



Evelyne Buissière

Cours sur l'art

Classes préparatoires littéraires

(année 2003-2004)

Table des matières

Présentation	4
Première partie : La signification philosophique de l'art.....	6
I- La dévaluation philosophique de l'art.....	14
La dévaluation ontologique de l'art.....	15
La dévaluation gnoséologique de la sensibilité.....	26
La scission de l'art et de la beauté confirme la dévaluation ontologique de l'art : l'art est un objet, la beauté est une caractéristique des idées.	29
L'assujettissement philosophique de l'art.....	36
II- L'art et la pensée rationnelle.....	43
Le sens spéculatif de l'art.	49
L'identité du beau et de l'art.....	53
Les théories de l'art.	58
La critique de l'imitation.	61
La classification des arts.....	66
La mort de l'art ?	73
III- L'art comme modèle pour la philosophie.....	79
L'art comme connaissance tragique : Apollon et Dionysos.....	82
Cinq propositions pour définir l'art à partir de Heidegger.....	89
Le grand style : la connaissance tragique moderne.....	96
IV – L'art comme dévoilement de la vérité.....	102
L'oubli de l'être.....	102
L'art et la technique.....	106
L'art comme dévoilement.....	107
Heidegger et les œuvres.	121
Art et philosophie.	125
Conclusion	128
La critique des théories spéculatives de l'art.	130

Une autre façon de penser les œuvres : une philosophie analytique et l'art.....	133
Deuxième partie : De la nature à la liberté avec l'art.	137
I- L'art et l'imitation de la nature chez Aristote.....	142
1°/ La place de l'art dans les activités humaines.	142
2° La mimesis.	149
3°/ Plaisir esthétique et catharsis.	155
II-Jugement esthétique et humanité.	163
1° Le jugement de goût.	163
2° Analyse du jugement esthétique.....	172
3° Définition de l'art.	181
4° Le beau et le sublime	187
5° La communication esthétique.	188
III- L'art et l'éducation de l'homme total.....	191
1° L'art comme réalisation de la double nature de l'homme. .	193
2° La beauté comme liberté dans le phénomène : vers une définition objective du beau.....	199
3° Education esthétique et politique.....	207
III- L'œuvre comme contradiction vivante.....	210
Conclusion	225
Bibliographie.....	227
À propos de cette édition électronique.....	229

Présentation

Réfléchir sur l'art suppose bien sûr la connaissance de certaines œuvres d'art. Mais notre propos n'est pas celui du critique d'art, ni celui de l'historien d'art, encore moins celui du psychologue. C'est pourquoi, les analyses d'œuvres, les théories sociologiques, psychologiques et psychanalytiques de l'art ne seront abordées qu'en passant, à l'occasion d'analyses philosophiques. Elles sortent de notre domaine et de notre compétence. Ce qui nous intéresse, c'est le statut philosophique de l'art. En quoi un objet d'art mérite-t-il que le philosophe s'intéresse à lui ? En quoi est-il un objet particulier qui ne satisfait pas seulement un goût social, un désir de se divertir, ou tout autre motivation qui tomberait sous l'analyse du sociologue ou du psychologue mais sur laquelle nous en tant que philosophe, nous n'aurions pas grand-chose à dire. C'est donc la signification philosophique de l'art qui nous intéresse et ce sera l'objet du premier cours. Pourquoi la philosophie doit-elle s'intéresser plus particulièrement à l'art et ne pas le considérer comme un innocent passe-temps ? Et pourquoi l'homme en général trouve-t-il avec l'art une satisfaction essentielle pour son humanité ? Telles sont les deux questions qui structureront notre réflexion en deux grands moments.

1. La signification philosophique de l'art.

Dans ce premier cours, nous allons tenter de voir en quoi l'œuvre d'art est un objet philosophique particulier et comment la philosophie a pu interpréter l'art. C'est la relation de l'esthétique à l'art et de l'esthétique à la philosophie qui peut nous permettre de comprendre en quoi l'art est un objet de réflexion essentiel pour la pensée. De Platon qui refusait tout statut philosophique à l'art jusqu'à Heidegger qui semble l'élever

au-dessus de la philosophie comme ce qui peut nous mettre en présence de l'être, l'art est interprété dans son sens. Mais de telles interprétations n'ont-elles pas tendance à remplacer l'œuvre par son sens conceptuel, n'est-ce pas une façon d'oublier l'œuvre ? De plus, que nous dit la philosophie d'elle-même lorsqu'elle interprète l'art ? Il est difficile de traiter de l'art sans aborder le statut de l'esthétique en général, c'est-à-dire celui d'un rapport immédiat de soi à soi de la conscience. Le rapport de l'art à la vérité est ici central : appartient-il à la philosophie ou à l'art de nous dire le vrai ? Nous interrogerons donc l'art dans sa dimension théorique.

Dans ce cours, nous nous appuierons principalement sur les pensées de Platon, de Hegel, de Nietzsche et de Heidegger.

2. L'art et la liberté humaine.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la portée pratique des œuvres d'art. Que gagne l'homme à travers l'art ? Pourquoi créer des œuvres ? L'œuvre n'est-elle pas un moyen pour l'homme de réconcilier sa sensibilité et son intelligence, une façon d'exprimer sa liberté et de la réaliser ? L'art peut apparaître comme un outil de libération pour l'homme. Mais n'est-ce pas une bien douce illusion que celle qui confie à l'art une mission peut-être plus efficacement prise en charge par l'action politique ? Nous analyserons dans ce second temps le rapport de l'art et de la liberté humaine avec l'aide d'Aristote, de Kant, de Schiller et d'Adorno.

Première partie : La signification philosophique de l'art.

Peut-être est-ce là la question préliminaire à toute réflexion philosophique : en quoi la pensée a-t-elle le devoir de s'attarder sur tel objet, de séjourner en lui et de se repenser elle-même à travers lui ?

A propos de l'art, cette question s'impose puisque, de fait, une bonne partie de la tradition philosophique, suivant les traces de Platon, s'évertue à nous répéter que l'art n'est pas digne d'être objet de réflexion philosophique, qu'il est même l'anti-thèse de la philosophie et qu'à ce titre, tout esprit désireux de bien penser ne peut que se détourner des séductions sensibles que les œuvres d'art sèment sur le difficile chemin de l'ascèse philosophique. La philosophie se définit comme une recherche intellectuelle des principes intelligibles et universaux, comme une entreprise spéculative de construction d'une intelligibilité globale, l'art au contraire est création d'objets concrets et particuliers.

L'art a ainsi longtemps été dévalué par la philosophie ou ignoré : l'œuvre d'art était comprise par Platon comme une imitation de moindre valeur ontologique. La sensibilité par laquelle l'art nous est accessible était identifié à la sensualité, aux sens. L'œuvre est bien un objet d'abord appréhendé par les sens.

Dans une telle perspective, en quoi la philosophie trouve-t-elle un intérêt à réfléchir à l'art, à s'appropriier l'art comme un objet philosophique ?

– Avec l'art, la philosophie éprouve sa capacité à penser le particulier : l'objet d'art est un objet entièrement particularisé

puisque'il est unique. Est-il pensable dans la particularité qui le définit comme objet d'art ou bien la réflexion philosophique laisse-t-elle échapper ce qui est l'essence de l'objet d'art ?

– En réfléchissant sur l'art, la philosophie tire au clair le rapport de l'activité de la pensée avec l'esthétique, rapport dont il est fondamental d'avoir une vision nette si l'on veut être au clair sur notre propre conception de la philosophie. La philosophie est communément définie comme une recherche des premiers principes. Elle participe de la recherche discursive propre aux sciences puisqu'elle se déploie dans des discours enchaînant des raisonnements (ces longues chaînes de raisons évoquées par Descartes). Mais dans le même temps, la philosophie n'est pas comme une science qui vit dans la juxtaposition et l'incomplétude des discours qu'elle produit. Elle entretient un rapport particulier au sujet qui la pratique en qu'elle lui permet de penser réflexivement sa propre activité et lui-même, c'est-à-dire qu'elle constitue l'unité cohérente de la conscience de soi (ou plus modestement, une conscience de soi qui vise une cohérence). Toute conscience de soi est réflexive et se saisit dans une unité. Cette saisie de soi par soi ne peut être purement discursive car la discursivité est toujours partielle. Elle doit idéalement être immédiate, globale. Bien des philosophies expriment cette idée en faisant culminer la pensée dans une identité de l'esprit au vrai (pour Aristote, penser c'est s'immortaliser dans la mesure du possible, pour Spinoza, nous vivons et expérimentons que nous sommes éternels...). Retenons simplement l'idée que la possibilité d'une saisie immédiate de soi par soi opérée par la conscience est ce qui distingue la philosophie de la science. Saisie qui, bien sûr, doit être articulée sur une activité discursive sinon, la philosophie serait une forme de mysticisme. Cette saisie immédiate est de nature esthétique (l'esthétique s'oppose donc au discursif comme l'immédiat à la médiation).

Esthétique est toute forme de saisie immédiate et intuitive d'un contenu. Kant nommera *esthétique transcendantale* la

première partie de sa *Critique de la Raison Pure* dans laquelle il élabore une théorie de la sensibilité. La sensibilité n'est pas comprise par Kant comme une faculté inférieure à l'intelligence, comme de l'intelligence obscurcie. Elle est une faculté ayant sa dignité et son fonctionnement propre, une faculté essentielle à la construction d'une pensée conceptuelle.

En 1750 Baumgarten publie un ouvrage intitulé *Esthétique théorique*. Il y soutient la possibilité d'une science du sensible : « L'esthétique est la science de la connaissance sensible. ». Il y a donc une connaissance sensible et non seulement des illusions sensibles et cette connaissance sensible est objet d'une théorisation.

La théorisation d'une esthétique est le préalable à une réelle théorie philosophique de l'art. En effet, si la sensibilité est une faculté inférieure, si toute saisie immédiate est dévaluée par rapport au discursif, l'œuvre d'art dans sa particularité, en tant qu'elle est saisie par les sens, n'a que le statut d'un objet sensible, c'est-à-dire un statut inférieur. L'art ne peut en aucun cas permettre d'accéder à une vérité. Il reste toujours subordonné et n'a pas de sens véritable pour la pensée. Au contraire, si l'esthétique occupe une place tout aussi importante que celle de la pensée discursive dans l'accès au vrai, l'objet d'art devient le corrélat d'une saisie esthétique égale en dignité et en importance à la saisie conceptuelle, voire même supérieure de par son immédiateté. Et surtout, si la philosophie parvient à conférer un statut à la saisie de l'œuvre d'art, elle fonde la possibilité d'une saisie esthétique en général et justifie ainsi sa différence d'avec la pensée scientifique.

Ce qui est en jeu dans l'esthétique et dans une théorie philosophique de l'art c'est donc autant le statut de l'objet d'art, de l'activité artistique que celui de la philosophie. Doit-on penser dans l'activité de la conscience une part d'esthétique, une relation immédiate de soi à soi ou bien la conscience n'est-elle que

médiations, que processus discursif ? Le risque dans le second cas est de faire de la philosophie une simple méthode calquée sur la science dont les médiations sont d'ailleurs bien mieux construites et plus rigoureuses que celles que la philosophie peut construire. Inversement, si l'on donne trop de place à l'esthétique, on risque de tomber dans une conception mystique de la conscience comme présence immédiate de soi à soi et comme saisie intuitive du vrai dans cette intériorité immédiate. On verra ce glissement vers le mysticisme à l'œuvre avec Heidegger.

Walter Benjamin dans *Le concept de Critique esthétique dans le romantisme allemand*, met au fondement de la construction d'une l'esthétique « La pensée se réfléchissant en elle-même dans la conscience de soi. ». De fait, le romantisme allemand qu'il analyse va sacraliser l'art et voir en l'œuvre d'art et surtout en la poésie la voie royale pour accéder à l'absolu : une poésie totale qui inclut même la critique d'elle-même.

