

« Princes du sensible »

De la responsabilité esthétique de la littérature

Isabelle Ost
UCLouvain Saint-Louis Bruxelles – IRIS-L

Sauter dans le sensible

Dans le roman *Corniche Kennedy* de Maylis de Kerangal, paru en 2008, on trouve ce passage :

Ils y ont ensemble des pauses indéfinies, vautés les uns contre les autres en formation arachnéenne, ou étalés, nénuphars très ouverts, dessinant sur la pierre telle arborescence bizarre, tel cadastre secret, et ils glandent au soleil, des heures durant pigmentent leur peau, jouent, rient, divaguent, disponibles, effroyablement disponibles, comme fondus dans l'air du temps et contemporains du plus petit nuage, capteurs sensibles de la moindre forfaiture de langue, du moindre geste faisant image [...] mais, princes du sensible, ils sont beaux à voir, assurément¹ !

« Princes du sensible », la formule est belle. Du reste elle traduit parfaitement la tonalité du roman – sinon celle de l'ensemble de l'œuvre de son autrice –, roman où il est question d'une bande d'adolescents marseillais, oisifs la plupart du temps, passant des heures au bord de la mer sur une plateforme rocheuse au pied de la célèbre route surplombante appelée la « Corniche Kennedy ». Mouvante, dynamique, cette bande configure un grand corps collectif qui adopte les postures que lui dictent les événements, les ondulations du visible qu'elle capte par tous ses pores et les figures que lui imprime son milieu. Ainsi la forme du groupe se connecte à l'espace le plus large, elle s'y dilate, les singularités collectives s'ouvrant à ce qui les dépasse : du plus grand, du plus intensif – « disponibles, effroyablement disponibles », dit le texte.

Qui n'a jamais éprouvé une telle impression esthétique ? L'image est pourtant banale : un groupe de jeunes, filles ou garçons, que l'on pourrait croiser au hasard d'une rue et qui se meuvent ensemble, en une sorte de formation spontanée des corps leur assurant une certaine cohésion, voire une certaine harmonie des mouvements, des gestes et des façons d'évoluer dans l'air, comme si cette configuration mobile et éphémère s'appropriait l'espace et rendait palpable l'instant – comme si elle déployait par là un style. Face aux chorégraphies improvisées qu'ébauchera un tel groupe, on peut ressentir une véritable émotion esthétique : celle du beau.

¹ DE KERANGAL (M.), *Corniche Kennedy*, Paris, Gallimard, 2010 [2008], p. 17-18.

Au demeurant, dans *Corniche Kennedy*, cette captation sensible du monde, qui projette sur celui-ci une figuration de lui-même, connaît un mouvement de gradation lorsque les adolescents grimpent sur les falaises pour sauter depuis des plongeoirs naturels de plus en plus élevés, acte *a priori* gratuit et pourtant subversif, puisque désormais interdit par les autorités de la ville. Cette fois c'est l'expérience des personnages que l'écriture nous fait partager. Du deuxième niveau de plongeoir, duquel on fait le saut qu'ils ont baptisé le « *Just Do It* », on se met d'autant mieux au diapason de l'existant qu'on a pris de la hauteur :

C'est aussi la proue du Cap, on y est à la pointe du continent, en pleine position de tout, et face à l'horizon, cent quatre-vingts degrés sans que le regard connaisse la moindre obstruction, plein sud, le soleil dans la figure et une vision panoptique qui leur offre le monde : ils respirent là comme des seigneurs. Quand ils montent faire un Just Do It, ils changent de vitesse, leurs mouvements sont plus lents, empreints de majesté, même si surjoués, même si rigolards [...] – Ce qu'ils se disent à cet instant je l'ignore, peut-être même qu'ils ne disent rien mais lèvent les yeux au ciel, rénovant de la sorte leur perception du monde, leurs cils touchent l'azur, caressent l'épaisseur optique de l'atmosphère, la grosse lentille du globe au-delà de laquelle il n'y a plus que l'infinie masse noire du temps, se redéposent sur la ligne d'horizon, aussi dure et précise que leur présence, et suivent cette ligne qui est maintenant le socle du saut et le tout premier littoral, le littoral absolu : mais où est le point de fuite dans cette perspective où ils ont pris place, où est-il² ?

Enfin, il existe un dernier saut, le plus dangereux – douze mètres –, le « *Face to Face* ». De là-haut on ne peut plus tricher, fût-ce avec soi-même, car sauter requiert un engagement de soi tout entier, repoussant toute appréhension et tout vertige, puisqu'il faut défier la pesanteur. Propulser son corps dans le vide suspend le temps, offrant en une fulgurance l'expérience de ce qui dans le sensible nous déborde – expérience de l'illimité, qui est peut-être le sublime³ :

Il [Eddy, le chef de la bande] sait la relance du monde à chaque saut, à chaque impulsion de pied sur la pierre, comme une figure libre qui ferait le pari de la transcendance inversée, il sait le corps débordant et désorienté qui reconquiert un autre espace, un autre monde à l'intérieur du monde ; non pas la chute, donc, le truc grisant de tomber comme une pierre, mais être contenu dans le ciel, dans la mer, là où tout croît et s'élargit, et devenir le monde soi-même, coïncider avec tout ce qui respire, et que ce soit intense, rapide, léger, il sait tout cela, il en connaît les dangers, le tourbillon, la nausée, les yeux révulsés, la tête à l'envers⁴.

