

DES PROPOSITIONS D'ARTIFICATION ET DE DÉSARTIFICATION ? KANT ET L'OUVERTURE DU CONCEPT DES BEAUX-ARTS

Danielle Lories

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2019/2 n° 24 | pages 63 à 71

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130821533

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-2-page-63.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DANIELLE LORIES

Des propositions d'artification et de désartification ? Kant et l'ouverture du concept des beaux-arts

Du point de vue de l'historien des idées et de l'esthétique philosophique, deux questions me paraissent s'imposer qui mettent en perspective le travail sociologique dont rend compte *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*^[1]. D'une part, si la définition d'un phénomène d'artification implique « un déplacement durable de la frontière entre art et non-art ^[2] », l'usage sociologique du concept d'« artification » suppose l'existence d'une telle frontière relativement durable, c'est-à-dire présentant un certain degré de stabilité. Cette existence est-elle si bien attestée par l'histoire ? D'autre part, rapportée à quelle classification des arts la « désartification » est-elle si rare ou concerne-t-elle seulement des pratiques marginales telles la calligraphie (dans l'art occidental seul pris en considération) et l'art de la conversation ^[3] ? Il semble rien moins qu'évident que les classement et hiérarchie des beaux-arts à l'origine de la supposée distinction durable entre art et non-art ainsi utilisée aient jamais été aussi stabilisés qu'ils nous apparaissent rétrospectivement en raison de l'usage devenu courant de cette terminologie chez les théoriciens du XVIII^e siècle. J'en prendrai ici à témoin quelques paragraphes souvent négligés (parce que jugés « datés ») de la Troisième Critique, où l'on découvre à mon sens un classement et une hiérarchie des beaux-arts qui suggèrent des artifications – impliquant des frontières très mobiles et fragiles – et s'engagent sur la voie de certaines désartifications qu'on peut difficilement considérer comme marginales.

1. Sous la direction de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, Paris, EHESS, « Cas de figure », 2012.
2. *Ibidem*, Avant-propos, p. 20.
3. Exemples cités par Nathalie Heinich à la fin de l'ouvrage, *ibidem*, p. 292.

4. *CFJ*, § 49, p. 314. Je cite la traduction d'Alain Renaut : Kant, *Critique de la faculté de juger* (Aubier, 1995), Paris, Flammarion, « GF » n° 1088, 2000 (abr. *CFJ*) en l'amen-
dant (rarement) et/ou en la complétant des
termes allemands pour des questions de
clarté, et ce, sans autre avertissement que
la présente note. J'indique le paragraphe et
si c'est utile la page du t. V de l'édition de
l'Académie de Berlin (pagination indiquée
dans le texte par la traduction utilisée).
5. *De l'artificiation*, op. cit., « Postface »,
passim p. 277 et sq. jusqu'à la fin.
6. *CFJ*, § 51, p. 320. Sauf indication contraire,
toutes les citations de Kant sont désormais
issues de ce § 51 dont le développement est
suivi de près.
7. *CFJ*, en note au § 51, p. 320, mise en garde
réitérée en note, p. 323.
8. Voir chez Batteux : « Les hommes ont trois
moyens pour exprimer leurs idées et leurs
sentiments, la parole, le ton de la voix et le
geste. » La parole est l'organe de la raison,
le ton et le geste vont au cœur sans détour.
L'exposé conclut que la musique et la
danse sont imitations de la nature et plus
spécialement des sentiments et passions
(tandis que la poésie est imitation des
actions), la distinction se retrouve bien sûr
chez Lessing (l'autre « critique » men-
tionné par Kant à côté de Batteux, *CFJ*,
§ 33). Charles Batteux, *Les Beaux-Arts
réduits à un même principe*, Paris, Aux
amateurs de livres, 1989, p. 231-233.
9. Sur le recours dès la Renaissance au
modèle rhétorique antique dans la théori-
sation des arts plastiques, voir Renselaer
W. Lee, *Ut pictura Poesis. Humanisme et
théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*,
trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991, en
particulier p. 55-57, et Giuseppe Di Liberti,
Le Système des arts. Histoire et Hypothèse,
trad. A. Henssien et P. Rougier, Paris, Vrin,
2016 [original : Milano-Udine, Mimèsis,
2009], p. 128. Voir aussi, entre autres,
Peinture et Rhétorique, Olivier Bonfait
(dir.), Paris, Réunion des Musées natio-
naux, 1994. Et Michael Baxandall, *Les
Humanistes à la découverte de la composi-
tion en peinture 1340-1450*, trad. M. Brock,
Paris, Seuil, 1989.