Schlegel écrit, cité par Benjamin « L'essence du sentiment poétique réside peut-être dans la faculté de s'affecter uniquement à partir de soi-même. »

Novalis, cité dans l'ouvrage de J. M. Schaeffer, *L'Art de l'Age Moderne*, écrit « Le poète clôt la marche comme il l'ouvre. Alors que la philosophie ne fait que tout ordonner, tout poser, le poète défait tous les liens. Ses mots ne sont pas des signes généraux – ce sont des sons- des mots magiques qui meuvent de beaux groupes autour d'eux. ». La poésie est ainsi appelée à remplacer la philosophie comme voie d'accès vers la vérité intérieure à l'immédiateté de la conscience à elle-même. Mais cette voie d'accès a une part de magie. Le mot n'est pas un simple sens, il exerce un pouvoir magique sur la conscience. « Ce sera une belle époque que celle où on ne lira plus rien d'autres que de belles compositions – les œuvres d'art littéraires. ». Autre fragment de Novalis significatif de cette sacralisation de l'art et

de la poésie : « La disposition pour la poésie a beaucoup en commun avec la disposition pour le mysticisme. Il s'agit d'une disposition pour tout ce qui est particulier, personnel, inconnu, mystérieux, pour ce qui est à révéler, pour le contingent nécessaire. Elle présente l'imprésentable. Elle voit l'invisible, sent le non-sensible... Le poète est insensé au sens vrai du terme – c'est la raison pour laquelle tout se rencontre ne lui. Il représente au sens le plus propre du terme le sujet-objet – l'âme et le monde. D'où le caractère infini d'un bon poème, son éternité. ». Quand la saisie esthétique remplace l'effort discursif, l'art devient le moyen d'accéder à l'absolu et le risque d'un mysticisme de l'art est bien présent. Mais à vouloir éliminer toute saisie esthétique pour éliminer le mysticisme, il ne reste plus que le discursif dont on peut douter de sa capacité à atteindre un absolu. La philosophie ne serait plus qu'une science inférieure.

L'art interroge donc la philosophie sur le rapport de la discursivité et de l'immédiateté dans l'activité de la pensée, rapport qui constitue la définition même de la philosophie dans la mesure où elle n'est ni science ni mysticisme. Construire une théorie de l'art c'est mettre au clair le statut de l'esthétique c'est l'acte essentiel par lequel une philosophie peut prendre conscience de sa propre identité. L'art n'est donc pas un objet quelconque pour la philosophie, un objet sur lequel elle pourrait se dispenser de réfléchir.

Faire de l'œuvre un objet philosophique c'est donc accepter de reconsidérer le statut de la sensibilité par laquelle l'œuvre nous est accessible, accepter de s'interroger sur la part d'esthétique intérieure à l'activité philosophique. C'est aussi accepter l'idée que la philosophie ne se nourrit pas du pur concept abstrait mais qu'elle a à apprendre sur elle-même à travers sa prise en considération de l'art et donc d'un contenu particulier.

Alors à quel prix la philosophie peut-elle conférer un réel statut ontologique à l'œuvre d'art ? Quelles conséquences sur la philosophie elle-même ? Quelles conséquences sur notre vision de l'œuvre d'art ? En s'appropriant l'art, la philosophie ne commet-elle pas un abus de pouvoir ?

J. M. Schaeffer dans *L'Art de l'âge moderne* soutient que « la définition de l'art comme présentation de l'onto-théologie implique la réduction des œuvres (et des arts) à la théorie de l'Art. ». La construction d'une théorie de l'art dans la pensée spéculative nous ferait ainsi manquer la rencontre concrète avec l'œuvre. Elle nous masquerait sa particularité en l'absorbant dans son sens spéculatif et surtout, la compréhension de ce sens nous empêcherait de goûter le plaisir du rapport à l'œuvre. « En nous adonnant au mirage – philosophique- de l'Art, nous nous sommes donc coupés de la réalité, multiple et changeante, des arts et des œuvres ; en prétendant que l'Art importait d'avantage que cette œuvre-ci, ici et maintenant, nous avons affaibli notre sensibilité esthétique (et – souvent- notre sens critique) ; en réduisant les œuvres à des hiéroglyphes métaphysiques, nous avons raréfié les voies de nos plaisirs et nié la diversité – et donc la richesse cognitive des arts. ».

Une théorie spéculative de l'art nous ferait donc perdre l'essentiel : la particularité de l'œuvre et le plaisir esthétique. Dans ce cas, comment aborder l'œuvre d'art ? Quelles autres solutions sont possibles ? Aborder chaque œuvre comme un objet entièrement particulier et avec pour critère le plaisir esthétique n'est-ce pas perdre le moyen de s'orienter dans le monde foisonnant des œuvres, partir sans boussole ni carte dans un monde touffu et foisonnant ? Ce d'autant que l'œuvre qui correspondait autrefois à des critères nettement repérables comme le travail de l'artiste, l'inscription dans une tradition, semble aujourd'hui s'émanciper de tels critères. Il nous devient de plus en plus difficile de nous transformer en critiques d'art improvisés !

En 1917 Duchamp propose l'œuvre *Fontaine*, un urinoir renversé signé du faux nom de R. Mutt au Salon des Indépendants de New-York qui refusa l'œuvre. Il démissionna aussitôt du comité de sélection du Salon. Dans une revue *The Blind Man*, il fit publier une photo de l'œuvre. Cette œuvre prend à rebrousse poil la conception habituelle de l'art. Pour les anglicistes Mutt signifie pauvre hère, idiot. C'est un objet préfabriqué qui existe en série, il n'a rien de noble. Les ingrédients traditionnels de l'œuvre disparaissent : la transfiguration artistique du banal, le travail de l'artiste. Le ready-made brouille la conception de l'art.

Sur la signification et les interprétations de Duchamp, CF : M. A. Lescouret, *Introduction à l'Esthétique*, pp 267-271.

Pour partir de l'œuvre, encore faut-il savoir ce qu'est une œuvre, ce qui la constitue comme une œuvre d'art et la distingue d'un objet quelconque.

De plus, partir de l'œuvre elle-même nous permet-il d'aller beaucoup plus loin que le contenu matériel et symbolique contenu dans l'œuvre, c'est-à-dire de lire l'œuvre comme un document sur son auteur ou sur son époque ? On écarterait le sens spéculatif de l'œuvre au profit d'une interprétation sociologique ou psychologique de son contenu, interprétations qui ne sont guère de notre compétence et dont on peut interroger l'objectivité.

S'il faut se contenter d'une méthode descriptive qui analyse les œuvres, le problème reste entier de savoir pourquoi cet objet-ci est une œuvre : Arthur Danto dans *La transfiguration du Banal* semble revenir à certain relativisme culturel : « Elle extériorise une manière de voir le monde : elle exprime notre époque culturelle de l'intérieur. » écrit-il de l'œuvre d'art.

Il propose une aimable parodie : le texte d'un critique d'art à propos d'une œuvre qui ressemble à s'y méprendre à un banal *ouvre-boite*.

Ne risquons nous pas de tomber dans de tels ridicules en remplaçant la spéculation sur l'art par l'interprétation concrète des œuvres sans savoir ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre d'art ?

Faut-il en rester à une conception culturaliste de l'œuvre : ce qu'une époque reconnaît comme œuvre est donc ce qui l'exprime et est donc, de fait, une œuvre d'art. Danto exprime cette conception institutionnelle de l'œuvre d'art dans *Après la fin de l'art* « Le discours des raisons est ce qui confère le statut d'art à des choses qui autrement ne seraient que de simples objets et ce discours n'est autre chose que le monde de l'art dans sa construction institutionnelle. » Bref, l'art est ce que nous rangeons dans les musées. Peut-on aller au-delà de cette constatation si on refuse une vision spéculative du sens de l'art ? En rester là, c'est bien saisir dans l'art sa particularité, éprouver le plaisir qu'il nous procure ; mais tout objet, y compris ceux qui n'ont aucune valeur artistique, est particuliers et bien des choses nous procurent du plaisir sans être pour autant des œuvres d'art. Nous nous interrogerons donc au final sur la possibilité d'une interprétation non spéculative de l'art. Toute interprétation de l'œuvre en suppose-t-elle pas aujourd'hui, plus encore que dans le passé, une théorie de l'art ?

Il s'agit donc de faire le point sur la signification philosophique de l'art. Surmonter le platonisme qui scinde art et philosophie est donc le préalable. Puis nous analyserons les conceptions spéculatives de l'art et les conceptions de la philosophie qui les accompagnent avec Hegel, Nietzsche et Heidegger, pour finir en nous demandant s'il est vraiment possible de penser sérieusement l'art en dehors d'une saisie spéculative de son sens. Deux questions fondamentales donc dans notre réflexion :

en quoi la philosophie doit-elle nécessairement penser l'art ? Pourquoi l'art ne peut-il être vraiment pensé que par la philosophie ? Ces réflexions nous permettront d'éclaircir le rapport de l'art à la vérité.

I- La dévaluation philosophique de l'art.

Si la philosophie est pensée comme recherche de l'être vrai, du fondement, des premiers principes, au moyen de l'intelligence, l'objet d'art qui nous apparaît par la sensibilité est de fait éliminé du champ de la recherche philosophique. La théorie des idées platonicienne, surmontant la désillusion causée par Anaxagore, nous signifie clairement la première que la pensée ne peut penser que de l'intelligible. Dans ces conditions, l'objet d'art qui se présente avant tout comme un objet sensible se situe bien hors du champ de la philosophie. Pour Platon, cette exclusion prend deux aspects : la constatation du moindre statut ontologique de l'objet d'art et la dévaluation de la sensibilité par laquelle il nous apparaît. L'art en tant qu'objet tout comme la faculté du sujet qui le saisit, sont dévalués. Le beau devient ainsi non plus ce qui émerveille la sensibilité mais ce qui se laisse saisir par l'intelligence, ce qui en peut s'obtenir que par médiations successives : c'est par la dialectique que nous passons des beaux corps aux belles âmes puis aux belles idées. La dialectique est l'art des divisions et des synthèses, nous explique Platon dans le *Phèdre* : elle est technique des médiations, simple technique qui permet à l'âme d'accéder au vrai puisque le vrai ne se construit pas dans la perspective de Platon, mais une technique incontournable dans la mesure où la contemplation des idées n'est pas une forme de mysticisme. L'âme n'est donc pas le lieu d'une relation immédiate à elle-même, relation qui permettrait la saisie d'une essence. L'esthétique ne peut avoir d'autre statut que d'être l'apanage d'une faculté sensible inférieure. La dévaluation de l'art est le pendant de la conception platonicienne du Vrai comme Idée transcendante et de la dialectique.

tique comme simple méthode. Il faudra une autre conception du vrai et de la méthode pour que l'art puisse obtenir un statut ontologique.

Quelles sont les modalités de cette dévaluation platonicienne de l'art ?

La dévaluation ontologique de l'art.

Platon ne voit pas l'objet d'art comme un ajout que l'homme ferait au monde en créant quelque chose de plus mais il voit dans l'art quelque chose de moins : l'objet d'art est moins que son modèle. L'art est imitation. De plus il n'imité même pas l'être mais il imite le sensible.