Ces diverses expériences esthétiques – celles du plongeur, celles du lecteur, celles de l'auteur, et plus globalement celles que l'on peut faire tous les jours en étant frappé par la beauté de choses ordinaires – sont toutes simples à première vue. La simplicité, pourtant, n'est ici

² *Ibid.*, p. 30.

³ Dans le passage que nous citons en guise d'ouverture, l'expérience du beau – terme utilisé par l'autrice – touche sans doute déjà au sentiment de sublime : cela se ressent notamment dans l'usage de l'adverbe « *effroyablement* disponibles », qui contribue à donner une certaine élévation, presque tragique, à la scène.

⁴ DDE KERANGAL (M.), *Corniche Kennedy*, op. cit., p. 60.

qu'apparente. Plusieurs interrogations surgissent, dont la plus fondamentale : en quoi est-il question du beau, qu'est-ce que ce beau ? Et d'autres, par ricochet : ces « émotions », ces « impressions », ou encore ces « expériences esthétiques », pour être spontanées, sont-elles immédiates, au sens où elles ne seraient pas médiatisées par d'autres expériences esthétiques plus élaborées, en particulier celles qui résulteraient de la fréquentation d'œuvres d'art, ne serait-ce que des images qui forment notre culture visuelle générale ? Ou encore : y a-t-il une *poétique* déclenchant ce moment *esthétique* – par exemple dans l'esprit des adolescents, y a-t-il une intention d'être vu, de capter le regard ? Questions vastes, bien sûr. On se limitera ici à quelques considérations, croisées avec la notion d'esthétique de l'existence telle que Foucault en a livré les contours à partir des années 1980. Ce faisant, l'ambition est d'interroger cette notion, en particulier le choix du terme « esthétique ».

Justesse et justice d'un style

Dans son essai *La Vie esthétique. Stases et flux*, Laurent Jenny⁵, interrogeant la continuité entre l'art et la vie, se demande en quoi notre fréquentation des œuvres, dont celle des œuvres littéraires, donne une forme à ces « moments poétiques » que nous expérimentons au quotidien. Ainsi, de la même manière qu'un paysage contemplé ne nous apparaît comme paysage que parce que la peinture a modelé notre « regard paysager »⁶, un instantané esthétique dans le flux du vécu ne prend une telle forme pour notre regard que parce qu'il est hanté par des traces d'œuvres qui nous habitent et qui déterminent nos modes de perception et d'intellection du monde. Dès lors, bien que l'œuvre d'art n'englobe pas à elle seule le tout de notre expérience esthétique, loin s'en faut – les objets d'art, affirme encore Jenny, en sont plutôt les déclencheurs, parce qu'ils parviennent à concentrer notre attention sur une zone précise du sensible plutôt que de la laisser distraire par l'éparpillement du réel –, sans doute n'existe-t-il pas, à l'inverse, d'expérience esthétique « pure », au sens où celle-ci ne serait aucunement médiée par des réminiscences plus ou moins nettes, ou plus ou moins spectrales, de l'art et de la culture dans nos vies.

Reste qu'en l'occurrence, cette bande d'adolescents sautant des rochers dans *Corniche Kennedy*, nous ne la voyons pas. Ou plutôt, nous ne la voyons qu'en imagination, imagination forgée par un roman (elle n'est pas une image éphémère perçue dans le flux du vécu). Pour le

⁵ JENNY (L.), *La Vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2013.

⁶ Termes utilisés par Augustin Berque, qui montre comment la tradition moderne a forgé notre conscience paysagère en esthétisant la nature (BERQUE (A.), *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Vanves, Éditions Hazan, 1995, p. 119).

lecteur, la forme *princeps* est donc d'emblée médiée par un geste poétique, un processus de création qui se parachève – trouve une forme seconde en quelque sorte – grâce à son propre travail d'imagination. Mais supposons que Maylis de Kerangal dépeigne d'après nature, c'est-à-dire qu'elle donne forme à cette image d'après une expérience vécue, ne serait-ce qu'entrevue. Une forme vient alors s'emparer d'une autre, un style s'appropriant l'autre. En effet l'autrice, décrivant ces personnages, ressaisit et réélabore par l'écriture un donné sensible qui est en lui-même une forme – du moins une forme en gestation, en puissance pourrait-on dire. Ce corps collectif, dont émanent jeunesse et vitalisme, est éphémère, fugace, précaire, et probablement inconscient de lui-même – un éclat pris dans le « flux » ; à peine une forme en ébauche, donc. La forme seconde, l'écriture, qui en offre alors l'épure, le précipité, cherchant à produire des effets multiples sur le lecteur, est quant à elle tenace, réitérable, puisque gravée dans les mots que l'on peut lire et relire – la « stase » d'une poétique. Tout le travail de l'écrivaine consiste en ce regard qui va capter les percepts esthétiques, les rayonnements du beau, fût-ce dans ce que la vie a de plus banal et trivial – un travail de réappropriation esthétique qui transforme la forme en puissance, moule chaque existence dans un style particulièrement ample, grandiose à force d'élan, précipitant le lecteur dans un staccato de virgules, l'entraînant dans un phrasé à en perdre haleine. À coup d'énumérations, d'asyndètes et de polysyndètes, de parataxes successives et de style indirect libre traduisant le naturel de la parole orale, n'importe quel roman de Maylis de Kerangal, ouvert à n'importe quelle page ou presque, propose une exploration de la synesthésie existentielle, où les mots en grappes donnent au sensible une forme verbale vibrante. N'importe lequel de ses romans est « le théâtre de la transformation du monde », « une aventure chimique et sensorielle »⁷.