Kant ne renonce pas, s'agissant des « beaux-arts », à leur unité principielle. Ce principe unique, est, en lexique kantien, l'*expression* d'idées esthétiques, lesquelles sont définies comme des « représentation[s] de l'imagination qui donne[nt] beaucoup à penser sans que toutefois [...] aucun concept ne puisse [leur] être adéquat^[4] ». À bien tenir en compte la richesse de sens de cette notion kantienne, on pourrait s'essayer à comprendre avec son aide « l'esthétisation » dont parle la sociologie comme d'une condition de processus actuels d'artificiation ; on y gagnerait en précision, par rapport à un discours qui entend assez sommairement sous le mot « esthétique », une référence à la beauté (quelle qu'en soit la définition adoptée) et à des éléments formels^[5]. Toujours est-il que l'expression d'idées esthétiques est le point de départ de la division des beaux-arts chez Kant. En effet, parce que l'objet produit par les beaux-arts est *expression*, on est justifié à classer les arts du beau selon une

analogie [...] avec le mode d'expression dont se servent les êtres humains quand ils parlent, afin de communiquer entre eux aussi parfaitement que possible, non seulement selon leurs concepts, mais aussi à travers ce qu'ils éprouvent^[6].

Non sans avoir indiqué que l'« esquisse » qui suit n'est pas à considérer comme « une théorie achevée », et qu'il s'agit « d'une des multiples tentatives possibles que l'on peut et doit encore effectuer^[7] » (c'est dire qu'aux yeux de Kant les frontières intérieures et extérieures des beaux-arts ne sont rien d'arrêté), on peut rappeler, aux desseins de cette analogie, que le mode d'expression langagier est en fait composé d'une triade constituée « du *mot*, du *geste* et du *ton* (articulation, gesticulation et modulation) » :

C'est, explique Kant, uniquement la combinaison de ces trois sortes d'expression qui définit la communication complète dont s'acquitte le locuteur. Car la pensée, l'intuition et la sensation se trouvent ainsi, en même temps et de manière unifiée, transmises à d'autres.

Par analogie, dès lors, il n'y a « que trois espèces de beaux-arts : l'art de la *parole*, l'art *plastique* (*die bildende [Kunst]*) et l'art du *jeu des sensations* (en tant qu'impressions externes des sens) ». Sans prétendre que ce classement des beaux-arts par Kant présente une très grande originalité dans son principe^[8], il s'avère significatif pour le présent propos tant pour les arts dénombrés que pour les arguments avancés pour les classer ou déclasser. Les sorts réservés à l'éloquence d'une part, à la musique de l'autre retiendront mon attention, mais également celui qui échoit à la peinture. Si le mode d'expression qu'est la parole sert de référence avec ses trois éléments constitutifs (mot, geste, ton), ceux-ci renvoient, à l'évidence, aux analyses de l'usage du langage et aux traités de rhétorique qui servaient classiquement de repères aux théoriciens des arts, et de la peinture en particulier^[9].