Toute imitation n'est pas à bannir comme telle, elle est parfois nécessaire : le démiurge imite le modèle intelligible dans le *Timée*. Il faut bien un démiurge pour que l'idée ait une réalité sensible et que donc, l'intelligence des apparences puisse être de nature idéelle et non simplement empirique. Dans le *Timée*, le démiurge imite le modèle parfait : « Lors donc que l'ouvrier, l'œil toujours fixé sur l'être immuable, travaille d'après un tel modèle et en reproduit la forme et la vertu, tout ce qu'il exécute ainsi est toujours beau. » (*Timée*). « Il a eu les yeux sur le modèle éternel » (*Timée*). Le modèle, ce sont les Dieux. Le démiurge crée selon ce qui est déjà. Il faut un modèle pour créer, sinon, ce qui est créé serait incompréhensible : « Il est absolument nécessaire que ce monde-ci soit l'image de quelque chose » : l'intelligibilité n'est jamais à l'intérieur de la chose même, elle est toujours une règle, un modèle à partir duquel la chose prend sens et raison. Platon pose l'alternative, deux modèles sont possibles : le modèle immuable ou celui qui est né. Mais si le monde peut être compris c'est « qu'il a été formé sur le modèle de ce qui est compris par l'intelligence et qui est toujours identique à soi. ». Si nous voulons penser, nous n'avons d'autre choix que penser sur le modèle éternel. Et pourtant,

malgré la bonne volonté du démiurge, le résultat n'est pas parfait. « Comme ce modèle est un animal éternel, il s'efforça de rendre aussi tout cet univers éternel, dans la mesure du possible. Mais cette nature éternelle de l'animal, il n'y avait pas moyen de l'adapter complètement à ce qui est engendré. Alors, il songea à faire une image mobile de l'éternité et, en même temps qu'il organisait le ciel, il fit de l'éternité qui reste dans l'unité cette image éternelle qui progresse suivant le nombre et que nous avons appelé le temps. ». Même un imitateur plus qu'humain n'imité pas à la perfection. Il faut tenir compte de la transcription de l'idée dans la matière qui impose à l'idée sa finitude. Ainsi, le monde n'est qu'une pâle imitation de l'éternel : le temps ne fait qu'imiter imparfaitement l'éternité. Pourtant, cette imitation reste une bonne imitation et peut nous permettre de mieux voir en quoi l'art en est une mauvaise :

– Tout d'abord, elle ne prétend pas se faire passer pour le modèle, elle n'use donc pas de tromperie, de supercherie. Elle n'appartient pas à l'espèce de la flatterie.

– Surtout, cette imitation vise quelque chose de l'essence de ce qu'elle imite : la progression selon le nombre est régulière et stable. Son immutabilité est une transcription dans le sensible de l'immobilité de l'éternel. Elle transcrit dans un autre domaine, celui de la matière, ce qu'est l'éternité comme une proportion mathématique exprime une analogie : la régularité est au sensible ce que l'immobilité est à l'éternel. En ce sens, l'imitation que fait le démiurge est une bonne imitation.

– Enfin, elle ne prend sens que par rapport au modèle qu'elle imite. Elle reste donc toujours dans un étroit rapport à son modèle vers lequel elle fait signe. Elle est une étape dans la remontée dialectique vers les idées.

Comment l'artiste qui a les yeux sur le modèle sensible et qui reste donc étranger à l'essence de ce qu'il imite, ignorant le

modèle intelligible, pourrait-il créer une œuvre ayant une valeur ontologique ? Ce d'autant que dans le sensible l'artiste ne saisit que l'apparence et non l'idée qui en est le fondement. Il imite du sensible la part qui n'est justement pas l'imitation du modèle intelligible. Il y a un déplacement de l'imitation qui la vide de sa valeur ontologique. On peut certes considérer l'art abstrait comme une recherche de l'intelligible des êtres au-delà de l'apparence sensible. Mais bien sûr dans la perspective platonicienne, c'est l'art figuratif qui est envisagé.

L'imitation est un moindre être du point de vue ontologique. Il y a une forme pour les objets qui leur correspond : à propos des tables et des lits Platon écrit dans la *République* : « Le fabricant de ces chacun de ces deux meubles porte ses regards sur la forme, pour faire l'un les lits, l'autre les tables dont nous nous servons. ». (livre X de la *République*). Il évoque un artisan capable de créer tout ce qui existe : le démiurge : la forme doit bien s'incarner. Mais nous pouvons imiter ce démiurge de façon simple : « si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous cotés ; tu feras vite le soleil et les astres du ciel, la terre, toi-même et les autres êtres vivants, et les meubles et les plantes, et tout ce dont nous parlions à l'instant.... Oui mais ce seront des apparences et non pas des réalités. ». L'art est un simple effet de miroir : il ne livre que l'extérieur des choses, leur apparence sensible. Mais il vient introduire un autre ordre dans le réel : celui de la pure apparence car l'objet sensible est bien une apparence mais il est l'apparence de quelque chose, d'une idée. Le lit réel est apparence de l'Idée du lit. Le lit peint est apparence de l'apparence du lit réel.

Il faut donc établir une hiérarchie des réalités sous peine de confondre les ordres. « Il y a trois sortes de lits ; l'une qui existe dans la nature des choses et dont nous pouvons dire je pense que Dieu est l'auteur. Une seconde est celle du menuisier. Et une troisième celle du peintre. ».

On pourrait se demander en vertu de quoi tous ces objets sont des lits et penser qu'au fond, tous trois participent d'un même principe décliné sur trois modes. Une telle façon d'envisager les choses mettrait en quelque sorte au même niveau le lit intelligible et le lit figuré. Platon coupe court à une telle interprétation en précisant immédiatement que le lit idéal est sous le signe de l'unicité : le Dieu n'a fait qu'une forme de lit. S'il en avait fait deux, ils participeraient tous deux de la forme unique qui serait le vrai lit idéal. C'est « ce lit unique par nature ». Au contraire, le lit de l'artisan et celui de l'artiste sont sous le signe du multiple. Le lit de l'artisan traduit dans la matière le lit idéal, il ne trouve son unité que dans la forme du lit qu'il évoque. Il n'est lit que par ressemblance avec l'idée du lit qu'il évoque. Mais il a une unité dans le genre commun auquel il appartient. Il est tout de même un lit. Le lit de l'artiste est beaucoup plus fractionné au point de ne plus être un lit puisque l'artiste ne représente pas un lit mais « une petite partie du lit ». Platon interroge « un lit que tu le regardes de biais, de face, ou de toute autre manière, est-il différent de lui-même ou sans différer paraît-il différent ?.... L'objet paraît différent mais ne diffère en rien. ». Or, ce que l'artiste représente, c'est justement cette différence, il représente le lit dans la mesure où il n'est pas identique à lui-même : le lit de face qui n'est pas identique au lit de profil. L'identité à soi est l'attribut de l'Idée platonicienne. L'imitation de l'artiste n'a donc plus rien à voir avec la nature du lit contrairement à l'imitation de l'artisan. Le lit de l'artiste n'est lit que parce qu'il évoque l'apparence du lit de l'artisan, il ne se réfère pas directement à la forme du lit, la peinture n'est pas pour Platon « chose mentale ». L'artiste est donc « un imitateur », il produit « une production éloignée de la nature de trois degrés. ». Et pire, de degrés qui ne se réfèrent pas directement les uns aux autres : le lit de l'artisan imite la forme, le lit de l'artiste imite l'apparence sensible. On ne peut remonter du lit de l'artiste à l'idée du lit. L'art nous égare sur le chemin de la recherche de la vérité.

C'est pourquoi l'artiste ne peut éduquer les hommes, il doit être vu comme « un charlatan » « Tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent mais pour la vérité, ils n'y atteignent pas. ». « L'imitateur n'a donc ni science, ni opinion droite touchant la beauté ou les défauts des choses qu'il imite. ». Platon accorde deux degrés dans la connaissance, la science et l'opinion droite théorisée dans le *Ménon*. L'art ne participe même pas de l'opinion droite qui atteint le vrai sans savoir comment, comme on peut indiquer la route de Larisse sans y être allé soi-même. L'art n'atteint en aucune façon le vrai car l'objet d'art est vide de toute essence.

Dans la *République*, l'art est ainsi dévalorisé. La philosophie doit justement remplacer la poésie. Platon évoque « l'antique rivalité entre la philosophie et la poésie. ». L'objet d'art n'a pas plus de valeur qu'une ombre ou un reflet.

Hors du vrai, l'art est même trompeur, il est de l'ordre de la supercherie. Dans l'*Apologie de Socrate*, les artisans sont supérieurs aux artistes. Des artisans Platon dit « Ils savaient effectivement des choses que je ne savais pas et sous ce rapport ils étaient plus savants que moi. ». Mais à propos des artistes, des poètes, il écrit : « Ce n'est pas en vertu d'un savoir qu'ils composent ce qu'ils composent mais en vertu d'une disposition naturelle et d'une possession divine à la manière de ceux qui font des prophéties et de ceux qui rendent des oracles ; ces gens-là aussi disent beaucoup de choses admirables mais ils ne savent rien des choses dont ils parlent. ». Le poète ne peut rendre raison de la méthode par laquelle il affirme ce qu'il dit. Il manque d'aptitude à la dialectique. La comparaison avec l'oracle est présente aussi dans le *Phèdre* où Platon assimile la création artistique à une forme de délire. « Dans le délire divin, nous avons distingué quatre espèces relevant de quatre dieux ; nous avons rapporté l'inspiration des prophètes à Apollon, celle des initiés à Dionysos, celle des poètes aux Muses, enfin celle des amants à

Aphrodite et à Eros ; et c'est la dernière que nous avons déclaré la meilleure. ». Le délire amoureux est meilleur au sens où il permet de remonter de la beauté des corps à celle des idées. Les autres formes de délire sont inférieures, dont le délire des muses. Du point de vue de sa méthode de production, l'art s'échappe à lui-même s'il est une forme de délire.

Et s'il maîtrise les règles de l'imitation, s'il est une production consciente, c'est encore pire. Car dans cette perspective, l'art n'a donc même pas besoin de connaître ce qu'il imite, il a juste besoin de connaître les règles de l'imitation. Il peut imiter ce qu'il ne connaît pas en donnant l'impression de connaître. L'art est donc trompeur comme la sophistique.

Dans le *Sophiste*, Platon divise l'imitation en deux espèces. La première est l'art de la copie qui est l'image reproduite de l'objet tel qu'il est en réalité, en respectant ses proportions et ses mesures réelles. « La meilleure copie est celle qui reproduit l'original en ses proportions de longueur, de largeur et de profondeur et qui en outre, donne à chaque partie les couleurs appropriées. ». Une telle copie ne ment pas par rapport à l'original car elle ne cherche pas non plus à remplacer l'original, elle reste seconde par rapport à l'original. De plus, dans le *Cratyle*, Platon explique que la copie est une image simplifiée qui ne vise pas à rendre tous les détails de la chose à représenter. Platon définit d'abord la copie par la ressemblance parfaite : « Le nom est une imitation de la chose... Les peintures aussi sont dans un autre genre des imitations de certaines choses. ». « Si nous comparons les noms primitifs à des images, il en est d'eux comme des tableaux auxquels on peut donner toutes les couleurs et les formes qui conviennent, ou ne pas les donner toutes mais en négliger quelques unes, et même en ajouter d'autres trop nombreuses et trop grandes. »... C'est sur l'exactitude de la ressemblance que la différence entre les copies pourrait se faire : « Celui qui les donne toutes produit de beaux tableaux et de belles images tandis que celui qui en ajoute ou en retranche fait encore il est

vrai des tableaux et des images mais mauvaises. ». Mais Platon revient sur cette analyse, l'analogie avec les mots impose un retour. Un mot ne peut être une copie exacte d'une chose. De plus, si la copie est exactement l'original, comment les distinguer ? Le nom d'une personne doit aussi faire ressortir ses caractéristiques intérieures et non seulement son apparence. « Pour la qualité ou la justesse en général, je crains que la justesse ne soit autre chose et qu'au contraire, il ne faille pas du tout reproduire tous les traits de l'objet imité, si l'on veut obtenir une image. ». Sinon, l'image serait le modèle. On aurait deux Cratyle si la divinité faisait une parfaite copie de Cratyle. « Il faut donc chercher un autre genre de justesse pour l'image et pour les noms dont nous parlions tout à l'heure, et ne pas vouloir à toute force que l'image cesse d'en être une si l'on en ôte ou si l'on y ajoute quelque détail. ». La copie ne cherche pas à se confondre à son modèle. Elle vise la ressemblance et non l'identité. La copie reste distincte de son modèle. Elle s'affiche comme une copie. Elle ne fait que signaler l'existence d'un objet auquel elle renvoie. Elle doit s'effacer derrière le modèle. Dans ce cas, qu'est-ce que la bonne copie ? Qu'est-ce qu'une bonne imitation si elle n'est pas un double parfait du modèle ? « on y trouve le caractère distinctif de l'objet dont on parle. ».

