



Eveline Pinto (dir.)

Formalisme, jeu des formes

Éditions de la Sorbonne

Note sur le formalisme et ses origines kantiennes

Emmanuel Bourdieu

DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.15045
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Lieu d'édition : Éditions de la Sorbonne
Année d'édition : 2001
Date de mise en ligne : 24 janvier 2019
Collection : Philosophie
ISBN électronique : 9791035102715



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BOURDIEU, Emmanuel. *Note sur le formalisme et ses origines kantiennes* In : *Formalisme, jeu des formes* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2001 (généré le 20 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/15045>>. ISBN : 9791035102715. DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.15045.

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Note sur le formalisme et ses origines kantienne

Emmanuel Bourdieu

On est artiste à la condition que l'on ressent
comme contenu, comme la chose elle-même,
ce que les non-artistes appellent la forme.
(Nietzsche, *La Volonté de puissance*.)

1. La banalisation du formalisme

- 1 Le formalisme, cette esthétique d'esthète, extrêmement raffinée et aristocratique, semble être devenu, aujourd'hui, le fond commun de la plupart des jugements sur l'art. Même dans le cas d'un art de masse comme le cinéma, l'appréciation qu'un spectateur ordinaire donnera à propos d'un film, dépend, souvent pour une part importante, de la perception, plus ou moins explicite, d'effets de structure, ne serait-ce qu'en termes de « longueurs » ou, inversement, de « suspense ». De même, un producteur de cinéma sait qu'il est de bon ton, à un moment donné de l'écriture d'un film ou de son montage de suggérer qu'il y a un « problème de structure » à régler, autrement dit, que « l'histoire » est intéressante en elle-même, mais qu'elle pourrait être mieux racontée, par exemple en supprimant telle séquence qui fait tomber le rythme ou en la déplaçant, parce qu'elle serait plus « efficace » à un autre moment, etc. Quant à préciser où ce problème se situe exactement, le spectateur comme le producteur pourra signaler, éventuellement, le moment où il « s'ennuie », la séquence où, d'après lui, « ça ralentit », désignant, d'ailleurs, la plupart du temps, à en croire les techniciens du montage, la séquence d'après. Mais, la plupart du temps, aucun des deux ne saura analyser en quoi consiste le problème en question, ni comment y remédier. De même, dans les beaux-arts traditionnels, le public cultivé sait qu'il ne faut pas dire qu'un nu de Titien est « attirant » ou que le petit chien au premier plan est mignon, ou que les fruits d'une nature morte lui donnent faim tellement ils sont ressemblants, etc. Autrement dit, le spectateur averti sait qu'il n'est pas pertinent de juger d'une œuvre, pas exclusivement du moins, en fonction des qualités ou de la valeur ou de l'intérêt extra artistique de ce qu'elle représente, l'attrait exercé par le nu, le

charme produit par le chien, la faim suscitée par les fruits. Ce qui compte, le spectateur averti le sait bien, c'est plutôt la composition ou le style qui se manifeste dans l'œuvre, c'est-à-dire encore une fois non pas ce qu'elle représente, mais la manière dont elle le représente.

- 2 Le problème est que, le plus souvent, ce formalisme ordinaire reste extrêmement indéterminé : on est rarement capable de dire en quoi consiste la structure adéquate, on se contente d'affirmer qu'elle l'est, comme si ça se voyait de manière évidente, avec la même immédiateté et la même évidence, que la beauté d'une couleur ou la perfection de tel ou tel motif particulier. On pense à l'anecdote que Ernst Gombrich raconte à propos de son *Histoire de l'Art* : relisant les épreuves de son livre, le grand historien de l'art constata, avec horreur, qu'à chaque fois qu'il évoquait une de ses œuvres favorites, il la qualifiait de « totalité organique », ce terme étant devenu, pour lui, un sorte de label esthétique, sans contenu précis, équivalant, en fin de compte, à une simple exclamation, à un « oh ! » admiratif¹.