Ces dernières expressions sont extraites de son court récit *Un Chemin de tables* (2016), qui retrace la trajectoire fulgurante d'un jeune cuisinier talentueux. Cette fois c'est l'art de la cuisine qui est mis en valeur, conviant le lecteur à une fête conjointe des sens et du lexique. Chaque sensation, chaque saveur, chaque odeur ou chaque geste se trouve digne d'être traité par l'écriture avec soin et rigueur. Or, chez Maylis de Kerangal, ce qui vaut pour la cuisine vaut également pour d'autres domaines et pratiques. Dans *Un Monde à portée de main*, par exemple, où l'on plonge avec la jeune héroïne dans l'univers de la peinture de décors, le moindre élément est valorisé, amplifié par le regard poétique, et reçoit son nom propre, précis – couleurs, pinceaux, matériaux. Ouvrir un nouveau champ lexical équivaut en effet à mettre tout un monde à portée de main, monde mixte où la densité des mots se mêle à celle de la matière picturale,

⁷ DE KERANGAL (M.), *Un Chemin de tables*, Paris, Seuil, 2016, p. 20.

où la sensorialité de la langue confine presque à la sensualité. Dans ces deux récits, les protagonistes sont des individus ; dans d'autres romans de la même autrice (c'était le cas dans *Corniche Kennedy*), la réussite de l'entreprise est toujours le fait du collectif – d'une singularité multiple, dirait-on en termes deleuziens, philosophe que manifestement l'autrice affectionne : ainsi de *Naissance d'un pont* ou de *Réparer les vivants* par exemple, où l'on suit, là la construction d'un immense viaduc, ici une transplantation cardiaque. Quoi qu'il en soit, l'attention prêtée à la justesse stylistique et lexicale se redouble de l'engagement à ce que tous et tout, même le plus simple, entre en en ligne de compte. La critique a d'ailleurs souvent souligné l'impression de choralité qui se dégage de ces romans, comme une chorégraphie d'ensemble où le succès dépend de chacun comme de tous. Du reste le secret de cette recette poétique, comme l'indique fort à propos Dominique Rabaté, tient sans doute dans une question d'ajustement du regard : cette « stratégie d'héroïsation collective » des personnages suppose selon lui le calibrage précis d'une voix narrative qui, adoptant une perspective à la fois multifocale et surplombante, dose parfaitement sa distance par rapport à ses personnages, abandonnant d'emblée toute forme d'ironie à leur égard – au contraire il s'agit plutôt de les magnifier, fussent-ils des individus très communs⁸.

C'est dire si, pour Maylis de Kerangal, la justesse de l'écriture – calibrage du regard, usage du bon terme – reste la condition *sine qua non* de la justice, une justice rendue à chaque forme d'existence. Tel est selon elle le sens de l'engagement (moral) de l'écrivain. Dans ses propres termes :

Remobiliser des lexiques, les réanimer, et ce faisant, repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires. C'est l'idée qu'il existe un imaginaire des noms, et que le vert Véronèse n'est pas le même que le vert céladon, ni que le vert d'eau, qui n'est pas le même que le vert émeraude...., c'est écrire au plus près, afin de restituer une espèce de nuancier du réel, de relever le *presque même*, le *pas tout à fait pareil*, contre le grand *globish*. C'est ça mon travail. Moi, je sers à ça. Quand ce n'est pas la même chose, ce n'est pas la même chose, et c'est une violence d'affirmer que c'est pareil, que rien ne se distingue⁹.

Aussi le style, coulé dans les formes de la langue, engage-t-il immédiatement une éthique : il est affaire non seulement de singularisation, mais aussi d'évaluation. Il s'agit de recueillir chaque forme de vie dans une poétique taillée à sa mesure pour en révéler la valeur – et sans doute aussi la grâce.

⁸ RABATÉ (D.), *Petite Physique du roman*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 279-281.

⁹ Entretien avec M. de Kerangal publié dans la revue *Roman 20-50* (CAPONE (C.) et TERNISIEN (C.) (dir.), *Maylis de Kerangal*, n° 68 (2019), p. 126).

Esthétique de l'existence ou existentialisation de l'esthétique ?

Le style engage donc des valeurs, et l'esthétique, une éthique. Cette affirmation, le concept foucauldien d'« esthétique de l'existence » la sous-tend également. Pour autant, les expériences ou impressions esthétiques qui se déploient à différents niveaux chez Maylis de Kerangal répondent-elles à cette notion ? De prime abord, la réponse pourrait être affirmative : la jeunesse et les mouvements de la bande d'adolescents, autant que les gestes, plus techniques, du cuisinier ou de la peintre, illustreraient fort à propos cette formule bien connue : « Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? »¹⁰.