La copie doit donc dégager le ou les caractères distinctifs de l'objet. En d'autres termes, la bonne copie est celle qui se fonde sur l'essence de la chose représentée et la traduit de façon sensible. L'objet d'art en dit rien de plus que les caractéristiques de ce qu'il imite. Au mieux, il sert à illustrer ce qu'on peut connaître d'un objet comme l'icône manifeste les propriétés de l'objet. Dans la tradition byzantine, l'icône est un équivalent de la vérité. Chaque élément manifeste quelque chose du divin. Elle se laisse entièrement lire. La bonne copie est comme une icône. Elle est donc entièrement lisible et signifiante de façon univoque. C'est donc plutôt vers cette conception que nous devons nous orienter pour ce qui est de l'art de la copie chez Platon. Mais on voit bien que cet art a une portée gnoséologique,

attestée par le fait qu'il est théorisé dans le cadre d'une réflexion sur les noms dans le *Cratyle*. C'est plus un mot qu'une œuvre d'art.

La seconde espèce d'imitation dans le *Sophiste* est l'art du simulacre. Il reproduit l'objet tel qu'il apparaît aux sens en respectant les règles de la proportion. L'exactitude dans la représentation de l'apparence entraîne une infidélité aux proportions et aux mesures réelles du modèle. Le simulacre veut se faire passer pour la réalité. La copie se donne pour ce qu'elle n'est pas : le modèle. Il utilise la tromperie en déformant l'objet pour produire de la tromperie en se faisant passer pour le modèle. « S'ils reproduisaient les proportions réelles des belles formes, tu sais que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les parties inférieures trop grandes parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. »... « Aussi les artistes en s'inquiètent pas de la vérité et en reproduisent point dans leurs figures les proportions réelles mais celles qui paraîtront belles. ». Cet art du simulacre est mis en parallèle avec la sophistique. On retrouve ce parallèle de l'artiste et du sophiste dans le *Phèdre*.

Dans le mythe du *Phèdre*, les âmes, après avoir contemplé la beauté du monde idéal retombent dans le monde matériel et s'incarnent dans les différents types de vie humaine à leur disposition. Platon propose une hiérarchie des vies humaines en fonction de leur plus ou moins grand degré de perfection. Il y a neuf degré d'excellence qui vont de la vie philosophique à la vie tyrannique. L'artiste et l'artisan occupent la sixième et la septième place juste avant le sophiste et le tyran. Ils sont situés au voisinage des types humains les plus bas. L'art est proche de la sophistique. Les deux ont une position semblable par rapport à la vérité. Comme la sophistique l'art prétend être un savoir de la vérité. Mais c'est une prétention sans fondement puisqu'il ignore le monde intelligible, il est trompeur et utilise toutes les séductions du sensible. L'imitation, que ce soit l'art qui imite

l'objet réel ou la sophistique qui imite la vérité, est toujours supercherie, fausse apparence.

Mais si l'art est représentation et que la représentation est imitation, le mot, le discours aussi est représentation, il est récit représentant un évènement. La dévaluation ontologique de l'art ne risque-t-elle pas d'entraîner une dévaluation de tout récit, voire de tout discours et de nous plonger dans le mutisme quant au vrai ? La conception icônique du mot nous fournit déjà un début de réponse. Platon va plus loin dans la *République*. Platon va distinguer deux types de récits. Au livre III de la *République*, Platon distingue deux formes de récit. Il s'intéresse aux arts qui passent par le récit : il s'agit d'énoncer un discours qui a rapport au vrai, à une réalité qui lui est extérieure. L'artiste peut adopter deux stratégies narratives : « le simple récit sans imitation » : le poète raconte les évènements comme ils se sont produits sans faire parler les acteurs, sans entrer dans leur psychologie. Il se réduit à l'objectivité d'un chroniqueur. Platon réécrit le début de l'Iliade selon cette méthode, lorsque le prêtre vient demander à Agamemnon de lui rendre Chriseis sa fille et devant son refus il demande aux dieux de faire expier cette impiété aux Grecs. Platon emploie le style du chroniqueur sans passion. On imagine que l'Iliade ne serait plus lue que par des historiens si elle était entièrement écrite ainsi !! Elle nous tomberait des mains au lieu de nous charmer. Mais ce récit est conforme aux faits.

L'artiste peut aussi imiter, c'est-à-dire faire parler le personnage directement « se rendre semblable à un autre » Homère nous donne ainsi l'illusion que c'est Achille qui déplore la mort de Patrocle et non Homère qui parle. Dans ce cas, il y a bien tromperie car le lecteur pense entendre Achille alors qu'il s'agit d'Homère. De plus, des passions sont présentées en première personne avec tout l'impact émotionnel et négatif qui en résulte pour Platon.

Le récit peut donc être un discours vrai et non imitatif lorsqu'il se borne à rendre compte de faits. Platon en se prive pas d'ailleurs d'introduire des récits, même mythiques ou à prétendue valeur historique dans ses dialogues (l'Atlantide, l'histoire de Gygès...)

Platon ne vise pas la fonction représentative du mot, ni celle du discours mais plutôt le pouvoir de séduction des images que les mots peuvent véhiculer lorsqu'ils évoquent des passions.

C'est pourquoi la lecture des poètes est strictement contrôlée. Les gardiens ne doivent imiter que les vertus et non les vices car l'imitation est éducative, elle devient une seconde nature.

« S'ils imitent, que ce soient les qualités qu'ils leur convient d'acquérir dès l'enfance : le courage, la tempérance, la sainteté, la libéralité et les autres vertus du même genre, mais la bassesse, ils ne doivent ni la pratiquer ni savoir habilement l'imiter, non plus qu'aucun des autres vices de peur que de l'imitation, ils ne recueillent le fruit de la réalité. Ou bien n'as-tu pas remarqué que l'imitation, si depuis l'enfance on persévère à la cultiver, se fixe dans les habitudes et devient une seconde nature pour le corps, la voix et l'esprit ? ». L'imitation qui est déficiente ontologiquement peut paradoxalement engendrer de l'être !! Thèse difficile à démontrer : Platon se contente de dire qu'on le constate, c'est une effet de la faiblesse de la nature humaine, elle est capable de transformer en une manière d'être ce qui est inconsistant au niveau ontologique. Raison de plus pour se méfier de cette humaine nature et de veiller de près à l'éduquer correctement.

Il faut donc n'imiter que les modèles vertueux et user du discours simple pour rapporter les paroles ou actions non vertueuses. « Son discours participera à la fois de l'imitation et de la narration simple mais dans un long discours, il n'y aura qu'une petite part d'imitation » car il n'y a que peu d'action ver-

tueuses, les seules que l'on puisse imiter. L'organisation narrative à l'intérieur du récit n'est donc pas gouvernée par un impératif esthétique mais par une nécessité morale. La censure atteint non seulement le contenu mais aussi le style de l'auteur.

La musique doit suivre les mêmes règles. Puisqu'il ne faut « pas de plaintes et de lamentations dans nos discours », les mélodies plaintives sont à éliminer avec toutes celles qui pourraient induire à « l'ivresse, la mollesse et l'indolence ». La musique agit sur les émotions, il faut donc la contrôler.

La peinture est aussi une forme d'imitation. Il faut donc empêcher les artisans peintres et sculpteurs « d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture ou dans tout autre art. ».

L'œuvre ne vaut pas par elle-même mais selon la valeur de ce qu'elle imite. Ce n'est pas la perfection de l'imitation, la méthode qui prime mais ce qui est en dehors de l'œuvre, son modèle.

En imitant la beauté, la vertu, les arts peuvent avoir pour fonction d'éduquer la jeunesse. L'art est soumis à la science qui dit ce qu'est la beauté.

Platon affirme « La musique doit aboutir à l'amour du beau ». Elle n'en vient pas, elle doit y parvenir. Reste à savoir ce qu'est cette beauté et surtout si elle est objet d'une saisie esthétique ou médiatisée.

En attendant, la dévaluation ontologique de l'œuvre d'art se double d'une dévaluation de la faculté sensible qui permet de saisir les œuvres. On imagine donc déjà que c'est à une faculté non-sensible que sera réservé l'accès à la beauté.

La dévaluation gnoséologique de la sensibilité.

L'art s'adresse à la sensibilité en jouant sur les illusions perceptives, il s'adresse donc à la faculté la moins fiable de l'homme. Dans le *Théétète*, Platon montre les insuffisances de la sensation du point de vue gnoséologique, mais dans la perspective de l'art, c'est surtout du point de vue pratique que la sensation est mise en cause. L'œuvre suscite des désirs des sens qui vont à l'encontre de l'impératif de conduire sa vie de façon rationnelle.

La sensibilité n'est pas purement passive pour Platon. Les sens ont des désirs. Au livre IV de *la République*, Platon raconte l'histoire de Léontios il « longeaît la paroi extérieure du mur septentrional, lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau ; en même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta contre lui-même et se couvrit le visage mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux et courant vers les cadavres : voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle. ». Les yeux ont leurs désirs qui ne sont pas le désir rationnel de l'homme, comme notre corps nous était étranger et comme si ses désirs n'étaient pas nos désirs. Léontios s'adresse à ses yeux comme à des êtres extérieurs à lui, il lutte avec eux. Les sens sont liés à la partie désirante de l'âme, la partie concupiscible, donc inférieure. Les yeux qui sont traditionnellement les sens les plus élevés sont pris là comme exemple pour montrer qu'aucun des sens n'échappe à la dévaluation de la sensibilité.

L'art est marqué par les sens puisque c'est aux sens qu'il s'adresse.

« Je distingue d'une part ceux qui aiment les spectacles, les arts et ce sont des hommes pratiques, et d'autre part ceux dont il s'agit dans notre discours, les seuls qu'on puisse à bon droit

appeler philosophes (...) Les premiers dont la curiosité est toute dans les yeux et dans les oreilles, aiment les belles voix, les belles couleurs, les belles figures et tous les ouvrages où il entre quelque chose de semblable, mais leur intelligence est incapable de voir et d'aimer la nature du beau en lui-même. » écrit Platon au livre V de la République. La distinction est nette entre ceux qui aiment ce qui frappe leurs sens et ceux qui aiment le beau en lui-même. Aimer ce qui frappe les sens enferme le sujet dans une éternelle répétition : la sensation naît, puis s'affaiblit et il faut la réitérer. Au contraire, celui qui aime la nature du beau est dans une progression constante puisqu'il remonte de beauté en beauté jusqu'aux idées. La distinction est nette. Celui qui aime les beaux corps dans le Banquet est déjà amant de la beauté et pas seulement de l'apparence. Dans le Phèdre, Platon distingue nettement l'attitude sensuelle face à la beauté qui n'a pour but que d'en jouir et l'attitude de l'amant des idées qui aime dans cette beauté terrestre le reflet de la beauté divine. « Celui qui a été récemment initié, qui a beaucoup vu dans le ciel, aperçoit-il en un visage une heureuse imitation de la beauté divine ou dans un corps quelques traits de la beauté idéale, aussitôt il frissonne et sent remuer en lui quelque chose de ses émotions d'autrefois... l'aile se gonfle et se met à pousser de la racine sur toute la forme de l'âme, car jadis, l'âme était toute aile. ». La beauté ne touche pas les sens mais éveille un souvenir de l'âme qui a contemplé le monde des idées. Ce ne sont donc pas les sens qui la perçoivent. Si on s'en tient aux sens, ils ne sont capables que de désirs sensuels. On ne peut donc même pas dire que par les sens l'âme s'élève à l'idée. C'est déjà l'âme qui perçoit confusément la beauté.