2. Comment la forme est-elle devenue la valeur esthétique fondamentale de l'art contemporain ?

- 3 Nous défendrons l'hypothèse généalogique suivante : le formalisme procède d'une volonté de définir la spécificité du plaisir esthétique en le distinguant à la fois du plaisir sensuel et de ce qu'on pourrait appeler la satisfaction intellectuelle du savant. L'analyse kantienne de la nature du jugement esthétique est, de ce point de vue, fondatrice. Cela dit, nous ne prétendons pas donner ici, une présentation exhaustive de l'esthétique kantienne, mais simplement y prélever les éléments nécessaires pour les besoins de notre démonstration.

a. La spécificité du plaisir esthétique est d'être une satisfaction non conceptuelle, désintéressée et universelle

- 4 (i) *Selon Kant, le plaisir esthétique est un véritable plaisir, un sentiment, une satisfaction, et non une représentation conceptuelle.* Apprécier un tableau, ce n'est pas du même ordre que de reconnaître la vérité d'un théorème ou le bien fondé d'une hypothèse scientifique : « Le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance². » En effet, la représentation d'une chose comme belle est une représentation purement subjective. Elle dépend des propriétés du sujet qui la conçoit et non de celles de l'objet sur lequel elle porte. De sorte que « quand on juge les objets en vertu des concepts seuls, toute représentation de beauté disparaît »³. Ainsi, un ouvrage d'architecture peut susciter deux espèces de satisfactions radicalement différentes, l'une, purement intellectuelle, consistant dans la représentation de l'adéquation technique des moyens utilisés aux fins poursuivies, l'autre, entièrement subjective, ne relevant en rien d'une forme quelconque de connaissance : « Saisir par la faculté de connaître un édifice régulier, répondant à une fin, est tout autre chose que d'être conscient de cette représentation en éprouvant une sensation de satisfaction. En ce cas, la représentation est entièrement rapportée au sujet et à vrai dire à son sentiment vital, qu'on désigne sous le nom de sentiment de plaisir et de peine ; celui-ci fonde une faculté de discerner et de juger, qui ne contribue en rien à la connaissance⁴. »

- 5 (ii) *D'un autre côté, le plaisir esthétique est essentiellement différent du plaisir ordinaire*, Kant dirait du plaisir pathologique ou de « l'agréable ». Pour Kant, cette différence repose sur le fait que le plaisir esthétique est essentiellement désintéressé (selon sa qualité), autrement dit qu'on peut tirer une satisfaction esthétique de la représentation d'une chose, tout en étant absolument indifférent au fait que cette chose existe ou non, soit ou non présente, et donc qu'on peut soit la posséder, soit la consommer : « On peut dire qu'entre ces trois genres de satisfactions, celle du goût pour le beau est seule une satisfaction désintéressée et libre ; en effet, aucun intérêt, ni des sens, ni de la raison en contraint l'assentiment⁵. » Apprécier la beauté d'un nu ou d'une nature morte implique que l'on « neutralise » l'intérêt pathologique que l'on peut éprouver passionnellement pour l'entité qu'il ou elle représente, en tant que celle-ci est susceptible d'exister, c'est-à-dire en tant qu'on pourrait tirer une satisfaction du fait qu'elle existe. Une manière de neutraliser cet intérêt peut être, trivialement, de satisfaire, au préalable, le besoin dont il procède : « Ce n'est que lorsque le besoin est satisfait, qu'il est possible de juger entre plusieurs hommes qui a du goût et qui n'en a pas »⁶. Ainsi, pour apprécier une œuvre d'art en tant que telle, il faut faire abstraction, « neutraliser » la représentation de son existence possible ou réelle, c'est-à-dire la voir comme si elle n'existait pas et comme si elle ne pouvait être question qu'elle existe. En effet, envisager son existence, c'est nécessairement prendre en compte toutes les manières dont elle pourrait être intéressante pour nous ou avoir un intérêt quelconque pour nous, autrement dit tous les profits que nous pourrions en tirer, et donc c'est faire entrer en ligne de compte ou activer une infinité de sources d'intéressement pour l'objet : le nu comme objet de convoitise sexuelle ou amoureuse ou commerciale, les fruits en tant qu'ils sont « consommables ». (L'idée de consommation est ici particulièrement pertinente, puisque, consistant à la détruire ou à l'affecter, elle suppose l'existence de l'objet). Et, ce faisant, c'est ne plus contempler l'œuvre pour elle-même, mais en tant que moyen pour poursuivre une fin qui lui est étrangère, ce qui revient à nier son statut d'œuvre artistique.

b. Pour être la source d'un plaisir pur, une œuvre d'art doit être absolument autonome