Certes, on serait tenté d'assimiler ceci à cela. Toutefois, il n'est pas du tout certain que les effets qui émanent de ces gestes et de ces êtres – de ce style, disons-le – résultent d'une production consciente. Les personnages de Maylis de Kerangal agissent au contraire de manière spontanée, sans intention esthétique, sans poétique concertée¹¹. L'expérience esthétique, dès lors, se loge bel et bien dans l'œil de celui qui les regarde – de celle en l'occurrence, l'autrice, qui « voit » ces groupes de personnages (ou les imagine) et transforme à son tour cette perception première en une expérience esthétique nouvelle, celle d'un texte littéraire. Le terme d'« esthétique » (« *aisthesis* »), on le sait, suppose la faculté de sentir, de percevoir – donc le point de vue de la réception : un regardeur de l'image, le récepteur d'une sensation... Parler d'esthétique implique par conséquent qu'il y ait relation d'une singularité envers une autre, un effet produit par un déclencheur. Quant au récepteur, à défaut d'*intention*, quelquefois, il faut à tout le moins lui prêter une certaine *attention* – ainsi Laurent Jenny, pour l'évoquer à nouveau, oppose vie esthétique et « vie inattentive », la vie esthétique mobilisant une vraie « économie de l'attention »¹². Marielle Macé, de son côté, défend l'idée d'une « stylistique de l'existence » comme attention éthique aux formes de la vie, c'est-à-dire aux manières d'être, ce qui en définitive étend le domaine du style bien au-delà de l'art – bien que l'art, la littérature notamment, en fasse sa préoccupation majeure. Aussi les enjeux que nous posent ces questions de style requièrent-ils, dit-elle, « [...] une pensée patiente et prête à se laisser surprendre, une attention réelle au pluriel des formes prises par l'existence, et une conscience vive des véritables conflits qu'ouvre le seul fait de ce à quoi l'on décide, au ras du sensible, de se rendre attentif »¹³.

¹⁰ FOUCAULT (M.), « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », in *Dits et écrits 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, n° 344, p. 617 (rééd. « Quarto », 2001, vol. II, p. 1211). « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », in *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2017, p. 1211.

¹¹ Ce qui n'exclut évidemment pas que chacun puisse *se donner un style* : on rejoint alors la manière sociologique (bourdieusienne) de considérer le style, dans une logique de distinction sociale.

¹² JENNY (L.), *La Vie esthétique. Stases et flux*, op. cit., p. 12 et 60.

¹³ MACÉ (M.), *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 14.

On le voit, cerner les contours d'un style d'existence, le qualifier ou l'interpréter en se laissant affecter par sa phénoménalité, demande une certaine générosité dans la prise en charge attentionnelle de toute forme.

Or c'est ici que l'on peut, me semble-t-il, identifier un point de divergence avec Foucault, et peut-être même, à partir de la littérature, une question à adresser à sa notion d'esthétique de l'existence. Sans nous étendre trop longuement sur les détails de ce concept, dont d'autres chapitres de cet ouvrage traitent plus longuement, nous tâcherons toutefois de comprendre ce qu'implique le choix du terme « esthétique ». Que veut dire Foucault, en effet, lorsqu'il parle de « faire de sa vie une œuvre d'art », sachant que l'œuvre dont il s'agit ici n'est pas seulement un artefact artistique, mais qu'elle touche à l'ensemble des pratiques de la vie ? Foucault vise assurément le fait de donner une forme à son existence qui représente une plus-value, une valorisation de celle-ci, ou encore une direction. Le « souci de soi », notion étroitement corrélée à celle d'esthétique de l'existence, renvoie effectivement au fait de s'auto-diriger ou de s'auto-gouverner en mobilisant des techniques de retenue, de maîtrise (*askêsis*), tout au long de sa vie. Chez les Stoïciens notamment, l'objectif consiste à se forger une vie jugée à la fois bonne et belle – ainsi la morale se trouve étroitement liée à l'esthétique, et partant au rapport à l'autre. « Art de l'existence » et « technique de vie » s'identifient dès lors qu'il s'agit de cultiver « [...] la formation et le développement d'une pratique de soi qui a pour objectif de se constituer soi-même comme l'ouvrier de la beauté de sa propre vie »¹⁴.

On a souligné à maintes reprises combien est éloigné de la conception foucauldienne de l'esthétique de l'existence tout libertarisme. Aux antipodes de la maxime du « tout est permis », Foucault insiste très explicitement sur l'ascétisme qu'exige cette vie belle, laquelle vise essentiellement l'austérité qui marque la régulation de la vie sexuelle et le discours sur l'usage des plaisirs dans l'Antiquité, tout particulièrement aux deux premiers siècles de notre ère. En outre, l'égoïsme est tout aussi étranger à son idée de « culture de soi » : contre le nombrilisme de l'épanouissement personnel – « soyez vous-même ! » –, Foucault présente l'esthétique de l'existence comme une ouverture à l'altérité, à l'accueil de l'autre dans sa vie – à tout le moins la transformation continuelle de celle-ci vers une vie autre. À rebours de tout individualisme, il fait donc jouer une conception impersonnelle du sujet, des singularités non-individuelles.

