Réfléchir la science du social.
ESPACESTEMPS

La force de l’esthétique.

Par Nathalie Blanc. Le 5 July 2010

La sensibilité esthétique repose sur l’expérience de la perception et caractérise notre rapport à l’art et, plus largement, au monde. L’ouvrage présenté ici offre une réflexion passionnante sur les rapports entre esthétique, art et société, et, plus spécifiquement, sur les rapports entre esthétique et environnement. L’ouvrage comprend trois parties et quatre chapitres structurent chacune d’entre elles. La première partie, « Grounding the World », reprend les termes d’une argumentation concernant l’esthétique (« Beginning », « Understanding the Aesthetic », « The Aesthetic Argument », « The World as Experienced »). Qu’est-ce l’esthétique ? La deuxième partie, « Aesthetics and the Human World », concerne l’esthétique quand elle traite du monde des êtres humains ; les chapitres portent donc sur le langage (« A Rose by Another Name »), les pierres (« The Soft Side of the Stone »), l’urbain (« Aesthetics of Urbanism ») et le ciel (« Celestial Aesthetics »). La troisième partie, « Social Aesthetics », concerne les rapports entre l’esthétique et le social ; ainsi en est-il de l’esthétique négative de la vie quotidienne, de la place de l’appréciation esthétique dans l’évaluation du terrorisme et, enfin, de l’idée d’une politique de la perception (« The Negative Aesthetics of Everyday Life », « Art, Terrorism and the Negative Sublime », « Perceptual Politics », « The Aesthetics of Politics »). Les deux derniers chapitres reprennent l’idée selon laquelle il existe déjà un fonds « révolutionnaire » dans la perception, puisque cette dernière se situe en marge de toutes les tentatives de prises de pouvoir, qu’elles émanent des institutions ou d’organisations etc. La perception est en soi-même, dit l’auteur, un moment politique ; elle ne rentre pas dans des rapports déjà élaborés au sein de la société. Le chapitre 12, qui assume le statut de conclusion (« The Aesthetics of Politics »), débat de la possibilité de faire entrer la question esthétique en politique. Voici pour une description de l’ouvrage, qui permet au lecteur du présent compte-rendu de se faire une idée de ce livre qui, sur le plan problématique, me parait remarquable à plusieurs titres.

Premièrement, il l’est au titre de la méthode. Ainsi, l’auteur prétend avoir recours à une méthode à triple tranchant : le tranchant de l’esthétique, le tranchant de la phénoménologie, le tranchant du pragmatisme. La phénoménologie intervient comme méthode, l’esthétique comme source de données et le pragmatisme comme critère de jugement, épreuve de validité. Arnold Berleant use de ces différentes doctrines avec décontraction puisqu’il ne prétend pas recourir aux fondements théoriques sur lesquelles elles reposent, mais à une interprétation libre de ceux-ci. En somme, l’esthétique figure comme ce que l’on peut comprendre de l’expérience du monde (« as the model for the directness and immediacy of perceptual experience », p. 30), à laquelle on accède grâce à la phénoménologie (« as a window to perception free of presuppositions including the assumption of existence », p. 30) et qui s’avère mise à l’épreuve et analysée comme telle au moyen des réflexions issues du pragmatisme (« as the requirement to consider the meanings and consequences implicit in the practice of ideas and beliefs », p. 30).

Deuxièmement, l'ouvrage est remarquable dans la manière dont l'auteur propose à la réflexion des intuitions, parfois fulgurantes, sur les relations entre le social, l'esthétique et le politique. Reprenons l'argumentation. L'auteur pense qu'il faut distinguer l'acte d'appréciation de l'environnement de la création ordinaire et extraordinaire de celui-ci. Ainsi il rappelle tout d'abord que le terme d'esthétique marque un moment dans l'histoire. La question du beau prend son origine philosophique en partie chez Platon et se poursuit jusqu'au 17e siècle chez les néo-platoniciens. C'est alors le moment de la prise de conscience des enjeux séparés de la science et de la sensibilité. En 1750, Baumgarten érige l'esthétique en discipline autonome comme une science de la sensibilité :