C'est pourquoi l'art est capable d'éveiller des désirs sensuels et il doit être étroitement surveillé.

L'art est aussi capable d'éveiller les désirs de la partie irascible de l'âme. Dans le *Philèbe*, Platon évoque les plaisirs et douleurs de l'âme seule. « Dans les lamentations, dans les tragédies

et dans les comédies, et non pas seulement au théâtre mais encore dans toute la tragédie et la comédie de la vie humaine... Les douleurs sont mêlées aux plaisirs. ». La représentation théâtrale évoque donc un plaisir mêlé de douleur qui est lié à la maladie plus qu'à la santé de l'âme. Cependant Platon évoque aussi des plaisirs sans mélange, c'est-à-dire des plaisirs exempts de douleur, des plaisirs vrais : « ce sont ceux qui ont trait à ce qu'on appelle les belles couleurs, aux figures, à la plupart des odeurs et des sconses à toutes les choses dont la privation n'est ni sensible ni douloureuse, mais qui procurent des jouissances sensibles, agréables, pures de toute souffrance... Ajoutons y encore les plaisirs de la science. ». Le rapport au sensible est lointain puisque Platon précise que les formes sont de nature géométrique. Platon distingue ensuite dans les différents arts ce qui relève de la science et ce qui ressort de la conjecture : l'architecture par exemple est plus scientifique que la musique. Cependant, dans la vie humaine, des connaissances approximatives sont nécessaires. « Faut-il mettre dans notre mélange l'art mobile et impur de la fausse règle et du faux cercle ? » Protarque : « C'est indispensable si l'on veut que nous trouvions tous les jours en fût-ce que le chemin de notre maison. » Socrate « Faut-il y ajouter la musique dont nous avons dit un peu plus haut qu'elle était pleine de conjectures et d'imitation et qu'elle manquait de pureté ? ». Protarque : « Cela me paraît indispensable à moi si nous voulons que notre vie soit tant soit peu supportable. ». Les arts incertains sont disqualifiés du point de vue de la science parce qu'ils font appel à la sensibilité, cependant ils sont nécessaires humainement. Le *Philèbe* marque une réélaboration de la pensée de Platon puisque la vie mixte l'emporte sur la vie purement philosophique mais nous n'avons pas de théorie de l'art qui complète cette évolution. On peut supposer que l'art aurait sans doute été réévalué comme élément de cette vie mixte puisque Platon réévalue le plaisir ainsi que l'empirie.

Cependant, pour ce qui est explicitement théorisé, l'art n'a aucune portée ontologique puisqu'il est coupé de la beauté.

La scission de l'art et de la beauté confirme la dévaluation ontologique de l'art : l'art est un objet, la beauté est une caractéristique des idées.

L'*Hippias Majeur* est consacré au problème de la définition du beau. Peut-on faire entrer la beauté sous la définition d'une essence ? Le problème de la beauté est posé sous la forme de sa définition, comme pour le courage dans le *Lachès*, la vertu dans le *Ménon*. Il ne s'agit pas d'éprouver la beauté mais de savoir en quoi consiste sa définition, son être. La beauté est traitée comme une essence. L'objet beau s'efface au profit de la définition du beau. C'est ce qu'on voit dans l'*Hippias* dans lequel Platon récuse l'approche de la beauté par l'exemple, approche qui supposerait que la vue d'un objet beau permet de le saisir comme beau sans la médiation d'un savoir.

Socrate pose d'emblée la question de l'essence de la beauté : « D'où sais-tu les choses qui sont belles et celles qui sont laides ? Voyons, peux-tu me dire ce qu'est le beau ? »

Hippias commence par formuler la question à sa façon : « Le questionneur n'est-ce pas Socrate veut savoir quelle chose est belle ? ». On peut répondre en indiquant ce qui est beau. Hippias inscrit la question du beau dans la particularité. La beauté est toujours particulière. Seule une chose dans sa singularité pourra être dite belle. On ne peut donner que des exemples de beauté. L'exemple n'est pas ici l'illustration d'une règle générale mais il est une manifestation individuelle et complète en soi de l'essence de la beauté. La beauté est présentation. On ne peut que la montrer.

Hippias va donner trois cas de beauté : une belle jeune fille. « Le beau, c'est une belle fille. ». Il veut désigner quelque chose d'incontestablement beau et non pas fournir une définition de la beauté. Socrate répond par la multiplication des exemples

« Mais une belle cavale, n'est-ce pas quelque chose de beau ?... Et une belle lyre... ? Et une belle marmite... ? » La multiplication ne vaut que si les exemples servent de cas particuliers pour une règle générale. Hippias n'a pas prétendu donner de règle générale. Ce n'est pas le cas de la fille, il s'agit d'un exemple singulier qui vaut pour lui-même.

Hippias tente de répondre à Socrate tout en restant dans la logique de l'exemple singulier : il va choisir ce qui est commun à une multiplicité de belles choses individuelles. Il veut trouver une chose unique commune à toutes les beautés particulières, un particulier qui soit en même temps général. Il pense trouver en évoquant la fonction ornementale de l'or. « Quand l'or s'y est ajouté, un objet qui paraissait laid auparavant paraît beau, parce qu'il est orné d'or. ». C'est un particulier général. Socrate va proposer les contre-exemples du même type, l'ivoire et le marbre qui en annule la généralité. Socrate rejette la possibilité d'un exemple général et exclut du domaine de la définition du beau tout objet matériel.

La troisième réponse d'Hippias constitue une dernière tentative pour donner un exemple général de beauté : « Je dis donc que pour tout homme, en tout temps et en tout lieu, ce qu'il y a de plus beau au monde c'est d'être riche, bien portant, honoré par les Grecs, de parvenir à la vieillesse et après avoir fait de belles funérailles à ses parents morts, de recevoir de ses enfants de beaux et magnifiques honneurs funèbres. ». Hippias évoque une totalité singulière, l'unité de la vie humaine qui englobe une multiplicité de belles choses. Socrate souligne le caractère encore trop restreint de cette totalité. Elle ne vaut ni pour les dieux ni pour les héros de la mythologie qui ont pourtant de belles vies.

Les trois réponses d'Hippias constituent une théorie de l'exemplarité : l'exemple peut être un être particulier, une qualité commune, la totalité singulière de la vie heureuse. Mais Hip-

pias ne parvient pas à expliquer où se trouve l'universalité du beau.

Socrate rappelle « Ce que nous cherchons, c'est ce par quoi toutes les belles choses sont belles. ». En d'autres termes, la recherche porte sur l'essence commune de la beauté.

Socrate va orienter la discussion vers des notions qui en sont plus des exemples mais ont une certaine universalité.

Socrate va apporter trois réponses dont il va à chaque fois montrer l'insuffisance. La première notion est celle de l'ornement ou de la parure convenable, la convenance, tout ce qui « joint à un objet le fait paraître beau. ». L'ornement est cause de la belle apparence. Il rend belles des choses qui auparavant ne l'étaient pas au même degré. Mais « il n'est pas de cause unique qui puisse à la fois produire la réalité et l'apparence soit du beau soit de toute autre chose. ». D'une même cause ne peuvent découler des effets contraires. L'ornement qui est cause de l'apparence de la beauté ne peut aussi être cause de sa réalité. L'ornement est moralement et épistémologiquement suspect. Il se rapproche de la tromperie comme la toilette dans le Gorgias. A cause de son pouvoir néfaste, il nous détourne de la beauté réelle.

La deuxième réponse de Socrate concerne la définition du beau par l'utile. L'utilité peut-elle être considérée comme la cause de la beauté ? L'utile en soi ne peut être assimilé au beau parce qu'il existe des choses utiles pour le bien comme pour le mal et la beauté est une valeur. Mais « le puissant et l'utile en tant qu'ils sont efficaces pour le bien » ne pourraient-ils pas être le beau ? Dans ce cas, le beau serait le bien. Or ces deux notions proches sont tout de même différentes.

. Socrate va proposer ensuite de définir le beau par le plaisir de l'ouïe et de la vue. Le plaisir peut-il être considéré comme

la cause du beau ? Les sens de l'ouïe et de la vue sont-ils suffisants pour être à l'origine du sentiment du beau ? Il y a du plaisir sensible sans beauté : les plaisirs du goût, de l'odorat. Les sens ne sont donc pas suffisants pour identifier le beau même s'il y a des plaisirs de la vue et de l'ouïe causés par la beau. « Il est certain que les beaux hommes, que tous les dessins en couleur, les peintures, les sculptures charment nos regards si elles sont belles, et que les beaux sons, la musique en général, les discours et les fables produisent le même effet en sorte que si nous répondions à cet audacieux questionneur : le beau mon brave, c'est le plaisir que procurent l'ouïe et la vue, ne crois-tu pas que nous rabattrions sa hardiesse ? ». Mais dans ce cas, on ne pourrait plus parler de belles occupations ou de belles lois, De plus, quelles raisons trouve-t-on pour ne pas qualifier de beaux les plaisirs des autres sens ? Le dialogue aboutit à une aporie.

Mais Socrate remplace la question de l'interlocuteur par sa propre question « Comment fais-tu pour savoir ce qui est beau et ce qui est laid ? Voyons, peux-tu me dire ce qu'est la beauté ? ». Socrate pose deux questions. D'abord quel genre de savoir faut-il avoir pour dire ce qui est beau et ce qui est laid. Il faut produire un critère qui soit un caractère distinctif de la beauté. Le rapport au beau perd son caractère d'immédiateté, il faut passer par la médiation d'un savoir pour reconnaître ce qui est beau. Ce savoir est la seconde question de Socrate qui porte sur la connaissance du beau. Pour pouvoir dire ce qui est beau, il faut savoir ce qu'est le beau.

Ce retournement de perspective a trois conséquences :

Pour définir le beau, il faut pouvoir remonter des belles choses à la beauté en soi. Il faut donc introduire une différence entre les belles choses et la beauté véritable. Il faut détourner le regard des belles choses pour saisir la beauté. Le beau est cause des belles choses. « C'est par la beauté que les belles choses sont belles » nous dit Platon dans le *Phédon*.

. Il faut trouver « ce qui est beau pour tous et en tous temps ». La question de Socrate exige une réponse universelle, elle doit valoir pour tous.

. Il faut énoncer quelque chose qui évite « le défaut d'être tantôt beau tantôt laid. ». Il faut dégager ce qui est beau absolument et pas relativement à son genre et à son espèce. La belle chose n'est pas la chose parfaite en son genre.

La définition du beau reste inaccessible mais on sait qu'il s'agit d'un savoir et non d'une rencontre avec un objet sensible. Elle reste inaccessible car dans l'*Hippias*, on recherche la beauté comme une essence. Elle est plus qu'une essence, elle est avec le bien et le vrai ce qui caractérise toutes les essences, ce qui constitue leur supériorité ontologique.

Dans le *Banquet* Platon traite du rapport entre amour et beauté et il nous permet de comprendre la spécificité de l'idée de beauté. Dans le *Phèdre*, il s'agit de l'art oratoire, de la beauté des discours. Dans ces deux discours, le statut de la beauté se précise.