Notons que si le mot (l'énonciation ou l'élocution) est d'emblée attaché à la pensée, le geste l'est à l'intuition, c'est-à-dire à l'expérience perceptive, et le

ton à la sensation (la donnée sensorielle). Plus élémentaire que l'intuition, la sensation est plus immédiatement porteuse d'affects : émotions, sentiments^[10]. L'analogie avec ces éléments constitutifs du langage détermine de la sorte trois classes de beaux-arts. La classification se fait par la différence des *moyens d'expression* des idées esthétiques, ces moyens ou véhicules étant toujours des *formes*. En s'en tenant d'assez près à un usage ordinaire, Kant place dans la première classe (les arts de la parole ou du *mot*) l'éloquence (*Beredsamkeit*) et la poésie ; dans la seconde (les arts du *geste*), la plastique et la peinture ; enfin, de façon moins ordinaire, dans la troisième (les arts du *ton*), la musique et l'art des couleurs.

Dans les arts du mot, l'opposition entre l'éloquence et la poésie annonce déjà largement le paragraphe sur la hiérarchie entre les arts, en soulignant que l'orateur *manque à sa promesse* d'une tâche conceptuelle, en vue d'une fin déterminée, en ce sens qu'il y introduit « un jeu divertissant de l'imagination » (ce qui n'est pas digne du sérieux de la tâche annoncée), tandis que le poète, n'annonçant qu'un jeu avec des idées, « accomplit quelque chose qui est digne d'une tâche », car son jeu alimente l'entendement et « donne vie à ses concepts par l'intermédiaire de l'imagination ». « Déclassement » annoncé, voire amorcé, de l'art oratoire donc – ce n'est pas encore de désartification qu'il s'agit mais d'un manque de légitimité ou de dé-légitimation au sens où l'entendent les théoriciens de l'artification^[11]. Je reviendrai sur ce point.

Les arts plastiques (au sens générique) sont ceux de « l'expression des idées dans l'intuition sensible (et non pas par des représentations de la simple imagination qui sont suscitées par des mots) ». On voit donc clairement que ce deuxième type d'art est présenté dans une mise à distance par rapport à la poésie. Si la plastique proprement dite est l'art de la *vérité* sensible, la peinture est celui de *l'apparence* sensible. Toutes deux sont des arts des figures dans l'espace, mais ces figures sont là pour « exprimer des idées » et si certaines figures issues de l'imagination sont accessibles à la vue et au toucher, ce n'est qu'à l'égard de la vue que la quête est celle de la beauté ; pour la plastique comme pour la peinture, « l'idée esthétique (archétype, modèle original) réside à titre de principe, [...] dans l'imagination ».

Dans la plastique (au sens plus strict), la sculpture est définie comme « l'art qui présente physiquement les concepts de certaines choses telles qu'elles pourraient exister dans la nature (cependant, en tant qu'elle constitue un des beaux-arts, en tenant compte de la finalité esthétique) », c'est-à-dire sans assujettissement au concept. Quant à l'architecture, il est clair en revanche que sa recherche ne saurait être la seule expression d'idées esthétiques, puisque c'est « un certain usage de l'objet artistique qui constitue le point essentiel », ce qui vient « limiter » les idées esthétiques^[12]. Ce que l'on pourrait qualifier d'artification inachevée et probablement inachevable en raison d'une « esthétisation »

10. Comme l'indique le statut de l'espace et du temps comme formes *a priori* de la sensibilité dans la Première Critique, l'intuition a une dimension *formelle* que n'a pas la sensation, simple *matière* de la connaissance sensible.

11. R. Shapiro et N. Heinrich insistent sur la distinction entre artification et légitimation, la première indiquant une entrée dans la sphère artistique, la seconde seulement une situation hiérarchique parmi les arts ou pratiques artistiques reconnues. Voir *op. cit.*, p. 21-25 et p. 273.