C'est effectivement en 1750, au siècle des Lumières, qu'Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) professeur de philosophie à Francfort-sur l'Oder donne la définition d'une nouvelle discipline philosophique : "la science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'esthétique (logique de la faculté et connaissance inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison)" (*Esthétique*, § 533). (Jimenez, 2004, p. 12)

> En empruntant à Baumgarten le nom d'esthétique pour désigner la théorie des formes de la sensibilité, Kant récuse en effet ce qui lui donnait son sens, à savoir l'idée du sensible comme intelligible confus. Et la critique de la faculté de juger ne connaît pas "l'esthétique" comme théorie. Elle connaît seulement l'adjectif "esthétique" qui désigne un type de jugement et non un domaine d'objets. C'est seulement dans le contexte du romantisme et de l'idéalisme post-kantien, à travers les écrits de Schelling, des Schlegel ou de Hegel, que l'esthétique vient désigner la pensée de l'art… […] Elle fait de la "connaissance confuse" non plus une moindre connaissance, mais proprement une pensée de ce qui ne pense pas… Autrement dit l'esthétique n'est pas un nouveau domaine pour désigner le domaine de l'art. […] Elle marque une transformation du régime de pensée de l'art. Et ce régime nouveau est le lieu où se constitue une idée spécifique de la pensée… (Rancière, 2001, p. 13)

Ce siècle-là voit donc l'avènement d'une codification maniaque des critères du beau et l'écriture par Kant d'une approche subjective de la satisfaction esthétique comme libre jeu des facultés et possibilités d'apprentissage. La beauté selon Kant est aussi un concept normatif universel, « ce qui plait universellement et sans concept ». Dès le 19e siècle se met en place des discussions intéressant la fabrique du beau et les questions esthétiques tandis qu'émerge l'idée selon laquelle il existe des univers esthétiques incommensurables culturellement et, donc, très relatifs. L'anthropologie met en exergue ces univers esthétiquement disjoints. Le 20e siècle voit s'étendre la réflexion esthétique : les travaux récents de Jessica Makowiak montrent que le droit à l'esthétique est un droit qui commence à exister, qu'il concerne les paysages ou le corps, il montre toutes les ambiguïtés de l'extension d'une esthétique comprise comme simple rapport aux apparences. Cette évolution préfigure le passage d'un droit *de* l'esthétique à un droit *à* l'esthétique (Makowiak, 2004).

Or, Berleant insiste avant tout (et il faut insister avec lui), le terme d'esthétique permet d'attirer l'attention, en particulier aujourd'hui, sur la faculté humaine d'une expérience appréciative qui se fonde sur les sens, ce qu'il appelle lui « the capacity for intrinsic perceptual experience ». Cette

perception inclut selon lui beaucoup plus que les sens puisqu'elle est structurée, c'est-à-dire médiée, qualifiée, appréhendée et représentée par les multiples facteurs sociaux, politiques, psychologiques environnementaux qui gouvernent notre monde humain. L'expérience esthétique a, dès lors, deux aspects principaux : un aspect sensoriel, qui est premier, et l'expérience des significations (*meanings*).