- 6 C'est-à-dire n'être soumise à aucune loi ou contrainte qui lui soit extérieure. Il semble, en effet, que l'autonomie de l'œuvre soit la condition objective du caractère désintéressé du plaisir esthétique : n'impliquant, en elle, aucune autre logique, aucune autre loi ou contrainte que celles qui lui sont propres et qu'elles s'est librement choisies, l'œuvre ne peut être l'objet d'intérêt au sens strict du terme : on n'a rien à y gagner, on n'a rien à gagner à l'aimer, puisqu'elle est coupée du monde des choses intéressantes, c'est-à-dire des choses auxquelles nous sommes liés par des nécessités pathologiques, par nos passions, par nos déterminations culturelles et sociales. Etant parfaitement autonome, l'œuvre échappe absolument à ces déterminations ; elle ne fait appel à aucun de ces principes passionnels pour attirer notre attention et pour nous procurer du plaisir.

c. Pour être parfaitement autonome, une œuvre d'art doit être purement formelle

- 7 La menace la plus évidente qui pèse sur l'autonomie de l'œuvre découle des contraintes qu'imposent les conditions matérielles de production de cette dernière. Mais il ne faut pas oublier pour autant une autre source d'hétéronomie, plus insidieuse, parce que constitutive, en apparence du moins, de l'idée même qu'on se fait traditionnellement de ce en quoi consiste une œuvre d'art, à savoir la représentation ou, plus généralement, l'expression de quelque chose d'autre (qu'il s'agisse du monde extérieur ou d'une autre réalité intérieure ou transcendantale).
- 8 Or, il semble que ce soit la volonté de surmonter également cette forme apparemment irréductible d'hétéronomie qui mène au formalisme le plus radical. En effet, du moment que l'œuvre fait référence à d'autres entités qu'à elle-même, elle s'impose, de fait, deux types de contraintes, les unes relevant des lois qui régissent notre relation à ces entités, les secondes, des lois auxquelles ces entités elles-mêmes sont soumises. Ainsi, la représentation d'un objet est dangereuse pour l'art, en premier lieu, parce qu'elle fait nécessairement intervenir dans l'œuvre la relation intéressée (négative ou positive) que nous avons à la réalité qu'elle représente, dans la mesure où nous sommes confrontés ou pouvons être confrontés à cette dernière dans notre existence ordinaire. En toute rigueur, dès lors que l'œuvre représente quelque chose, elle mobilise notre relation aux choses réelles qu'elle représente, c'est-à-dire une relation intéressée, au moins à l'aspect de ces choses. Seule une œuvre qui ne représente rien peut donc susciter un plaisir désintéressé, purement esthétique, un plaisir dépourvu de tout caractère pathologique. La meilleure manière d'avoir une relation désintéressée à l'œuvre, c'est que l'œuvre n'ait pas de contenu.
- 9 La représentation d'un objet impose à l'œuvre, en second lieu, le respect des normes ou des lois auxquelles cet objet est soumis. Pour le critique Léon Degand, l'abstraction en peinture est la conséquence d'un refus radical du « pacte » qui lie l'art figuratif au monde extérieur et à la « tyrannie » qu'il subit de ce fait⁷. Mais un formaliste conséquent ne peut s'en tenir à ce rejet de la figuration de la réalité empirique. Une abstraction se réclamant – parce qu'elle la juge plus noble ou plus profonde – d'une autre réalité que celle du monde empirique, qu'il s'agisse d'une réalité « transcendantale », au sens de Worringer, ou de la « nécessité intérieure » Kandinsky, replace l'art dans une situation toute aussi hétéronome que celle qu'impose l'art figuratif. Un formaliste conséquent refuse tout « pacte » qui lierait l'art non seulement au monde extérieur, mais aussi bien à toute autre réalité préexistante, quelle qu'en soit la nature. Ainsi, la revendication d'autonomie artistique radicale que formule un abstrait radical comme Ad Reinhardt aboutit au rejet de toute « représentation d'une réalité derrière la réalité »⁸ : « La seule chose à dire au sujet de l'art, c'est qu'il est (...). L'art, c'est l'art-en-tant-qu'art, et tout le reste, c'est tout le reste⁹. »
- 10 Ainsi, un art pur ne peut être qu'abstrait, c'est-à-dire sans aucun contenu. Or, quand on élimine tout contenu, il ne reste que la forme ou la manière de représenter. La recherche de la spécificité de l'expérience esthétique, en tant que plaisir pur et désintéressé, conduit ainsi au formalisme. Dès qu'il y a un contenu, c'est-à-dire dès qu'une réalité indépendante de l'œuvre est représentée, l'œuvre devient dépendante des lois auxquelles est soumise cette réalité et notre relation à elle.