12. Chez Batteux on trouvait déjà l'idée suivante : « dans les arts qui sont pour l'usage, l'agrément [doit prendre] le caractère de la nécessité même », comme « dans les arts qui sont destinés au plaisir, l'utilité n'a droit d'y entrer, que quand elle est de caractère à procurer le même plaisir, que ce qui aurait pu être imaginé uniquement pour plaire » (*op. cit.*, p. 240).

(au sens imprécis déjà indiqué) incomplète. La sculpture, de son côté, a l'expression des idées esthétiques comme « but principal ». Chez Kant, une œuvre de bel-art, même figurative, est « faite uniquement pour être contemplée ^[13] », elle « doit plaire par elle-même » ; si elle est donc en quelque manière « une simple imitation de la nature », c'est en un sens qui « se réfère à des idées esthétiques », leur expression étant l'essentiel ^[14].

Par ailleurs, et c'est un second point intéressant quant à ces arts du *geste*, la peinture reçoit elle aussi une subdivision (laquelle est bien plus étonnante pour le lecteur d'aujourd'hui), en tant qu'art qui « présente l'apparence sensible artistiquement liée avec des idées », puisqu'elle comprend d'une part les « arts de la belle dépicition [*Schilderung*] de la nature » et d'autre part les « arts du bel agencement de ses produits » ; ce qu'il faut entendre comme la peinture proprement dite d'un côté : *Malerei*, et l'art des jardins de l'autre. La peinture proprement dite ne produit que « l'apparence de l'extension physique ^[15] », le jardin a une extension réelle mais « ne fournit que l'apparence de l'utilisation et de l'usage pour d'autres fins que celles du simple jeu de l'imagination dans la contemplation de ses formes ». Kant éprouve le besoin d'expliquer dans une note cette présence « étrange » de l'art des jardins comme une espèce du genre pictural. Nous avons bien, rassemblés ici, deux arts de l'espace ou de l'extension. Mais l'agencement artistique des formes naturelles elles-mêmes est tout autre que celui de la nature et il est « adéquat à certaines idées », de sorte que, comme le produit de la peinture proprement dite, il « n'est lui aussi destiné qu'à la *vue* ». C'est donc du point de vue de cette seule destination à la contemplation qu'il faut distinguer le classement de l'architecture et celui de l'art des jardins : la première est comme une sculpture subordonnée à un concept (la fonction de l'édifice), le second est comme une peinture qui se joue dans l'espace de la nature réelle, mais qui, comme la peinture proprement dite, vise exclusivement au « libre jeu de l'imagination dans la contemplation ».

Dans la même ligne, la peinture est élargie encore à tout ce qui a trait à la décoration et à l'ameublement et jusqu'à l'art de s'habiller. Autant dire que bien des artificiations que l'on croirait récentes, voire encore inachevées, comme celle tentée de la mode (ou de la haute couture ?), pourraient avoir trouvé une justification théorique possible chez un philosophe du XVIII^e siècle. À quoi tient cette promotion au rang de bel-art ? C'est qu'à l'occasion d'une fête « pleine d'éclat », explique Kant, tous ces éléments forment

une sorte de tableau qui, tout comme les tableaux proprement dits (qui n'ont pas pour intention d'enseigner par exemple l'histoire ou la connaissance de la nature), n'existe que pour être vu et afin de soutenir l'imagination dans son libre jeu avec des idées et d'occuper sans fin déterminée la faculté de juger esthétique ^[16].

La parenthèse vaut dans cette citation son pesant d'or, car si l'art des jardins se trouve valorisé comme peinture, la peinture didactique (avec ses fins d'édification), à l'inverse, semble rabaissée au rang d'illustration destinée à un traité

13. Le jugement esthétique étant sans concept, la contemplation du beau ne saurait être faite d'une analyse qui s'efforcerait de vérifier la conformité du tableau ou de la statue à un concept ou à un récit quelconque.

14. Ce qui veut dire en un sens qui dès lors comporte cette restriction intrinsèque de l'imitation évoquée au § 45 : l'œuvre ne peut cesser d'apparaître comme art.