Certes, on peut voir ces deux aspects se manifester quand il s'agit d'art et que l'on comprend l'art comme la mise en forme dramatique d'une expérience intrinsèque à travers objets ou situations, de manière à intensifier le ressenti. Mais cette capacité ne concerne pas que l'art, ou même les environnements naturels auxquels renvoie Kant : elle concerne plus largement la perception qualitative des processus naturels et sociaux qui prennent corps autour de nous. Cette capacité concerne les actes quotidiens, qu'ils soient de perception ou invitent à composer le monde via les multiples liens sociaux qui sont les nôtres, de travail, de transport, d'attention dans l'espace public, de voisinage ; ces liens obligent à de nombreux gestes qui donnent forme à notre apparence dans l'espace public ; les interactions qui s'y multiplient composent l'ambiance d'une place, d'un lieu, au même titre d'ailleurs que d'innombrables signes de la vie quotidienne. L'expérience esthétique nous touche intimement et peut conduire à l'abrogation du sentiment d'étrangeté au monde, de séparation ou de coupure de son environnement ; en ce sens, elle renvoie à la nature et à cette idée de reconnexion au monde naturel souvent déployée dans les écrits ayant trait à la question de la nature dans la ville. Ce dernier trait est spécifique à l'expérience esthétique au point que l'auteur explique que cet engagement fonde le rapport évaluatif à l'environnement. Et c'est ainsi que les valeurs qui lui sont accordées naissent. Prenons un exemple tiré de la poésie : la poésie tient en l'expérience du langage qu'elle procure, associée de manière active aux images. La vérité du langage tient en l'usage poétique des mots, pourrait-on alors dire. Cependant, cette expérience esthétique peut être négative et, n'en considérer que les aspects positifs, c'est négliger à quel point, par exemple, la présence d'insectes grouillants dans un lieu peut en infléchir la lecture de manière négative, bien que cette lecture soit esthétique. Quoi qu'il en soit, il est évident que l'esthétique occupe une place prépondérante dans la lecture du monde ; certes, la rationalité scientifique et ses valeurs sont proclamées, mais l'imaginaire, le symbolique, le perceptuel, le sensoriel sont dominants dans les débats concernant l'environnement.

La lecture esthétique de Berleant invite à réfléchir en ce sens et s'inscrit, à ce titre, dans les pas de nombreux chercheurs contemporains, philosophes et artistes, puisqu'on assiste indéniablement à un retour sur le devant de la scène de l'esthétique comme grille de lecture de nombreux problèmes ; il en sera traité plus tard.

Il est possible de remonter à John Dewey, philosophe, auteur de très nombreux ouvrages (plus d'une centaine) et qui a montré que la réclusion de l'acte esthétique dans l'enceinte des musées correspondait à une mutilation sociale, c'est-à-dire à une déprivation de la reconnaissance de la sensibilité et de l'expérience esthétique dans l'espace public.

> [John Dewey] se dresse, avec des accents proprement polémiques, contre l'idée qu'une théorie esthétique doive trouver son point de départ dans les œuvres d'art achevées, telles qu'elles nous sont présentées dans les musées. […] il veut, de façon encore plus radicale, dégager la dimension esthétique de toute expérience humaine. (Joas, [1992] 1999, p. 149)

Cette manière de voir est rejointe par de nombreux philosophes. Je ne souhaite pas en faire le tour, mais il convient bien sûr d'en évoquer quelques uns.

La philosophe Emily Brady (2007, p. 64) parmi d'autres insiste sur la prise en compte de l'expérience esthétique en ce qui concerne les environnements naturels.

> [Ce nouveau courant] reconnaît que les environnements naturels ne sont pas essentiellement éprouvés comme des paysages mais plutôt comme des environnements au sein desquels le sujet esthétique apprécie la nature comme dynamique, changeante et en évolution. Il s'agit d'une approche esthétique qui, selon ses différentes formes, puise ses racines dans la connaissance écologique, l'imagination, l'émotion et une nouvelle compréhension de la nature comme porteuse de son propre récit.

Cette analyse inscrit l'auteure dans la lignée de Kant, qu'elle reconnaît elle-même avoir particulièrement étudié (Brady, 2003).

Mais le plus connu d'entre eux probablement, Jacques Rancière, insiste sur la nécessité de la conservation de l'autonomie de l'expérience esthétique, comme fonds perceptuel commun, pour reprendre les mots de Berleant, mais aussi comme forme d'expérience qui ne peut être ordonnée, contrôlée, gouvernée. Ainsi, l'expérience esthétique retire de son autonomie à l'égard des injonctions du politique, du moral et du social, une réelle puissance de tir, c'est-à-dire une capacité à rénover cet espace public.