Pour autant, il semble clair qu'à suivre Foucault, on ne peut parvenir à une esthétisation de son existence – faire de sa vie une œuvre d'art – à son insu. De la conception antique du

¹⁴ FOUCAULT (M.), « Le souci de la vérité » (1984), in *Dits et écrits 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, n° 347, p. 671. [rééd. « Quarto », 2001, vol. II, p. 1490].

souci de soi dont il s'inspire ressort l'idée de pratiques, de techniques, d'exercices, bref d'une mise en forme intentionnelle de sa vie – « volontaire et réfléchie », selon les termes de Foucault –, à force de travail et de rigueur. C'est pourquoi nous pensons que diffère de l'esthétique de l'existence foucaldienne l'expérience esthétique dont rend compte, entre autres, la poétique de Maylis de Kerangal, qui prend sa source dans certaines perceptions spontanées. Et ce quand bien même cette expérience, qui consiste à reconnaître la valeur formelle chez autrui, implique elle aussi, de toute évidence, une éthique, grâce à l'attention requise de la part de chaque regard pour retenir et qualifier les formes qu'engage une vie autre que la sienne – la justice ainsi rendue au style singulier qui en émane, sachant que le style n'est jamais donné une fois pour toutes, pas plus que ne l'est le soi, mais que l'un comme l'autre supposent une inventivité permanente.

À ce stade de la réflexion, un pas de côté s'impose donc par rapport à la voie dans laquelle Foucault a engagé son idée d'esthétique de l'existence, en prenant du recul vis-à-vis du modèle antique de gouvernement de soi¹⁵. Il s'agirait, à rebours de ce modèle qui restreint l'existence esthétique à la maîtrise de soi, d'opérer un geste d'« extension du domaine de la forme », s'il l'on veut bien nous passer l'expression, lequel consisterait d'une part à étendre les notions esthétiques – style et forme – à la vie toute entière, dans toutes ses pratiques, et d'autre part à élargir le style aux formes spontanées, celles qui n'ont pas été travaillées expressément en vue de susciter un effet esthétique. En ce sens, on pourrait même aller jusqu'à risquer, ne serait-ce qu'à titre de pièce à casser, une inversion de la formule foucaldienne : plutôt que d'« esthétique de l'existence », conçue comme un principe de subjectivation qui vise à s'auto-former, on parlerait alors, en s'inspirant de ce qu'invite à penser l'expérience littéraire, d'« existentialisation de l'esthétique ».

Cette idée aurait alors deux corollaires. Le second, sur lequel nous reviendrons dans le point suivant, tient au fait de conserver une place à la notion de beau. Le premier consiste à considérer l'esthétique sous toutes ses dimensions relationnelles, qui lui sont consubstantielles. En effet, inverser la formule foucaldienne suppose de prendre en compte non seulement les efforts de transformation de soi – faire de *sa* vie une œuvre d'art – mais également ceux qui consistent, comme le fait l'écriture de Maylis de Kerangal, mais comme chacun peut également le faire au quotidien, à requalifier l'existence *des autres* – faire de la vie *de l'autre* une œuvre d'art –, c'est-à-dire à recueillir leur « éclat » (terme utilisé par Foucault) comme une forme digne d'attention. Et ce, qu'il s'agisse d'individus singuliers ou de collectivités, d'existences perçues comme « normales » (rentrant dans une certaine norme de vie socialement déterminée)

¹⁵ Notons toutefois que Foucault critique lui-même ce modèle à plus d'une reprise, notamment quant à l'inégalité fondamentale des genres sur laquelle il repose.

ou comme « anormales », « déviantes », etc. – toutes sont des singularités. Ainsi la transformation de soi par soi, précisément parce qu'elle ne doit se penser que comme ouverture à l'altérité – s'ouvrir à l'altération de soi –, signifierait tout aussi bien l'apprentissage d'un « se laisser affecter » – transformation ou transfiguration de soi par le regard de l'autre – que celui d'une attention et d'une prise en charge des formes autres – transformation ou transfiguration de l'autre par soi. Telles sont, sans doute, les conditions non seulement d'une *poétique* des formes de vie, mais également d'une véritable *esthétique*, d'une relation esthétique qui soit *trans-formatrice* – l'esthétique comme relation, à double sens –, et que le travail de la littérature met d'autant mieux en exergue qu'il nécessite d'organiser ces impressions sensibles en un style d'écriture, de les traduire en une forme travaillée, à même d'amplifier les effets produits sur le lecteur.

Du beau dans les formes

Reste alors à creuser le second corollaire : dans cette « esthétique » de l'existence, quelle place donner à l'idée du beau ? S'il est manifeste que Foucault utilise fréquemment tout un lexique lié à l'esthétique (œuvre d'art, forme, style, stylistique, et même beauté), on peut se demander dans quelle mesure ce vocabulaire ne vise pas principalement chez lui le geste de création considéré d'une manière générale – d'une autocréation en l'occurrence, comme mise en forme de sa vie –, sans impliquer réellement une réflexion sur la catégorie du beau – bien que le beau soit au cœur de la conception grecque du bien (de la vie bonne). Kant en fait pourtant l'objet de nos jugements de goût. Or l'esthétique, comme discipline qui s'occupe de la perception sensible, n'est-elle pas inséparable d'un tel jugement ? Il est vrai que de nombreuses questions sont demeurées ouvertes chez Foucault : s'il répète souvent les mêmes formules, le temps lui a sans doute fait défaut pour pouvoir imaginer jusqu'au bout ce que serait cette œuvre d'art dont la vie devrait prendre la forme – en particulier ce qu'elle serait devenue dans le monde contemporain, après l'Antiquité, le Moyen-Âge chrétien, la Renaissance, le Romantisme. Mais ne nous lègue-t-il pas, de ce fait, la responsabilité de reprendre à nouveaux frais la question ? Quoi qu'il en soit, le recours au terme d'esthétique ne peut évacuer *a priori*, sans autre forme de procès, le problème du beau, à savoir le jugement sur la beauté des formes d'existence, l'implication du beau dans les expériences que nous pouvons faire ou les émotions que nous pouvons ressentir, que ce soit par la médiation des œuvres d'art ou simplement dans le flux de la vie quotidienne.