15. La sculpture qui (comme l'architecture) occupe les trois dimensions de l'espace est *vérité* en ce sens et non *apparence* (ce qu'est la peinture avec ses deux dimensions).

16. Nous soulignons. Vinci lui-même ne fut-il pas un grand organisateur/metteur en scène de « fêtes » spectaculaires ?

de science naturelle, ou au moins à celui de l'architecture qui ne peut être purement et simplement un bel art, trop liée qu'elle est à des fins déterminées et à une utilité qui lui sont essentielles. Les arts « décoratifs » (au sens que l'on vient d'évoquer) sont quant à eux valorisés comme beaux-arts dans la mesure où l'on y peut juger des formes *sans considération d'une fin*, en fonction de l'effet produit sur l'imagination. Peu important donc aux yeux de Kant le caractère très mécanique de certains de ces arts, et le caractère techniquement fort différent des uns et des autres. Le médium commun à tous ces arts est constitué par les formes offertes dans l'espace à la vue *en tant qu'exprimant des idées esthétiques*, c'est-à-dire analogiquement seulement évoquant des idées, au sens kantien strict cette fois ^[17].

Enfin, Kant n'omet pas de dire en quoi ces arts des figures peuvent être des arts « du geste », par-delà l'analogie évidente qui veut que le geste accompagnant la parole soit la part de la communication qui est saisie par la vue et qui déploie une dimension spatiale :

L'esprit de l'artiste, à travers ses figures, donne une expression physique de ce qu'il a pensé et de la façon dont il l'a pensé, et [...] il fait parler la chose elle-même, pour ainsi dire par une mimique : c'est là un jeu très habituel de notre imagination qui suppose une âme [*Geist*] aux objets inanimés d'après leur forme.

L'accent est mis à nouveau sur l'animation de l'imagination et sur les idées esthétiques ^[18]. En outre, Kant insiste sur le fait que ce n'est *que par analogie* que les arts dont il vient de parler se rapportent au rôle du geste dans la communication verbale. Il n'y a dans ces arts qu'une similitude au *rapport* qui est celui du geste à la parole. Autrement dit, la similitude se trouve entre le rapport des gestes du locuteur à sa parole (qui, elle, est porteuse de sens définis par des concepts déterminés), d'une part, et, d'autre part, le rapport des formes et configurations de la peinture au sens indéterminé vers lequel font signe les idées esthétiques qu'elles véhiculent.

On le voit : en trois classes d'arts seulement, Kant évoque un éventail large et riche : il y a loin de l'art du couturier à celui des jardins, et l'on s'écarte fort d'un système des arts réduit à cinq d'entre eux tel qu'il sera retenu par Hegel (ou tel qu'il semblait supposé par l'*Encyclopédie*) ^[19]. L'architecture n'est ici presque pas un bel art, en tout cas comme telle elle est impure. Si sculpture et peinture sont associées, la dernière est éclatée entre deux classes d'arts : geste ici, mais *ton* aussi, comme on va le voir. La musique est associée à ce second art du peintre, celui des couleurs, mais beaucoup plus malmenée par Kant.

Notons dès à présent que l'élargissement subi par l'art de peinture pourrait être considéré comme annonçant, ou anticipant, en un sens, l'extension moderne de ce que nous appelons parfois encore des arts plastiques : Land Art,

17. On comprend mieux dans cette perspective les exemples non figuratifs que donne Kant dans l'*Analytique du beau* (décor de papier peint, rinceaux et grecques, au § 16).