C'est donc bien en tant que forme d'expérience autonome que l'art touche au partage politique du sensible. Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue. Car l'autonomie esthétique n'est pas une autonomie du « faire » artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. Et c'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie. ?…? Il n'y a pas de conflit entre pureté et politisation. Mais il faut bien entendre ce que « politisation » signifie. Ce que l'expérience et l'éducation esthétiques promettent, ce n'est pas un secours des formes de l'art à la cause de l'émancipation politiques. C'est une politique qui leur est propre, une politique qui oppose ses propres formes à celles que construisent les inventions dissensuelles des sujets politiques. Cette « politique », il faut donc plutôt l'appeler une métapolitique. La métapolitique est en général la pensée qui entend venir à bout du dissensus politique en changeant de scène, en passant des apparences de la démocratie et des formes de l'État à l'infra-scène des mouvements souterrains et des énergies concrètes qui les fondent. (Rancière, 2004, p. 48-49)

Berleant se démarque de cette référence à l'art et fait de cet univers de la perception et de la représentation un univers du partage et du commun, un univers d'expression collective, pourrait-on dire, bien qu'il n'y ait pas forcément de véritable « expression » au sens précis du terme.

Troisièmement, cette réflexion est remarquable par l'insistance de l'auteur sur la dimension

d’engagement de l’expérience esthétique. Chaque acte de perception auquel renvoie l’expérience esthétique requiert un engagement véritable, qui fait de chacun de nos actes un cas particulier à cet égard. Je dirais que c’est alors qu’il convient de reprendre certaines situations d’immersion et de les distinguer. À défaut, je prendrais un extrait d’un texte du poète Fernando Pessoa. Il concerne la rue de Lisbonne et met en avant le caractère déambulatoire de la perception et la réflexivité qu’elle engendre :

> Tourbillons, tournoiements, dans la fluide futilité de la vie ! Sur la grande place du centre de la ville, l’eau sobrement multicolore de la foule coule, sinue, fait des mares, se sépare en ruisseaux, se réunit en rivières. Mes yeux voient distraitement, et je construis en moi cette imagerie aqueuse qui s’ajuste mieux que nulle autre (du fait aussi que j’ai pensé que la pluie viendrait) à cette confuse remue-ménage. En décrivant ces derniers mots, qui expriment parfaitement à mes yeux ce qu’ils veulent définir, je me suis dit qu’il serait utile de placer à la fin de ce livre, lorsque je le publierai, à la suite d’une liste des « Errata », une autre liste de « Non-errata », et de dire : l’expression « cette confuse remue-ménage », page tant, est exacte, avec l’adjectif au féminin accolé à un substantif masculin. Mais qu’est-ce que cela a à voir avec ce que je pensais ? Rien du tout, et c’est bien pourquoi je me laisse aller à le penser. Tout autour de la place, comme autant de boîtes d’allumettes roulantes — des boîtes géantes, de couleur jaune, où des enfants auraient planté de biais une allumette usée en guise de mât — les trams grognent et tintinnabulent ; en démarrant ils crissent avec un bruit métallique. Tout autour de la statue centrale, les pigeons s’agitent comme des miettes noires, dispersées par un coup de vent. Ils marchent à petits pas, dodus sur leurs courtes pattes. Et ils sont des ombres, des ombres… (1992, p. 244)

L’expérience esthétique est engagement dans la mesure où elle n’invite pas au contrôle : sa véritable dimension est la distraction, la digression, le laisser-aller, la surprise vis-à-vis de soi-même.