Certes, on objectera que le concept n'a pas bonne presse. Dans notre société actuelle, « beau » fait immédiatement penser à l'adoration de la beauté (du corps) et son mercantilisme, entraînant la dévaluation voire l'exclusion du laid, du difforme, ou tout simplement du non-conforme aux critères des standards de beauté. De surcroît, les termes kantiens, aussi bien celui de « jugement » que celui de « goût », sonnent de façon très élitiste à nos oreilles contemporaines. Une expression comme « évaluation des formes » pourrait dès lors se substituer à « jugement de goût », avec cet avantage que le mot « évaluation » est bien plus usité dans le vocabulaire de notre époque – mais peut-être trop justement, le terme étant empêtré dans un réseau sémantique devenu un peu obsessionnel, celui de l'évaluation permanente de tous les types de processus, allant de l'enquête de satisfaction au domaine du management.

En réalité, qu'il s'agisse de jugement ou d'évaluation, il me semble que l'enjeu véritable consiste à résister à l'idée – que Foucault aurait certainement rejetée – selon laquelle tout se vaut et s'équivaut ; que toute forme se vaudrait, sans jugement ni évaluation acceptable, ou simplement sans *différenciation* esthétique possible. Non, toutes les formes ne se valent pas, pour la bonne raison qu'elles ne produisent pas les mêmes effets – or ici nous sommes en plein dans le domaine de l'esthétique, qui travaille à affiner notre perception de ces effets, nos distinctions, nos interprétations. En ce sens, le jugement de goût dont parle Kant n'est autre qu'une proposition de différencier des formes selon leurs effets. Car si nous devions renoncer au beau, catégorie esthétique première ou liminaire, ne renoncerions-nous pas du même coup à d'autres catégories qui, pour être tout aussi complexes à appréhender – parce que mal définies, flottantes –, n'en fonctionnent pas moins par différenciation, ou par transgression, par rapport au beau – telles que, notamment, le sublime¹⁶, le laid, le terrifiant, ou, plus ambivalent encore, le grotesque ? Plus largement, si nous renoncions au beau, ne renoncerions-nous pas du même coup à comprendre pourquoi certaines formes interpellent plus que d'autres, émeuvent, séduisent, fascinent, choquent... – tantôt de façon non intentionnelle, tantôt de façon très intentionnelle au contraire, démonstrative, voire spectaculaire –, et comment, avec quelle force, quelles nuances ?

On l'aura compris, il ne s'agit pas de sacrifier à l'obsession de notre époque pour l'embellissement de soi (intérieur ou extérieur) ; il ne s'agit pas même d'en revenir à une forme

¹⁶ Dans un récent ouvrage, Martin Mees développe une conception du sublime qui va dans le même sens, en le considérant moins comme une catégorie constituée ou une essence, que comme une « unité problématique » fonctionnant dans le champ esthétique de manière « relationnelle » : « le sublime n'est pensable que comme différence, écart, rapport entre différents éléments ». À noter toutefois que le sublime occupe une place à part dans l'esthétique kantienne, où il apparaît plutôt comme une catégorie « méta-esthétique », à savoir une condition pour penser le beau (MEES (M.), *La Forme du sublime*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2025, p. 33-34 et p. 167-168).

de dandysme – bien que le dandysme, c’est l’un des objets de cet ouvrage, soit souvent mal compris et simplifié, amputé de toute idée de maîtrise de soi. Remarquons du reste que l’assimilation de l’esthétique de l’existence au dandysme, ou au culte de la beauté comme fin en soi, a occasionné plus d’un malentendu dans la réception de la dernière pensée de Foucault. Il est certain qu’insister sur le caractère central du concept de beau comporte de toute évidence un écueil, que décrit d’ailleurs fort bien Marielle Macé dans *Styles* : rabattre la forme sur la forme belle nous fait courir le risque de ne retenir que les formes de vie les plus attrayantes ou désirables, quand en réalité *toute* vie ou *toute* pratique s’engage dans une forme. Le danger serait donc de privilégier une conception certes désirable mais somme toute très galvaudée du style ou de la forme, et plus encore de l’esthétique, qui manquerait à tout le moins sa dimension éthique¹⁷.