La beauté est une caractéristique des idées plus qu'une essence : Beau, vrai et bon sont liés comme fondement ontologique de toutes les idées. Est beau tout ce qui est pleinement. Est laid tout ce qui manque d'être. Les êtres ont plus ou moins de perfection. Les caractéristiques du beau sont celles de l'être : « Intégrité, simplicité, immobilité, félicité, appartenant à leur tour aux apparitions que l'initiation a fini par dévoiler à nos regards au sein d'une pure et éclatante lumière. » *Phèdre*. Les caractéristiques qui sont celles de l'être sont aussi celles du beau dans la conception classique de la beauté.

Le bel objet aura pour caractéristiques dans la vision classique de la beauté : l'intégrité, la totalité, il est parfait, achevé :

une ébauche ne peut être belle. L'ordre l'harmonie sont fondamentaux : il y a un nécessaire accord des parties, tout ce qui est disloqué, disproportionné ne peut être beau. La simplicité, l'unité : l'idée est une et simple, ce qui la rend visible doit aussi être simple. (on pense aux règles d'unité de la tragédie classique). L'immobilité, la sérénité : pour un être parfait, un changement ne peut qu'être une altération. Le beau vise l'éternel. On ne représente pas le mouvement. La félicité : la beauté devient représentation du bonheur parfait : les visages sereins des peintures de la Renaissance, la pitié de Michel-Ange. La clarté : le beau exclut le flou, l'imprécis. La vérité : le beau est voisin du vrai, le faux, l'impossible sont laids. L'expérience de la beauté est la nostalgie de la perfection de l'être. L'expérience de la beauté est celle que donne la connaissance et non la rencontre avec un objet sensible, elle est d'ordre intelligible.

A propos de l'idée du bien Platon écrit dans *la République* : « puisqu'elle est le principe de la science et de la vérité, tu peux la concevoir comme un objet de connaissance, mais si belles que soient ces deux choses, la science et la vérité, tu ne te tromperas point en pensant que l'idée du bien en est distincte et les surpasse en beauté. »... « Sa beauté est au dessus de toute expression s'il produit la science et la vérité et s'il est encore plus beau qu'elles. ». La beauté est ce qui caractérise au plus au degré l'idée du bien qui est au delà de l'essence car elle constitue le fondement ontologique de toutes les essences. C'est bien par une vision intellectuelle que l'on accède à l'Idée du bien comme fondement de toutes les idées et donc par là à la beauté véritable.

L'ascension vers le beau est décrite dans ses étapes dans le *Banquet*. Tout d'abord, « rechercher les beaux corps », puis voir « que la beauté de tous les corps est une et identique », puis « considérer la beauté des âmes comme plus précieuse que celle des corps. », puis « regarder la beauté qui est dans les actions et dans les lois »... « des actions des hommes il passera aux scien-

ces et il en reconnaîtra la beauté. ». La remontée est progressive de l'objet beau vers la beauté comme attribut ayant une valeur morale. On fait le saut que Hippias ne voulait pas faire.

« Celui qu'on aura guidé jusqu'ici sur le chemin de l'amour, après avoir contemplé les belles choses dans une gradation régulière, arrivant au terme suprême, verra soudain une beauté d'une nature merveilleuse... Beauté qui existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses. ».

La saisie de la beauté n'est donc pas immédiate, il faut une longue ascèse pour se détacher des beautés sensibles, des exemples de belles choses pour saisir la beauté en elle-même. Le passage par la beauté des actions, des lois et des sciences est nécessaire : la saisie de la beauté n'est donc pas autonome, distincte de la morale ou de la science. L'art ne peut nous mettre en contact avec l'absolu en court-circuitant la morale ou la science. Il faut une préparation dans les sciences et la morale pour être sensible à la beauté en soi. Il n'y a pas d'autonomie de l'esthétique pour Platon. L'esthétique (si on peut utiliser le terme puisqu'il n'y a pas de réelle immédiateté dans la saisie du beau) est un plus, une conséquence de la morale et de la science. Platon emploie bien le terme « soudain » qui peut laisser penser à une certaine immédiateté. Mais c'est sans doute pour signaler le caractère entier de la beauté qu'on ne peut saisir de façon partielle plutôt que l'immédiateté de la saisie du point de vue du sujet dont il est bien dit qu'il doit parcourir un long chemin pour s'élever à la beauté.

La médiation de la morale et du savoir est donc nécessaire. S'il y a bien un aspect esthétique des Idées dû à leur unité et à leur plénitude, on ne peut dire qu'il y a une saisie esthétique des idées par le sujet. Platon ne propose pas un mysticisme mais une méthode dialectique d'élévation vers le vrai qui culmine dans un éblouissement final mais qui n'est que final et non

premier comme ce serait le cas si une esthétique authentique était prise en compte. La difficulté de la remontée est bien illustrée par le passage du Phèdre qui évoque la lutte acharnée des âmes pour contempler le vrai : pour quelques rares élues qui accèdent au vrai les autres « sont submergées par le tourbillon qui les emporte, elles se foulent, se précipitent les unes sur les autres, chacune essayant de se pousser avant l'autre. ». Nous sommes loin d'une saisie esthétique, immédiate de l'essence.

La beauté n'est donc pas saisissable à travers l'objet beau qui se donne à nous dans l'immédiateté d'une saisie sensible. Elle se laisse entrevoir comme attribut des idées au terme d'une longue remontée dialectique vers l'idée du bien qui nous impose de nous détacher des objets sensibles.

L'objet d'art n'est donc en rien un accès privilégié au vrai. Il n'a pas de valeur en soi. Il peut donc être instrumentalisé au service de valeurs supérieures. Et de fait, pour Platon, l'art est étroitement subordonné à l'éducation et à la politique.

L'assujettissement philosophique de l'art.

L'art n'est vu que comme un instrument, un outil de formation à la vertu.

Dans le Livre II de *la République*, Platon pose le problème de l'éducation des gardiens. Que faire pour qu'il devienne « un beau et bon gardien de la cité. ». Le travail de gardien suppose une excellence de celui qui le fait. Ce n'est pas seulement une fonction jugée par l'efficacité d'une pratique, le critère, c'est la qualité du sujet qui occupe la fonction. Il s'agit donc de former l'homme et non de définir les modalités de la fonction : un homme bien formé remplira toujours bien sa fonction.

C'est dans cette perspective que l'art intervient : « Pour le corps nous avons la gymnastique et pour l'âme la musique. ». La

musique, c'est pour les Grecs l'ensemble des arts auxquels président les muses et pas seulement l'art musical. La comparaison est significative : la gymnastique modèle le corps, elle construit sa forme. Le corps musclé est celui qui a intériorisé la gymnastique. L'art joue le même rôle : il ne s'agit donc pas d'un rapport ponctuel entre un sujet et un objet d'art qui n'excéderait pas le moment de la rencontre. L'art joue un rôle formateur, il modèle l'âme comme la gymnastique le corps. Il ne touche donc pas seulement les sens mais aussi les passions, la partie irascible de l'âme qu'il faut éduquer à la soumission. Par contre, pour la partie rationnelle, ce sont les mathématiques qui jouent le rôle de formateurs.

Il s'agit donc d'intégrer l'art dans un temps de formation, de maturation du sujet. La rencontre de l'art n'est pas due au hasard des circonstances, elle doit être programmée, au bon moment, au moment où l'âme en a besoin pour se former. Platon pose le problème du bon moment : « Ne commencerons-nous pas leur éducation par la musique plutôt que par la gymnastique ? ».

La réponse est surprenante : la musique comprend les discours puisqu'elle comprend la poésie, les discours peuvent être « vrais ou mensongers ». Or, nous commençons toujours par raconter des fables aux enfants constate Platon. L'âme enfant n'a pas la force de se hisser au discours vrai, elle doit pourtant bien se nourrir de discours, il ne lui reste donc que les discours mensongers. Cette âme faible est dans un corps faible puisque le corps n'est même pas encore apte à la gymnastique. Le premier stade de l'éducation, ce sont donc les discours mensongers, les fables. L'art serait donc composé pour les enfants « jeunes et tendres » sous forme de fables édifiantes, puisque qu'il s'agit du premier stade dans un processus éducatif.

L'art doit donc être strictement contrôlé : « Il nous faut d'abord, ce semble, veiller sur les faiseurs de fables, choisir leurs

bonnes compositions et rejeter les mauvaises ». L'art est une affaire d'Etat puisque l'éducation appartient à l'Etat. Il n'y a donc pas de critère interne à l'art pour le juger, l'œuvre est jugée par rapport à une finalité qui est celle de la cité et non au moyen de critères esthétiques. C'est pourquoi Platon rejette les deux plus grands auteurs de son temps, ceux que nous avons gardé en mémoire pour la beauté de leurs œuvres : Homère et Hésiode. « Quand on représente mal les dieux et les héros, comme un peintre qui trace des objets n'ayant aucune ressemblance avec ceux qu'il voulait représenter. ». Kronos dévorant ses enfants, Zeus oubliant ses devoirs et succombant aux charmes d'Héra ne sont certainement pas des exemples de vertu. Il n'est guère louable d'oublier ses devoirs pour un moment de volupté ; mais l'évocation d'Homère nous rend Zeus singulièrement plus proche que le gardien platonicien idéal ! Raison de plus pour « ensevelir dans le silence » de tels récits car les dieux servent de modèles. Ils ne doivent donc pas être montré partageant les mêmes faiblesses que les hommes. Il faut donc éliminer tout ce qui montre des dieux en proie au désir, à la colère, succombant à l'injustice. « Il faut faire tout son possible pour que les premières fables qu'il entend soient les plus belles et les plus propres à lui enseigner la vertu. » sans aucun égard pour la valeur esthétique du récit.

L'art prend modèle sur les dieux pour ce qu'il représente et les dieux servent de modèle aux hommes. L'artiste est pour l'homme un peu ce que le demiurge est pour le monde : il doit le façonner par l'éducation selon un modèle. Et le modèle à suivre n'appartient pas à l'artiste, il est fixé par le fondateur de la cité : « Adimante, nous ne sommes poètes ni toi ni moi, en ce moment, mais fondateurs de cité ; or, à des fondateurs, il appartient de connaître les modèles que doivent suivre les poètes dans leurs histoires et de défendre qu'on s'en écarte ». L'art n'a pas d'autonomie dans sa finalité puisqu'il est au service de l'éducation, il n'a pas non plus d'autonomie dans son contenu

puisque'il doit imiter des modèles qu'il n'a pas choisis lui-même mais qui lui sont imposés par les fondateurs de la cité.

Platon énonce deux règles qui ont force de loi : « je vote cette loi avec toi » dit Adimante à Socrate. L'art n'est pas libre, il n'innove pas.

« La première règle et le premier modèle auxquels on devra se conformer dans les discours et dans les compositions poétiques : Dieu n'est pas la cause de tout mais seulement du bien. ». En d'autres termes : le principe intelligible de ce qui est, est positivement un être. Il ne peut être principe du non-être ou du chaos. Comprendre, c'est saisir une plénitude d'être qui a un fondement ontologique. Si Dieu était principe du mal, du non-être, toute volonté d'une saisie intelligible du réel s'avérerait vaine. Ce principe recouvre en un sens le principe d'identité : au principe de ce qui est, il y a un être positif et identique à soi qui assure la possibilité d'une saisie intelligible, c'est-à-dire marquée par l'identité, la stabilité de ce qui est saisi, à l'inverse de la saisie sensible, mouvante et contradictoire. On voit comment l'art répond à des impératifs ontologiques et gnoséologies plus qu'esthétiques.

La deuxième règle est tout aussi significative : « La deuxième règle qu'on doit suivre dans les discours et dans les compositions poétiques sur les dieux : ils ne sont point des magiciens qui changent de forme et ne nous égarent point par des mensonges en paroles ou en acte. ». C'est une adaptation à l'art du principe de non-contradiction.