Quatrièmement, cet ouvrage est remarquable car la réflexion sur l’art, bien que peu poussée, offre des éclairages tout à fait intéressants quant à l’esthétique de la négativité. Ainsi, l’auteur considère que quelles que soient les valeurs attachées à la perception d’un événement, ce qui importe avant tout, pour le qualifier d’esthétique, est sa force perceptuelle ; ainsi, ce qui est beau peut apparaître moralement juste, mais également négatif du point de vue de son impact, ou même, sans être beau, un évènement peut se qualifier esthétiquement et moralement. Quand l’esthétique entre en conflit avec les jugements moraux, elle peut éventuellement être force de renouveau et requalifier ces derniers ; il est donc pertinent d’étudier ce rapport de l’esthétique aux jugements moraux et aux conduites éthiques. Certains actes terroristes entrent, selon l’auteur, dans le royaume de l’esthétique. Il montre ainsi que les plus véhémentes proclamations furent faites en réponse à l’écroulement des tours jumelles en septembre 2001. Le compositeur d’avant-garde Karlheinz Stockhausen a qualifié cet acte du « plus grand acte d’art jamais vu, […] la plus grande œuvre d’art du cosmos » ; « un saut hors du périmètre de sécurité, l’ordinaire, » explique Berleant (p. 179). Cela représente en effet une brèche esthétique ; cependant, précise l’auteur, faire entrer cette catégorie d’évènements en esthétique ne les qualifie pas moralement ; ils ressortiraient, dès lors, de la catégorie du sublime. L’art devient ainsi une sorte d’art en général, et non plus le fait d’artistes considérés comme les producteurs uniques de ce que l’on pourrait appeler art. N’est-ce pas vers

une théorie de la créativité qu'il faut tendre plus que vers une théorie de l'esthétique ? Du côté des artistes, on travaille beaucoup à sortir la création artistique de l'espace des musées et galeries et à trouver les moyens d'un autre espace artistique, qui approche l'art de la vie, dans un élan consommé dès les années 1970 mais qui trouve ses origines bien avant, et qui fasse de la créativité un véhicule d'éveil de la conscience artistique des êtres humains en général, dotant celle-ci du même coup d'une capacité émancipatrice.

Plus précisément, il serait pertinent de se référer aux travaux de Hans Joas, qui, renvoyant dos à dos la pensée rationnelle et scientifique, met en exergue la créativité de l'agir. Il y a, dit-il, dans l'agir d'une société une créativité irréductible à la mise en place de normes, ou à une détermination par les causes et les fins. Il faut dépasser « les deux modèles dominants de l'action rationnelle et de l'action à visée normative » dit Joas (p. 14). Cette créativité renvoie à l'esthétique au sens où elle trouve son espace d'expression dans une description, une peinture fine des situations humaines dans ce qu'elles ont de surprenant, de nouveau. Le sujet se trouve engagé dans des situations qui sont imprédictibles et le conduisent à agir et réagir. Cette créativité de l'agir humain est fondamentalement sociale puisqu'elle est, d'une part, mise en valeur par des situations d'échanges sociaux et, également, parce que sa lecture obéit à des façons d'interpréter le social.

Ainsi, cette créativité de l'agir renvoie à l'esthétique et à l'art parce que sa lecture renvoie à l'expression de soi-même non rationnelle, mais éminemment présente, ou autrement dit à la transformation de ce qui est en ce qui est amené à être ou devrait être, selon l'intériorité que l'on prête à l'action en cause. Il y a donc deux logiques à l'agir humain, interprétées selon deux schémas théoriques contemporains : le premier, l'expression de soi, est associée à la subjectivité ; le deuxième, la production d'une matérialité agissante à son tour, renvoie aux théories de Marx, pour qui le travail est le mode non prédictif de la production humaine des choses et de l'humanité, et « l'agir révolutionnaire est avant tout un agir-dans-la-liberté ; il peut désigner aussi bien l'acte d'instauration d'une telle liberté, que l'acte accompli dans les conditions de liberté ainsi instaurées » (Joas, [1992] 1999, p. 125). Il faut noter cependant que, pour Hans Joas, « la spécificité de l'art, selon Dewey, tient à ce qu'il se donne explicitement pour but ce qui, dans les autres modes d'action, ne peut être qu'un produit dérivé, recherché de manière non intentionnelle ou seulement accessoire. Le caractère achevé et chargé de sens de l'expérience devient la fin directement visée dans la création artistique » (p. 151).