d. Deux types de formalismes : l'art abstrait et l'art réflexif ou critique

- 11 Il est une réalité, néanmoins, que l'art peut représenter sans perdre son autonomie : l'art lui-même en tant qu'il n'obéit qu'à ses propres lois. Ainsi, partant de la « déduction » précédente, deux types de formalismes différents sont possibles : le premier consiste à rejeter tout contenu, à refuser de faire référence à quelque objet que ce soit. C'est l'art abstrait en son sens le plus strict. Le second type de formalisme est un art réflexif qui se prend lui-même pour objet, à l'exclusion de tout autre référent. Autrement dit, pour échapper à l'hétéronomie, l'art ne doit pas nécessairement récuser toute forme d'objectivité et s'enfermer dans une sorte de hantise de la référence ; il suffit qu'il devienne son propre objet, plus précisément, qu'il se donne pour tâche non pas de représenter une réalité indépendante, ni, à l'inverse, de ne rien représenter du tout, mais de se représenter lui-même en tant que processus de production artistique. Un bon exemple de cet art réflexif ou critique est l'œuvre de Beckett, telle que l'analyse Pascale Casanova : *Cap au pire* n'est que l'exhibition de l'effort de l'écrivain pour écrire un livre qui ne fasse référence qu'à lui-même et qui, pour ce faire, travaille indéfiniment à ne rien dire, à supprimer toute référence à une quelconque autre chose que ce travail lui-même. Les textes de Beckett sont, comme il le dit lui-même, « sans au-delà ni en-deçà ». « Ils ne racontent que le processus de leur engendrement, soit l'épuisement des possibles et des conséquences logiques et formelles d'une proposition donnée arbitrairement comme moteur d'écriture¹⁰. » Mieux, il semble que, dans *Cap au pire*, la proposition en question, loin d'être choisie arbitrairement, est précisément, la tentative formaliste elle-même, dans sa première acception, c'est-à-dire en tant qu'effort pour supprimer toute réalité subjective et objective indépendante de l'œuvre : tout est mis en œuvre pour dire toujours moins, pour aller, sans cesse, vers le pire, selon un « parti pris de péjoration généralisée »¹¹.
- 12 Nous avons essayé de montrer que la conception formaliste de l'art dérivait, au moins du point de vue d'une déduction conceptuelle, de la tentative critique de caractérisation de l'expérience esthétique et de la revendication d'autonomie radicale qui en est la conséquence immédiate. Le formalisme dépend donc conceptuellement, sinon historiquement d'une définition du plaisir esthétique en tant que satisfaction pure et désintéressée, radicalement différente de toutes les autres formes de satisfactions possibles, conceptuelles ou sensibles. Souligner cette filiation permet de mieux comprendre pourquoi beaucoup de pratiques artistiques en rupture avec le formalisme, ont en commun de se réclamer d'une esthétique du mélange et de l'impur et de combiner, sinon de juxtaposer, dans leurs œuvres, des matériaux empruntés à tous les domaines de l'expérience.

NOTES

1. Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Flammarion, 1982 ; nouvelle édition, 1990.-*L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1971.-*Réflexions sur l'Histoire de l'art*, éd. Jacqueline Chambon, 1987. Ernst Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit*, 1991.
2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, J. Vrin 1965 p. 49.
3. *Ibid.*, p. 59.
4. *Ibid.*, p. 49-50.
5. *Ibid.*, p. 54-55.
6. P. 55.
7. Léon Degand, *Abstraction-figuration. Langage et signification de la peinture*, éd. Cercle d'Art, Paris, 1988.
8. Ad Reinhart, *Catalogue Ad Reinhart*, New York, Betty Parsons Gallery, 1947.
9. Ad Reinhart, *Art-as-Art*, *Art international*, 20 décembre 1962, p. 36.
10. Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, 1997, p. 115.
11. *Ibid.*, p. 18.