18. Ce sont ces dernières que le début du § 49 sur le génie a liées au *Geist*.

19. Chez Batteux (*op. cit.*, p. 82) la liste des Beaux-Arts « par excellence » (ce « par excellence » rend la liste qui suit *non exclusive*) donne : « la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, et l'art du geste ou la danse » ; à part sont l'éloquence et l'architecture, qui ont « pour objet l'utilité et l'agrément tout à la fois ». Selon Kristeller, « la touche finale » au système des arts serait apportée par le « Discours préliminaire » que d'Alembert rédigea pour l'*Encyclopédie*, consacrant la liste des cinq beaux-arts que sont la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie et la musique, arts voués au plaisir et à l'imitation (Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 [original : 1951-52], p. 66). On voit que la danse n'y est plus, que l'architecture semble moins marginalisée par son utilité et que l'éloquence est absente, comme ce sera le cas chez Hegel.

Body Art, performance même à certains égards. Il faut aussi rapprocher la danse (avec sa dimension temporelle intrinsèque) de cette catégorie des arts du geste : au § 52, Kant évoque l'association des beaux-arts, notamment au théâtre ; il est alors rappelé que la danse aussi est affaire de figures. Le § 14 avait donné la danse pour un jeu des figures « dans l'espace », mais il est évident que ce jeu, du reste accompagné de musique, sur la scène, se déroule dans le temps, car comme le remarquait Batteux, la figure de la danse est vivante, en mouvement. Kant s'écarte ainsi résolument d'un concept « fermé » des beaux-arts.

Mais là ne s'arrête pas la transformation de l'art traditionnel du peintre : si, d'un côté, la peinture s'est élargie, elle se trouve, d'un autre, privée de ce que certains comptent comme son médium essentiel : le coloris. C'est que l'art des couleurs se trouve placé par Kant dans la troisième catégorie, celle qui correspond au *ton*, ce qui signifie pour lui qu'il s'agit d'un jeu des *sensations*. C'est dire que la peinture au sens qui nous est devenu familier (qui ne sépare pas les couleurs de l'art de peindre) est à compter comme une association d'art du geste et d'art du ton.

Dans « l'art du beau jeu des sensations », une part ne peut être l'objet d'une communication universelle (en tout cas on ne peut garantir cette communication), ce sont les sensations elles-mêmes « qui sont produites de l'extérieur », c'est-à-dire qu'il s'agit d'un effet sur le sens interne qui est subi par l'individu et est tel que nous ne pouvons guère nous assurer de la manière dont un autre voit telles couleurs, dont il entend tels sons^[20] ; mais « le jeu [de ces sensations] doit cependant se pouvoir communiquer universellement » ; sans quoi il n'y aurait ni beauté ni bel-art. Cet art ne peut pour ces raisons « concerner que la proportion des différents degrés de la disposition (tension) du sens dont relève la sensation, c'est-à-dire la tonalité de ce sens ». Autrement dit, une couleur seule, prise isolément, est à dire vrai difficilement belle, elle n'est le plus souvent guère autre chose qu'agréable^[21]. C'est le jeu des sensations qui est plaisant, qui anime l'imagination et l'entendement de concert, c'est lui qui procure une forme. On peut alors avoir affaire à un jeu artistique des sensations de l'ouïe dans le temps (dans la musique) ou à un jeu artistique des sensations de la vue dans l'espace (dans l'art des couleurs).

Sans entrer dans les considérations de science physique qui sont évoquées à cet endroit, si on admet que l'on n'a pas affaire seulement à des impressions sensorielles (ce serait du divers sensible sans plus) mais bien à « un effet d'un jugement d'appréciation porté sur la forme susceptible d'être appréhendée dans le jeu des sensations multiples », alors il s'agit bien de beaux-arts et non de simple art d'agrément (comme dans la réalisation d'un mets délicieux au palais^[22]). On peut regretter que Kant ne prenne la peine ni de préciser cette situation qu'il donne au jeu des couleurs, par analogie avec le jeu des sons dans la musique, ni de commenter plus avant cette dissociation de ce qui constitue

20. Voir *CFJ*, § 39.

21. À ce sujet, on se reportera au § 14, où se trouvent déjà cependant des possibilités qu'une forme soit dans la perception d'une unique couleur offerte à la réflexion (au jeu de l'imagination et de l'entendement), et non pas seulement un organe du sens mis en mouvement.