Dans tous les cas, l'action humaine est interprétée comme étant créative, à l'endroit précis où les êtres humains n'agissent pas avec des fins déterminées, mais sont immergés dans le moment présent. Il s'agit donc bien d'esthétique, de sentir, et de sensible, de perception, mais aussi de représentation au sens formel de la description d'une situation vécue.

L'ouvrage est remarquable, enfin, car l'auteur fait de l'appréciation esthétique une des dimensions du social, non seulement en ce sens qu'elle en restitue la dimension souvent manquante, en termes d'analyse, de l'innovation, mais aussi parce qu'elle est une source collective d'apprentissage.

Les chapitres concernant le ciel ou les pierres le montrent : il s'agit de se référer également à la place du végétal, de l'animal ou de l'air pour renvoyer à ces dimensions collectives de l'apprentissage esthétique. Pour le ciel, *Fluid Geography* de Buckminster Fuller décrit la manière dont changent les représentations paysagères quand on regarde la terre à partir de la mer et non plus solidement inscrit sur la terre (Fuller, 1970). La fluidité des éléments marins, de l'eau en particulier, mais également de l'air et du ciel qui surplombe la mer, joue beaucoup dans cette appréhension. L'atmosphère est fluide et la cartographie de cette fluidité permet de l'étudier

(troposphère, stratosphère, mésosphère, ionosphère) et de l'interpréter en termes de courants ascendants ou descendants, chauds ou froids. Ce qui était le territoire des dieux ou de phénomènes fantaisistes est habité aujourd'hui par une série de phénomènes mondains et désormais menaçants quant à leur évolution. La climatologie contemporaine et ses médias restitueraient-ils une géographie du sublime ? En effet, les phénomènes contemporains sont caractérisés pour nombre d'entre eux par la difficulté, voire l'impossibilité, de les représenter justement. Essayons de nous figurer la terreur imposée par la bombe atomique et les spectaculaires, mais très différents, événements d'Hiroshima et de Tchernobyl, ou l'impact des tours jumelles s'écroulant à New-York : l'imagination peine et les représentations sont, en fait, ni plus, ni moins que des rectangles noirs ou de couleur : s'en approche le plus les œuvres d'un Rothko, d'un Carl André, ou encore les silhouettes d'une Ana Mendieta. Quand il s'agit de changement climatique le même défi se renouvelle ; dès lors l'enjeu est-il bien d'admettre la catastrophe à venir pour s'en prémunir aujourd'hui et changer les comportements, ou d'être à même de faire preuve d'imagination (Gunther Anders ; cf. Anders, 2006) et de parvenir à se représenter ce nouveau monde ?

La question urbaine en est également un exemple : pour l'auteur, la vision écosytémique supporte une représentation de la ville, une esthétique environnementale. Quelle est cette esthétique de la nature en ville ? L'art peut donner quelques réponses et inscrire plus fermement la nature dans la ville en termes de représentations. Comment cependant envisager une écologie urbaine guidée par des valeurs esthétiques ? Il s'agit de prendre la mesure de l'expérience que constitue l'environnement pour un citadin. Si l'on se réfère à l'esthétique environnementale comme à un engagement dans l'environnement, l'étude des évènements et objets de l'environnement urbain, qu'elle soit le fait des sciences sociales ou des sciences de la vie et de la matière, doit être traduite en expériences citadines qui se combinent pour créer un milieu de vie. Ce qui explique qu'une esthétique environnementale puisse évaluer les composantes relationnelles d'une ville (p. 127). Certains travaux d'artistes, en prenant en considération les questions de nature, renouvellent cette approche de l'environnement urbain : le Fair Park Lagoon de Patricia Johanson est un exemple pionnier de ces démarches associant art et environnement, dans le contexte particulier d'une grande ville.

