve pas ici le schéma de l'optimisme? Ces «choses les plus communes» correspondent aux maux dans le monde; et le microcosme harmonieux de l'art est équivalent à ce meilleur monde créé par Dieu. Seulement cet univers d'harmonie ne se trouve plus dans la réalité. L'art récapitule ce paradis perdu pour jamais ici-bas.

Enfin, étant donné cette réalité, cette «vérité intérieure» de l'oeuvre d'art peut-elle vraiment revendiquer la validité philosophique? N'est-elle pas plutôt semblable à la beauté? Avec cette mise en question, passons au dernier principe.

Valeur anthropologique du beau

Goethe a affirmé que «le vrai amateur de l'art sent qu'il doit, en quittant sa vie dispersée, se concentrer, vivre avec l'oeuvre d'art, la contempler à plusieurs reprises et se donner par là une plus haute existence[24].» Cette «plus haute existence» ne dérive pas d'un savoir puisé dans cette oeuvre d'art, mais se base sur la contemplation esthétique; elle ne peut être réalisée que par une sorte de contagion de l'harmonie. Pourquoi l'harmonie peut-elle apporter une plus haute existence? C'est parce qu'«une oeuvre d'art parfaite coïncide avec notre meilleure nature[25]». En d'autres termes, l'oeuvre d'art et l'existence humaine partagent la même nature ou harmonie. Il est donc clair, me semble-t-il, que ce que Goethe appelle «la vérité intérieure de l'oeuvre d'art» n'est en fait pas autre chose que sa beauté puisqu'il lui manque les articulations intellectuelles et qu'elle est plutôt une qualité ou modalité de l'oeuvre. Il s'agit donc de l'idée que le beau élève l'homme à force de le transformer à sa manière d'être éminemment harmonieuse.

24. *Ibid.*, p. 181.
25. *Ibid.*, p. 180.

Cette vision du beau constituait l'essence même de l'esthétique classique allemande : le beau a été défini par l'harmonie entre le phénomène ou la nature et la liberté chez un Schiller, entre la conscience et l'inconscience chez un Schelling, entre l'Idée et le phénomène sensible chez un Hegel, etc. Quand cette esthétique se rencontre avec la pensée éthique qui trouve l'idéal de l'homme dans l'harmonie entre l'âme et le corps, cette valorisation anthropologique du beau et de l'art du beau s'effectue. Le cas type se trouve évidemment dans l'idée de «la belle âme» de Schiller :

> On appelle une âme belle, lorsque le sentiment éthique s'est enfin assuré de toutes les sensations humaines à tel point qu'on peut confier sans crainte le contrôle de la volonté à l'émotion et qu'en faisant ainsi, on ne risque point de se heurter contre la décision de la volonté. Par conséquent, chez une belle âme, ce n'est pas les actions particulières qui sont proprement éthiques, mais tout le caractère. [...] Il se fait donc dans une belle âme que la sensibilité et la raison, le devoir et l'inclination s'harmonisent l'un avec l'autre, et que la grâce en est l'expression dans le phénomène[26].

Je rappelle avec cette grâce schillerienne la *sprezzatura* du courtisan de Castiglione : il faut trouver dans «la belle âme» de Schiller un point culminant de la recherche esthétique de la valeur personnelle développée depuis le XVIe siècle.

En parcourant l'histoire moderne de l'esthétique, j'ai énuméré sept principes de la valorisation de l'art et du beau. En les récapitulant, nous pouvons comprendre la direction générale des pensées modernes par rapport à l'esthétique. En effet, notre énumération a commencé par la promotion de l'art lancée par le pouvoir royal; ce qui a été relayé ensuite par le geste de distinction que l'art se donne vis-à-vis d'autres activités productrices vulgaires. En même temps, ou même avant la promotion culturelle de l'art, la qualité esthétique ou sentie, de son côté, est

26. F. Schiller, «Ueber Anmut und würde», *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar, Herman Böhlaus Nachfolger, 1962. [C'est moi qui traduit].

accueillie comme marque de la vraie valeur, et ainsi prépare le climat du formalisme esthétique, puis est venue la créativité, affirmée de points de vue divers; d'abord par l'analogie avec la création de Dieu, point de vue qui se développe dans le formalisme esthétique, puis la créativité est mise en valeur en fonction de ses effets produits sur l'humanité, ensuite par rapport à la possibilité de connaissance ouverte par l'art, et enfin à cause de l'épanouissement de l'idéal de l'homme que l'art procure à ses contemplateurs avec l'harmonie qui lui est propre. Il s'agit donc du mouvement vers l'établissement d'une esthétique autonome qui s'affirme autour de la notion de créativité.

Il va sans dire que le point d'aboutissement un peu éloigné de cette esthétique autonome est la notion de l'art comme institution culturelle qui est exempté de toute mise en doute. Aujourd'hui, l'art jouit d'une position évidente. Donc, quand nous posons la question axiologique de l'art, c'est cette institution même qui est mise en cause. Et pour le faire, il nous faudrait référer toujours à ces principes modernes de la valorisation de l'art et du beau, puisque ce doivent être ceux-là qui ont servi à promouvoir l'art à son rang culturel. Mais est-ce que nous, qui acceptons l'art comme institution, adhérons à un ou plusieurs de ces principes? Et lequel? Telle était la question visée par mon exposé.

Ken - ichi Sasaki
Université de Tokyo