22. Voir *CFJ*, § 7, p. 44.

classiquement deux parties de l'art de peinture, le dessin et le coloris. C'est en tout cas pour lui l'occasion de souligner une fois de plus ce qui réunit les beaux-arts : ce sont les arts de l'expression des idées esthétiques, et les techniques ne sont pas des critères essentiels de classement, pas davantage que la référence à un des cinq sens plutôt qu'à un autre. Ce qui importe aux yeux de Kant, c'est qu'animer de concert l'imagination et l'entendement, c'est aussi contribuer à cultiver l'esprit : c'est le disposer à trouver toujours plus de satisfaction de ce type, et ainsi le disposer à la pensée, aux idées proprement dites, rationnelles.

Après la présentation de ce classement, on ne peut plus s'étonner de la hiérarchie proposée, et qui n'est pas plus originale en elle-même. Cette hiérarchie est guidée d'une part par la priorité donnée au jeu libre des facultés, ce qui signifie qu'une liberté plus grande de l'imagination donne la priorité à la poésie (rien ou presque n'étant imposé via les sens externes).

Si Kant souligne ainsi que la poésie doit son premier rang à sa liberté presque totale et à sa capacité d'*élargir* l'esprit et à *s'élever* jusqu'aux idées par la réflexion, il écarte pour cause de tromperie ou de supercherie l'éloquence comme art de persuader, c'est-à-dire, précise-t-il, comme art « d'abuser par la beauté de l'apparence, et non pas l'art de bien parler » : la poésie l'emporte en loyauté et sincérité^[23]. On ne peut donc pas soutenir que chez Kant les arts du langage l'emportent sur toute la ligne, seule la poésie l'emporte. Seule la poésie est purement l'art du mot : l'éloquence déjà marginalisée, comme l'architecture, en raison de son utilité, mérite ici moins que d'autres le nom de bel-art pour des raisons morales qui ont surgi dès sa définition, elle est dévaluée par sa fin déterminée (et peu morale). Utilitaire et moralement plus que suspecte, elle est en voie de dés-artification ou au moins elle est en état de dé-légitimation qui pourrait bien s'achever et qui s'achèvera historiquement en dés-artification. Or, nous l'avons signalé, Kant n'est pas un cas isolé au XVIII^e siècle^[24]. Une nouvelle fois, sans être original, voire précisément parce qu'il ne l'est pas, Kant démontre que le concept chéri de son siècle reste ouvert : on ne s'est pas privé de discuter des frontières des Beaux-Arts. Il illustre cette ouverture du siècle de l'esthétique en « artifiant » un art des couleurs distinct de la peinture et en « dés-artifiant » presque ou justifiant par avance un processus de dés-artification entamé du modèle que fut longtemps en tant qu'art libéral, l'art de bien parler, et au premier chef dans la conquête par les arts plastiques du statut nouveau de beaux-arts, puis d'arts tout court, à partir de la renaissance.

Dans la hiérarchie, après la poésie viendrait la musique à condition du moins que l'on considère *l'attrait* (*Reiz*) et *le mouvement* (*Bewegung*) de l'esprit, car alors la musique est l'art qui se rapproche le plus de la poésie et qui s'y associe naturellement, même si elle reste bien en deçà de celle-ci, puisque, contrairement à la poésie, elle ne laisse, selon Kant, rien « derrière elle » *pour la réflexion*. Mais on regrette qu'elle soit davantage jouissance (plaisir sensoriel)

23. *CFJ*, § 53, p. 326-327.