Ces règles constituent des lois : elles structurent la vie politique et l'art n'en est qu'un élément.

Au livre III Platon ira encore plus loin : c'est la valeur esthétique de l'art qui semble devenir objet de suspicion : trop belle, trop séduisante, l'œuvre est, par son pouvoir de séduction,

d'emblée suspecte. La cité devra-t-elle se contenter de productions esthétiques médiocres mais édifiantes et d'autant plus édifiantes qu'elles seront médiocres ? On pense au régime soviétique censurant le magnifique roman de Boulghakov, *Le Maître et Marguerite*, pour promouvoir des œuvres médiocres et édifiantes.

« Ce n'est point qu'ils manquent de poésie et ne flatte l'oreille du grand nombre : mais plus ils sont poétiques, moins il convient de les laisser entendre à des enfants et à des hommes qui doivent être libres et redouter l'esclavage plus que la mort. » nous dit Platon des poèmes homériques.

Le théâtre est encore plus visé puisqu'il évoque plus directement les passions. L'art rend toujours l'âme esclave car il éveille les passions par son pouvoir d'évocation sensible. A propos des représentation artistique des enfers Platon écrit : « nous craignons qu'un tel frisson n'enfièvre et n'amollisse exagérément nos gardiens. ». La seule solution est dans ce cas la censure : « nous retrancherons aussi les lamentations et les plaintes qu'on met dans la bouche des grands hommes. » : une œuvre d'art ne constitue pas pour Platon un tout organique dont on ne pourrait retrancher aucune partie. Platon ne voit aucun inconvénient à censurer les passages délétères pour l'éducation des gardiens et à conserver les autres. L'art est sous contrôle. Il lui est également interdit d'évoluer. « Il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » livre IV de *la République*.

La musique est donc avec la gymnastique ce qui permet de former l'homme.

Musique et gymnastique forgent le caractère mais ce sont les mathématiques qui forgent l'intelligence. « Cette science a

l'air de nous être vraiment indispensable puisqu'il est évident qu'elle oblige l'âme à se servir de la pure intelligence pour atteindre la vérité en soi. ». livre VII.

A propos de la poésie imitative Platon peut donc conclure : « Qu'il faille absolument refuser de l'admettre, c'est je crois ce qui apparaîtrait avec le plus d'évidence maintenant que nous avons établi une distinction nette entre les divers éléments de l'âme. » livre X

Elle ruine l'âme de ceux qui n'ont pas l'antidote c'est à dire la connaissance.

« A l'égard de l'amour, de la colère et de toutes les autres passions de l'âme, qui, disons-nous, accompagnent chacune de nos actions, l'imitation poétique ne produit-elle pas de semblables effets ? Elle les nourrit en les arrosant, alors qu'il faudrait les dessécher, elle les fait régner sur nous alors que nous devrions régner sur elles pour devenir meilleurs et plus heureux, au lieu d'être plus vicieux et plus misérables. ». Platon nous engage donc à résister aux séductions de la poésie « nous ferons comme ceux qui se sont aimés, mais qui ayant reconnu que leur amour n'était point profitable, s'en détachent, par force certes, mais s'en détachent pourtant. ».

Le beau est objet d'une saisie intellectuelle et l'objet d'art n'aucune consistance ontologique. La beauté dont il s'agit est donc la beauté des idées, la beauté du vrai, elle ne se rencontre pas de façon immédiate et sensible mais au terme d'un long parcours intellectuel. Toute immédiateté est dévaluée du point de vue gnoséologique et ontologique pour être rabaissée au simple fonctionnement physiologique de la sensibilité.

Une telle conception est extrêmement problématique puisqu'elle culmine tout de même dans une saisie de l'Idée qui est décrite sous la métaphore d'un éblouissement dans *la Républi-*

que, sous la métaphore d'un aliment donc on se repaît dans le Phèdre. Toutes métaphores qui laissent penser à une réintroduction d'une certaine immédiateté seule capable de supporter le caractère total de la vision de l'Idée.

La contradiction entre l'immédiateté de la saisie de l'intelligible et la discursivité est supportée par la scission du sujet et du vrai : le sujet doit effectuer un parcours dialectique, discursif pour atteindre l'idée. Mais l'idée, absolu transcendant se donne dans une présentation immédiate d'elle-même.

Si l'on revient sur cet exil originaire de l'âme, si l'on considère que le vrai n'est pas transcendant mais qu'il est « devenir de lui-même », non pas « substance mais sujet » pour reprendre le grand retournement hégélien de tout platonisme, l'évacuation de l'esthétique au stade initial n'est plus vraiment nécessaire. Et la dévaluation conjointe de l'objet d'art doit être repensée.

Prendre au sérieux l'esthétique, élaborer une théorie philosophique de l'art c'est en même temps construire une théorie du vrai dans laquelle le sujet sensible accède à la vérité sans rompre avec lui-même. L'esthétique peut-elle être le chemin à parcourir pour une réconciliation du sensible et de l'intelligible ? C'est ce chemin que Hegel nous propose de suivre en articulant l'immédiateté et la médiation dans le parcours de la conscience et en élaborant ainsi une esthétique qui évite le mysticisme tout en conférant un statut spéculatif à la discursivité. Il construit ainsi une réelle théorie de l'art, un point d'équilibre entre art et philosophie parce que sa philosophie équilibre immédiateté et médiation dans le travail de la conscience.

II- L'art et la pensée rationnelle.

L'étude de la théorie de l'art hégélienne a pour préalable une analyse du statut qu'il accorde à la sensibilité et la place qu'il confère à l'esthétique dans sa théorie de la conscience.

L'art relève pour Hegel de la conscience et non simplement de l'habileté technique. L'habileté technique est un préalable mais elle ne dit rien de l'art, elle n'est qu'un moyen de façonner l'objet, un savoir-faire qui s'applique aux objets techniques et qui peut caractériser l'œuvre dans sa matérialité. Mais ce qui caractérise l'œuvre d'art en tant qu'elle est autre qu'un objet technique, limité par sa fonctionnalité matérielle (l'objet technique est tout entier déterminé par ce qui lui est extérieur), c'est le fait que l'œuvre est une expression de la conscience, une façon que la conscience humaine a de se manifester. « L'universalité du besoin d'art ne tient pas à autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience... L'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est. » L'art est donc universel au-delà des différences des styles puisqu'il est une forme de réflexivité inhérente à toute conscience humaine. On peut qualifier d'art tout ce par quoi l'homme marque de son empreinte le monde de façon gratuite : Hegel évoque les tatouages, les bijoux (quitte à ensuite classer de façon logique ces arts et ne plus tenir compte de ces formes artistiques car ce qui relève de la conscience ne peut se présenter de façon dispersée et purement empirique comme ce qui relève de la nature). Mais Hegel ne méconnaît pas pour autant des formes d'art qui semblent éloignées de notre culture.

L'art est apparence sensible. Le statut de la sensibilité est présenté dans la *Phénoménologie de l'Esprit* dans le chapitre intitulé : La certitude sensible. Tout d'abord, la sensibilité est un moment de la manifestation du spirituel. Hegel appelle *Esprit* le spirituel en général, tout ce qui s'oppose au mécanisme, à l'inertie de la nature. Est esprit bien sûr la conscience subjective

mais est aussi spirituelle toute manifestation de la liberté, tout ce qui ne relève pas du mécanisme répétitif de la nature, en d'autres termes, l'historicité en général et tout ce qui a une histoire est de nature spirituelle puisque l'histoire humaine n'est pas l'éternelle répétition mécanique du même comme le cycle des saisons dans la nature. On comprend pourquoi Hegel attachera tant de soin à faire entre les arts dans une classification par genres mais aussi et surtout une classification historico-logique. La classification historique est le signe que l'art est spirituel. L'Esprit est donc le *Spirituel* dans toute son ampleur et pour Hegel, il se manifeste dans la réalité. Il ne plane pas au-dessus des eaux comme l'esprit divin selon *la Bible*. Il n'est pas transcendant, il est immanent à l'historicité humaine (en un sens, comme le disait le poète Heinrich Heine à propos de sa lecture de Hegel : « nous sommes dieu »). En tant que spiritualité qui échappe au mécanisme, cet esprit se manifeste par l'être qui introduit la liberté dans son agir, qui échappe à l'instinct, c'est-à-dire par l'homme. C'est l'agir humain qui a valeur spirituelle. Mais l'Esprit doit réaliser sa propre liberté, c'est-à-dire qu'il doit devenir auto-conscience : une conscience non déterminée par l'extériorité, une conscience libre. L'esprit construit sa liberté dans l'histoire en réassumant dans l'auto-conscience chacun de ses actes, en annulant donc toute extériorité. Sa liberté est construite et non donnée. C'est là le sens de l'historicité : l'histoire est ce milieu dans lequel l'Esprit conquiert sa propre liberté.

Quel est le statut de la sensibilité dans ce cheminement de l'Esprit vers sa liberté ? *La Phénoménologie de l'Esprit* analyse la façon dont la conscience subjective s'élève des formes les plus élémentaires de conscience jusqu'au Savoir absolu c'est-à-dire jusqu'à l'auto-conscience.

La certitude sensible est un moment de cette épopée de la conscience, elle est même le premier moment. Si on veut commencer, il faut commencer par la sensation. C'est un « savoir de

l'immédiat » dit Hegel. Il s'agit tout de même d'un savoir car cet immédiat est pour une conscience. La sensation n'est pas une simple réaction physiologique pour Hegel. De quel savoir s'agit-il ? Un savoir qui semble « immédiatement comme la connaissance la plus riche » car l'objet est là, en personne, dans toute sa particularité. Il semble donné de façon immédiate, le sujet qui l'appréhende étant considéré comme inessentiel. Mais qu'en est-il de cette présence ? Hegel fait s'évanouir l'immédiateté de la présence de l'objet : il est « ici » et « maintenant ». Mais l'ici et le maintenant sont deux positions vides de la conscience, susceptibles de se remplir au gré des hasards. Comme l'initié des mystères d'Eleusis, il ne nous faut « pas seulement douter de l'être des choses sensibles mais encore en désespérer. ». L'être des choses sensibles est dans leur néant. L'immédiateté de la certitude sensible est dans son évanescence car aucune détermination n'est fixée dans la simple sensation. On comprend déjà que pour Hegel, l'art n'est pas affaire de simple sensibilité ou de goût si on conçoit le goût comme une sorte de sixième sens. La certitude sensible doit se dépasser en perception, en une distinction du sujet et de l'objet qui permet de fixer des déterminations, tant celles de la conscience observante que celles de l'objet.

Premier moment, la certitude sensible est nécessaire mais son immédiateté n'est qu'apparente. Ce n'est pas dans l'émerveillement des sens que peut résider pour Hegel la valeur d'un objet, d'une œuvre d'art. On comprend pourquoi le beau ne sera jamais pour lui la beauté naturelle puisque la simple appréhension sensible ne peut être vraiment immédiate et se caractérise par son évanescence. L'immédiat s'évanouit au profit de la médiation. Nous entrons dans la discursivité de la conscience, dans son parcours logique.

Qu'en est-il alors de l'esthétique ? N'y-a-t-il aucune immédiateté dans la conscience ? La pensée n'est-elle que discursivité ? L'art est-il un objet parmi d'autres, saisi par la perception ?