Bien que ce risque soit réel, nous soutiendrons que la littérature peut servir, en sens inverse, à pointer l’intérêt de ne pas délier trop vite forme et forme belle. Un intérêt esthétique mais aussi, indissolublement, éthique. Chez Maylis de Kerangal, pour y revenir encore, l’ajustement du regard (choisir la bonne distance par rapport au personnage), de même que la justesse du style (le choix du mot juste, *différencié* de tout autre), sont de toute évidence des questions esthétiques. Mais ajustement et justesse, en rendant *justice* à chaque existence, confèrent du même coup à l’écriture son caractère éthique, en la liant à la question des valeurs : ce qui ne *s’équivaut* pas mais ce qui *vaut* – vaut la peine d’être dit, nommé, décrit, raconté. Mieux encore, ce regard juste, précisément parce qu’il est juste, parvient à prêter de la beauté à toutes ces formes de vie – depuis les adolescents qui aux yeux du monde ne sont que des graines de délinquants, jusqu’au cuisinier caché dans son arrière-cuisine étroite, en passant par le moindre manœuvre sur un gigantesque chantier. La littérature et l’art démontrent que chacun et chacune, en son être propre, en ses actes propres, est susceptible d’être ressaisi esthétiquement, attendu que, de même que le style n’est pas le privilège de la littérature ou de l’art, l’esthétique n’est en rien l’apanage du seul esthète. Face à l’éparpillement et à la dispersion du réel, le beau suppose une mise en forme, et la forme, *a minima*, un contour, une limite – être délimité est précisément ce qui permet d’échapper à l’informe, à l’irreprésentable ou à l’indicible.

D’autres types d’écritures littéraires que les romans de Maylis de Kerangal nous permettraient du reste d’explorer différemment ce lien consubstantiel entre l’esthétique ou la forme d’une part, et le beau d’autre part. En étudiant le thème du souci de soi depuis l’Antiquité,

¹⁷ D’où la préférence de M. Macé pour l’expression « stylistique de l’existence » plutôt que celle d’« esthétique de l’existence » – les deux étant utilisées par Foucault (cf. MACÉ (M.), *Styles. Critique de nos formes de vie*, op. cit., p. 12).

thème étroitement noué à l'économie de la sexualité et de l'intime, Foucault a en effet été conduit à examiner l'évolution des formes diverses d'écriture de soi, dont il a rappelé qu'elle était une technique de ce que les Grecs appelaient « *epimeleia heautou* » (le souci de soi). À l'époque, cette technique pouvait aller de la correspondance soutenue à un ami et confident aux carnets appelés les « *hupomnêmata* » ; plus tard, avec la Chrétienté, vint la pratique de la confession régulière, puis celle du journal intime¹⁸. Or aujourd'hui, force est de constater que l'écriture de soi s'est largement développée mais aussi publicisée, que ce soit dans le périmètre de ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature » ou bien dans lesdits « réseaux sociaux », qui incitent de toute évidence à produire une parole sur soi et à la diffuser. En régime de littérature contemporaine, un grand nombre de déclinaisons de l'écriture de soi, sous la forme de pratiques autobiographiques diversifiées (telles que l'autofiction, le récit de filiation, la publication de correspondances, de journaux intimes, de carnets d'écriture, etc.), font office de grand confessionnal à ciel ouvert, occupant un pan considérable du champ littéraire. Dans certains cas, elles se sont même débarrassées de toute forme de pudeur : une partie de cette littérature – celle qui en général fait le plus parler d'elle – a érigé l'audace de tout dire, de tout dévoiler de soi – y compris et surtout ce qui a trait à sa vie sexuelle –, en valeur cardinale, valeur d'authenticité revendiquant de pouvoir « être soi-même ». Très loin de l'ascèse antique et plus encore de la privation et du renoncement chrétiens, le domaine de la sexualité connaît depuis quelques années une hyper-libération de la parole (féminine surtout), sorte d'exacerbation extrême des pratiques chrétiennes de dévoilement de soi, qui confinent au besoin de confession publique et totale – comme une mise en spectacle de soi et du corps exhibé. Ainsi la question n'est plus seulement de faire de sa vie une œuvre d'art, elle devient celle de faire de sa vie *intime* une œuvre d'art – mais sans doute le cœur du problème, tel que posé par Foucault dans le cadre d'une histoire de la sexualité, a-t-il d'emblée été celui-là.

Face à ces pratiques d'écriture comme à ces réalités sociologiques du champ littéraire, la question du « jugement de goût » – du rapport entre forme et beauté –, se pose, me semble-t-il, de manière très aigüe, tant le nœud entre éthique et esthétique y est vif, complexe. Pour le dire d'un mot, ces écritures jouent sur un équilibre fragile, sur une ligne de crête très mince entre déballages complaisants d'un côté, visant parfois la surenchère jusqu'à l'écœurement du lecteur, et, de l'autre, la réussite d'une certaine épure, d'une esthétisation du vécu, en particulier de la sexualité. Nous nous contenterons pour finir d'esquisser ici deux brefs exemples de cette

¹⁸ Voir, outre *l'Histoire de la sexualité, t. 3 : Le Souci de soi* (Paris, Gallimard, 1984) *l'Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*, le texte de FOUCAULT (M.), « La culture de soi », in FOUCAULT (M.), FRUCHAUD (H.-P.) et LORENZINI (D.), *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*, édition établie par FRUCHAUD (H.-P.) et LORENZINI (D.), Paris, Vrin, 2015, p. 81-109.