24. Batteux, *op. cit.*, p. 82 et *supra*. Benjamin mettra l'architecture en contraste avec la peinture pour la même raison : l'usage, ce qui selon lui empêche le recueillement et la prise en considération de la seule valeur d'exposition.

que culture (élargissement de l'esprit). C'est pourquoi si l'on veut, en revanche, apprécier « la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'esprit ^[25] », c'est la dernière place qui revient à la musique précisément en tant qu'elle charme plus qu'elle ne donne à penser. Si elle n'est pas entièrement dés-artifiée, la musique ne bénéficie guère des faveurs kantienne (elle a peu de légitimité comme bel-art) : elle n'est le plus souvent qu'un art d'agrément, rejoignant dans ses charmes sensuels la cuisine et autres arts de la table.

Quant aux arts plastiques, ils sont moins précisément situés que l'est la musique par rapport aux arts de la parole. Kant se contente d'indiquer que dans cette catégorie, il donne la préférence à la peinture :

en partie parce que, comme art du dessin, elle se trouve au principe de tous les autres arts plastiques ; en partie parce qu'elle peut pénétrer largement plus avant dans la région des idées, et aussi élargir davantage, en conformité avec celles-ci, le champ de l'intuition.

Mais de ce que Kant a dit de la musique il convient de conclure que du point de vue le plus strict des *beaux-arts*, donc de l'animation des facultés plutôt que de l'attrait et des émotions, tous les arts plastiques *derrière* la peinture prennent le pas sur la musique dans le classement ; derrière la peinture, et en plaçant très certainement l'architecture derrière la sculpture en raison de son lien à une utilité déterminée. Enfin et fort probablement, par association ou plutôt analogie avec elle, l'art des couleurs prendrait place peu devant la musique, car on apprécie les couleurs trop souvent pour leurs attraits et leur charme, comme c'est le cas des sons, plutôt que pour leur jeu formel entre elles.

Du sensible qui donne à penser, voilà ce qui rassemble les beaux-arts, et cela peut se trouver assez loin d'un système des beaux-arts qu'on aurait tort de percevoir trop étriqué. Cette ouverture possible du concept des « beaux-arts » à partir de leur classement et de leur hiérarchie chez Kant, peut-être le XIX^e siècle l'a-t-il très sensiblement refermée, l'histoire du concept doit être interrogée à ce sujet. Mais ce modèle kantien ne peut-il alimenter une réflexion sur l'art aujourd'hui soucieuse d'ouverture à toujours plus de modes d'expression artistique ? Ne suggère-t-il pas qu'un « modèle » historique pour des arts en devenir a pu se laisser désartifier, et ce jusqu'à ce jour au moins sans retour ? Il semble qu'entre Kant et nous l'éloquence, objet des traités de rhétorique, a bel et bien achevé sa désartification : il en demeure certes quelques lieux de joutes oratoires, mais que l'on considère davantage comme relevant de techniques professionnelles (d'avocats, de politiciens...), si ce n'est de procédés des professionnels de la « communication »... Bref, il s'agit aujourd'hui de technique et non plus de bel art, au mieux de performance ou de prouesse, d'agilité verbale, non d'art, au pire de « stratégies » de communication « ciblée ». Utilité et suspicion morale ont-elles eu raison de son statut ? Quels autres facteurs

sont-ils intervenus ? Que nous apprendrait l'étude sociologique de cette désartification qu'on aurait grand tort d'écarter comme un phénomène marginal si l'on tient compte du statut de modèle classique que joua l'art de Cicéron dans l'avènement des « beaux-arts » ?

Par ailleurs, quelles frontières durables entre arts et non-arts les « artifications » récentes ont-elles durablement fait bouger ? Celles d'un hésitant XVIII^e siècle ? Celles du siècle suivant reconnues par des académies et institutions qui seront rapidement débordées quand elles se demanderont si Manet faisait de la peinture ? Chez Kant en tout cas, la peinture définie comme art du geste, mère de divers autres et déjà nombreux arts des figures, n'aurait eu aucune peine à accueillir bien des explorations plus récentes : elle avait déjà largement débordé du tableau...