Je voudrais insister, pour conclure, sur la manière dont Kant évoque cet apprentissage collectif de l'espace public comme espace des apparences, mais aussi comme l'espace des manifestations nouvelles, telle la Révolution française. Ainsi l'espace public, espace de détermination du collectif qui renvoie à un espace concret, celui des rues, des places et agoras diverses, et à l'espace public de débat et de dialogue dont Internet se fait aujourd'hui beaucoup l'écho, est-il un espace fondamentalement esthétique ; il se donne à apprécier par le biais d'une lecture sensible, phénoménologique, mais aussi par le biais des arguments et des récits. Cet espace public est un espace collectif d'apprentissage grâce à l'esthétique dans la mesure où il donne à confronter, parfois de manière sensible et non explicite, des appréciations et conduites esthétiques (pensons aux graffs : Schaeffer, 2003), mais aussi des jugements de goûts. Or les jugements esthétiques, si l'on en croit Kant, renvoient à la liberté acquise dans la sensation, dans la formation de l'appréhension de sa propre sensation : qu'est-ce que je sens ? est-ce bon ou mauvais ? à quelle forme de jouissance un tel plaisir me renvoie-t-il ? Est-ce égal à un plaisir quotidien, avec son univers esthétique peuplé d'objets de la tranquillité, ou, au contraire, est-ce terrible, menaçant, engloutissant, mais si spectaculaire ? En découle parfois une conception nouvelle des normes et des règles de conduite dans les affaires humaines. Hannah Arendt, qui a une lecture attentive des travaux kantiens, explique le recours au jugement esthétique dans l'espace public comme une possibilité d'introduire l'imagination dans l'ordre du politique (1983) ; c'est une forme de l'esprit inédite et précieuse car elle permet de faire appel à la liberté et au vagabondage dans des sociétés

qui ont souvent tendance à se raidir et s'institutionnaliser à l'excès. Pour Kant, l'imagination rend présent ce qui est absent et transforme l'objet en chose à laquelle je ne suis pas directement confrontée, mais à laquelle je me confronte grâce à l'intériorisation (Arendt, 1991). L'imagination transforme l'objet perçu en objet de représentation auquel je peux réfléchir dans un espace public potentiel ouvert à tous les points de vue. Elle permet d'apprécier une chose à sa juste valeur car elle instaure un désengagement, un regard désintéressé (Arendt, 1991). Ainsi, la liberté est liée au pouvoir de l'imagination qui prépare le jugement.

En somme, l'environnement est fondamentalement esthétique, y compris dans son mode de catégorisation, et le sens prêté aux choses renvoie au récit, à la narration dans laquelle s'inscrivent non seulement l'objet auquel on réfère, mais aussi soi-même, engagé dans l'action.

Arnold Berleant, Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World, Exeter, Imprint Academic, 2010.

Bibliographie

Gunther Anders, *La menace atomique. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Paris, Serpent à plumes, 2006.

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

Hannah Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, [1982] 1991.

Emily Brady, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2003.

Emily Brady, « Vers une véritable esthétique de l'environnement » in Jacques Lolive et Nathalie Blanc (dir.), « Esthétique et espace public », *Cosmopolitiques*, vol. 15, 2007, pp. 61-73.

Buckminster Fuller, « Fluid Geography. A Primer for the Airocean World » in James Meller (dir.), *The Buckminster Fuller Reader*, Londres, Cape, 1970, pp. 133-152.

Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 2004.

Hans Joas, *La créativité de l'agir*, Paris, Cerf, [1992] 1999.

Jessica Makowiak, *Esthétique et droit*, Paris, LGDJ, 2004.

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, tome 2, Paris, Christian Bourgois, 1992.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Fabrique, 2000.

—, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

—, *Le spectateur émancipé*, Paris, Fabrique, 2008.

Jean-Marie Schaeffer, « Conduites esthétiques dans l'espace public. Les nouveaux arts urbains », *Prétentaine*, n°6, 2003, pp. 249-256.

Article mis en ligne le Monday 5 July 2010 à 00:00 –

Pour faire référence à cet article :

Nathalie Blanc,”La force de l’esthétique.”, *EspacesTemps.net*, Publications, 05.07.2010
https://www.espacestemps.net/en/articles/la-force-de-esthetique/

© EspacesTemps.net. All rights reserved. Reproduction without the journal’s consent prohibited. Quotation of excerpts authorized within the limits of the law.