seconde catégorie, exemples qu'il conviendrait de développer mieux en explicitant le jugement, évidemment subjectif, qui nous porte à leur reconnaître une réussite sur le plan esthétique. Nous songeons à l'œuvre de Caroline Lamarche d'une part : dans certains de ses récits, l'érotisme, teinté de mélancolie, est servi par une écriture qui trouve toujours la forme juste pour traduire ce qui dans l'expérience de soi – celle de la sexualité féminine en particulier, y compris dans des pratiques de soumission, d'abnégation – nous échappe et nous déborde. Pierre Michon d'autre part – notamment les *Deux Beune*, bien que le récit ne soit pas comme tel autobiographique, ou plus, récemment paru, *J'écris l'Iliade*, dont certains chapitres le sont : la crudité du désir mis à nu se trouve toujours filtrée par un travail extrêmement précis de la langue, forme parfaitement ciselée qui empêche l'érotisme de virer à la vulgarité comme à la complaisance pornographique. Dans l'un comme dans l'autre de ces cas à valeur exemplaire, il y aurait donc à montrer comment l'esthétisation du récit de soi, jusque dans le dévoilement du désir et de la sexualité, nécessite un modelage très affiné de la forme, qui, loin de toute banalité ou obscénité, vise la forme belle.

D'autres formes de vie que la mienne¹⁹

Notre question était la suivante : si le concept foucaldien d'esthétique de l'existence revêt incontestablement une dimension éthique, et qu'il se distingue clairement de l'idéologie de l'épanouissement personnel – que l'on sait totalement tautologique, parce qu'elle n'est pas une culture du soi mais un culte du moi (rester soi-même, s'exprimer, affirmer son identité...) –, en quoi cependant s'agit-il d'une véritable *esthétique*, avec tout ce que le mot implique, plutôt, par exemple, que d'une *poétique* de l'existence ? Sans doute la dernière pensée de Foucault appelle-t-elle à être reprise, réélaborée, dépassée même. En ce sens, elle me semble à tout le moins ouvrir la voie de l'esthétique de l'existence vers une « existentialisation de l'esthétique », selon laquelle le jeu des formes s'étend non seulement au-delà des limites de l'art, *a fortiori* de l'art pour l'art, mais également au-delà de toute culture de soi-même, dans une attention au style ou à l'expérience esthétique qui inclue certes l'autocréation ou *l'auto-transformation* – l'imagination de ce que je suis appelé à être –, mais également l'invention de ces formes que mon regard prête à autrui – prêter forme à l'autre. C'est là que l'esthétique prendra tout son sens, dans son lien indéfectible à la poétique des formes quelles qu'elles soient, à la relation événementielle entre deux singularités.

¹⁹ On y aura reconnu l'allusion au titre d'un récit d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne* ([Paris, P.O.L., 2009](#)).

De surcroît, dans cette alchimie relationnelle des formes, le beau ne peut être évacué sous prétexte qu'il serait suspect. Mais encore faut-il bien l'entendre : cette beauté dont il est ici question tient à la perception d'un certain ordre, d'une intelligibilité des formes. En ce sens – Baudelaire et d'autres le savaient bien –, le beau peut émaner de la laideur, du repoussant, de même qu'il peut être extrait de l'ordinaire, de l'insignifiant – terrain d'ailleurs bien exploité par la littérature contemporaine. La diversité et la disparité de ces productions poétiques nous invitent à penser que le beau ne constitue pas un ensemble de formes figées, canoniques, mais bien des formes en acte – une force si l'on veut : la beauté réside dans la façon de regarder, ou, pour le dire autrement, dans le processus de ressaisie du sensible. Aussi le beau dont il est question en filigrane dans l'esthétique de l'existence, telle qu'elle a été pensée par Foucault et telle que nous avons pour mission de la prolonger dans notre époque, n'est-il clairement pas académique ; pas plus ne se loge-t-il dans les innombrables injonctions qui rythment nos vies actuelles à se *conformer*, plutôt qu'à se *transformer*. Car s'il est de multiples façons de pratiquer l'écriture de soi, donc de manier l'esthétique de l'intime, dans l'immense majorité des cas cet exercice répond simplement à l'exigence de « se publier », de se donner une image publique – via les réseaux sociaux en particulier –, et par là trop souvent de tendre à la conformité des formes de vie, en obéissant à l'impératif d'un style en mode majeur, à l'ordre d'une régulation majoritaire, voire autoritaire, des formes belles, bien évaluées. Alors l'écriture de soi dérive vers une mise en conformité plus que vers une esthétique de l'existence ; alors, insidieusement, les formes se figent en normes.

Sous ce rapport, les œuvres littéraires, les œuvres d'art, moments de « stases dans le flux » pour reprendre une dernière fois les mots de Laurent Jenny, ont une responsabilité particulière : celle de nous éveiller aux expériences esthétiques spontanées, de les concentrer pour mieux nous rendre sensibles aux émotions suscitées par nos perceptions, d'affiner notre regard réceptif pour lui apprendre à différencier les effets. Mais elles ont en outre la responsabilité d'attirer ce regard esthétique vers d'autres singularités – d'autres formes de vie que la mienne –, afin d'inviter chacun à trouver de l'éclat là même où la vie ne répond à aucune forme prédéfinie, aucun canon ou aucune norme de beauté. « Princes du sensible », nous pouvons tous et toutes l'être – du moins c'est ce que nous sommes appelés à devenir.