La saisie de l'œuvre d'art n'est-elle pas révélatrice d'un rapport esthétique de soi à soi de la conscience ? Quelle est la place de l'esthétique, de la relation esthétique de soi à soi de la conscience ? (Si l'esprit est auto-conscience, il doit forcément coïncider avec lui-même). Quelle est la place assignée à l'art dans une conception esthétique de l'esprit, conception qui seule peut lui conférer un statut philosophique ? A chaque moment de l'esprit, il y a une part dialectique et une part esthétique selon la perspective que l'on adopte. Le « résultat calme » (la fixation des déterminations dans le concept) voisine avec « l'inquiétude du négatif » (la saisie de la limitation de ces déterminations et l'exigence de leur dépassement) pour Hegel. Ils constituent l'envers et l'endroit de l'activité spirituelle. La pensée connaît à chaque instant la nécessité de se fixer dans des déterminations qui sont objets d'une saisie immédiate, de se reposer en elles, et en même temps, elle vit de la nécessité de dépasser ces déterminations.

C'est ce qui apparaît bien dans la structure des différents moments de l'Esprit.

– Esprit subjectif : c'est le stade individuel de la manifestation du spirituel. Le spirituel se manifeste dans la conscience individuelle et dans ses différentes facultés. L'art n'est pas traité dans l'esprit subjectif bien que Hegel consacre un § à l'imagination. Il ne faut donc pas voir dans l'art un simple produit de l'imagination qui pourrait s'expliquer par l'inventivité de son auteur. Une explication psychologique ou psychanalytique de l'œuvre serait bien réductrice.

– Esprit objectif : ce sont les manifestations historiques du spirituel, par exemple, les institutions politiques, les systèmes juridiques... L'art ne fait pas non plus partie de l'esprit objectif. Là encore, nous sommes prévenus qu'on ne doit pas se contenter d'une explication sociologique du sens de l'art. Il n'est pas une simple manifestation d'une culture particulière. L'œuvre ne

s'enracine pas dans la particularité même si elle est bien aussi d'un temps et d'un lieu. Mais elle a toujours un sens universel. Gœthe lisait dans la littérature chinoise l'universelle humanité : dans ses *Conversations avec Eckermann*, il note des affinités entre un roman chinois et son ouvrage *Hermann et Dorothee*. Malgré l'éloignement des cultures, il y a une universalité de l'art. Gœthe espère la formation d'une littérature universelle qui réaliserait cette vocation universelle de l'art : « Les efforts des meilleurs poètes et écrivains en esthétique de toutes les nations se sont tournés, depuis déjà un certain temps, vers ce qui est universellement humain. ».

L'art n'est donc pas un simple document reflétant son époque. Il ne s'épuise pas dans son existence objective, dans la présence et la juxtaposition de ses particularités. C'est pourquoi Hegel ne traite pas de l'art dans les analyses qu'il consacre à l'esprit objectif.

– Esprit absolu : absolu signifie libre, qui n'est déterminé par rien d'autre que soi. Comment l'esprit peut-il être à la fois libre et dans le même temps résider en des formes objectives, concrètes et donc situées historiquement, puisque pour Hegel, l'esprit doit s'objectiver historiquement ? La liberté de l'esprit réside dans sa capacité à se comprendre lui-même, dans le fait qu'il repense ses propres déterminations, se les approprie, que donc ses déterminations ne sont plus des faits extérieurs qui le déterminent mais des moments de la conscience qu'il prend de lui-même (on pense à la définition spinoziste de la liberté comme conscience de la nécessité). Pour être libre, l'esprit doit donc devenir auto-conscience. Il doit donc devenir conscient de sa propre liberté et le faire dans des formes concrètes de la conscience. L'Esprit absolu réside donc dans des formes de la conscience à la différence de l'esprit objectif qui réside dans l'organisation pratique de la vie sociale.

Le contenu spirituel de l'art est plus riche que la morale ou la politique. « La plus haute destination de l'art est celle qui lui est commune avec la religion et la philosophie. Comme celles-ci, il est un mode d'expression du divin, des besoins et des exigences les plus élevées de l'esprit. ». Il est le premier moment : la manifestation sensible de l'idée.

Les formes de la conscience sont pour Hegel au nombre de trois, car on peut représenter pour trois instances :

— L'art rend conscient pour la sensibilité.

— La religion rend conscient pour l'entendement : car Dieu est conçu comme un objet transcendant dont la théologie détermine les attributs. (Il ne s'agit pas du sentiment religieux pour Hegel mais de la représentation du divin dans les théories religieuses). La séparation du sujet et de l'objet est ce qui caractérise le travail de l'entendement. C'est la religion et non la science qui représente pour l'entendement car pour Hegel, la science reste toujours prise dans la particularité. Elle passe directement de la particularité de la perception à l'abstraction des lois.

— La philosophie rend conscient pour la raison sous la forme spéculative.

Ce qui est rendu conscient c'est l'esprit lui-même qui conquiert ainsi sa liberté en devenant auto-conscient.

L'art est donc une façon qu'a l'esprit de prendre conscience de lui-même. Quel est le statut de cette forme d'auto-conscience ?

Nous allons voir la façon dont Hegel pense l'art dans la Phénoménologie et dans la Philosophie de l'Esprit, quel est son

statut spéculatif avant d'entrer plus en détail dans sa vision du phénomène artistique.

Le sens spéculatif de l'art.

Dans la *Phénoménologie de l'Esprit* l'art est englobé dans la religion : il succède à la religion naturelle qui voit l'absolu dans les phénomènes naturels et précède la religion manifeste qui voit l'absolu dans l'intériorité du sujet. L'art est sous la forme de la *Religion Esthétique* : il manifeste le divin sous la forme des représentations artistiques : « la figure (de l'absolu) s'élève à la forme du Soi par la production de la conscience en sorte que celle-ci contemple dans son objet son opération ou le Soi. ». C'est le niveau de la conscience de soi de la religion. C'est bien sûr l'art Grec qui est au centre des analyses de Hegel.

Une telle optique peut sembler réductrice car l'art ne se limite pas à des contenus religieux et Hegel étudiera ensuite l'art hollandais ce qui dans sa *Philosophie de l'Esprit* le conduira à une autre présentation de l'art. Ce qui est néanmoins dit et qui le restera tout au long de la réflexion hégélienne c'est que l'art manifeste l'absolu, il ne peut être réduit à la construction d'un objet pris dans la particularité. C'est ce qui distingue l'objet d'art d'un objet technique, tout entier marqué par la finitude.

Avec la religion esthétique, l'art se libère de la nature, il n'est plus imitation des animaux ou cristal inerte qui enferme la mort (Hegel vise l'art égyptien, les représentations animales et les pyramides, art qui est proche de l'artisanat). C'est le corps humain, habité par la spiritualité qui devient objet de représentation. « La figure humaine se libère de la figure animale à laquelle elle avait été mélangée. ». Mais dans l'œuvre d'art plastique la conscience de soi de l'artiste ne se retrouve pas : l'œuvre est bien engendrée par une conscience, construite par les mains de l'artiste mais dans l'admiration qu'elle suscite « il n'y retrouve ni la douleur de sa formation, ni l'effort de son travail ».

L'œuvre est immobile, elle n'est pas une synthèse de ses moments mais un résultat scindé du processus qui l'a engendré. C'est pourquoi, l'hymne est supérieur à l'œuvre plastique (ensuite Hegel accordera un statut à part à la poésie.). « L'œuvre d'art requiert donc un autre élément de son être-là... Cet élément supérieur est le langage – un être-là qui est existence immédiatement consciente de soi. ». L'art ne peut aller sans conscience de soi. C'est pourquoi les arts du langage sont donc supérieurs aux autres. La religion esthétique culmine dans le culte, la fête en l'honneur du dieu où le mouvement devient œuvre vivante. Elle devient vraiment conscience d'elle-même dans la tragédie « langage supérieur ». Cependant la conscience de soi dans la tragédie reste encore distincte du destin comme le montre bien la scission entre le chœur et les héros. La comédie achève cette scission en vidant de leur contenu les valeurs comme le bien, le beau pour les livrer à la fantaisie subjective.

Dans cette analyse de l'art, ce qui ressort c'est que l'art est lié à la religion en tant qu'il manifeste une étape de la conscience de soi mais qu'il reste un moment partiel puisque la conscience de soi ne parvient pas par l'art à se réconcilier totalement avec elle-même. L'art ne peut être compris que par ce qui le dépasse et il est pénétré de la religion. Il n'y a pas encore de réelle autonomie de l'œuvre d'art, sa finalité est de représenter un contenu religieux. Dans ce cas, l'immédiateté est seulement pour la sensibilité c'est-à-dire pour une faculté qui en elle-même ne peut distinguer un objet d'art d'un objet quelconque. Dans la *Phénoménologie*, le statut de l'art reste flou car il n'a pas de réelle autonomie. C'est un moment qui n'en est pas vraiment un car il ne se distingue pas encore de la religion. L'œuvre semble n'être que l'expression de quelque chose qui lui reste extérieur.

Dans la *Philosophie de l'Esprit* de 1827 l'art est étudié pour lui-même comme la première section de l'esprit absolu. L'Esprit

conquiert son effectivité à travers l'art. L'art conquiert sa réelle dignité spéculative.

Dans le §556, Hegel analyse le sens de l'art. L'art est un savoir de l'esprit, non pas le savoir d'un objet (qui serait un savoir de l'entendement) mais un savoir que l'esprit a de lui-même. Il est donc pris dans une contradiction qui constitue son identité : il est un savoir sous forme sensible donc sous forme finie « le moment de la finitude de l'art ». Finitude qui se manifeste par la juxtaposition de trois moments de l'art : l'œuvre comme objet matériel, le sujet producteur comme imagination productrice, le sujet intuitionnant l'œuvre comme jugement esthétique. La juxtaposition de ces trois moments montre la finitude de l'art car chaque moment peut être compris comme étant déterminé par l'extériorité. Mais dans le même temps, l'art est infini car il est « représentation concrète de l'esprit en soi absolu ». Il présente l'absolu dans son être autre, dans la matérialité sensible. Il est une façon qu'a le spirituel de se représenter lui-même.

L'art ne doit pas être compris comme un simple support, un élément accessoire, qui serait comme le vêtement que prend l'absolu pour descendre dans le monde sensible. Il y a pour l'Esprit une nécessité d'en passer par la représentation sensible comme il lui était nécessaire de commencer par la certitude sensible : il doit réassumer en lui le sensible pour le libérer de sa matérialité et le spiritualiser pour que rien ne demeure extérieur à lui. B. Bourgeois, commentateur de Hegel, résume cette nécessité par l'expression « Est libre qui libère ». L'Esprit se doit de libérer l'empirique et le sensible de sa propre finitude sinon, lui-même ne pourrait être infini. La philosophie est nécessaire pour comprendre le sens de l'art mais l'art est tout aussi nécessaire pour parvenir à la spéculation philosophique véritable. Dans la *Philosophie de l'Esprit*, l'art devient un véritable moment de l'absolu.

L'art est défini comme une synthèse de la représentation et de l'image dans l'additif au § 556 : « la représentation universelle est l'intérieur... l'image par contre est l'extérieur. ». Hegel pose le problème que Kant résolvait par le schématisme. A la représentation manque le caractère imagé, à l'image manque d'être la représentation d'un universel. L'unité « la traduction imagée de l'universel et l'universalisation de l'image » ne peut se faire comme la juxtaposition accidentelle d'une forme et d'une matière, d'un contenu mais seulement lorsque la représentation « se fait l'âme de l'image ». Comme l'âme dans un organisme est ce qui donne sens et vie à chaque élément, la représentation est immanente à l'image, dans chaque élément, elle en est l'âme. L'art n'est pas un message inscrit dans un matériaux, comme un texte qui peut être inscrit sur divers supports. Elle est l'âme de l'œuvre comme d'un organisme vivant. On ne peut scinder la forme et l'image : l'art est figuration. La figure est forme incarnée. « L'activité de l'intelligence, qui est de cette manière encore conditionnée, libre seulement relativement, nous l'appelons activité symbolisante de l'imaginaire. ». Elle est libre relativement à l'absolu qu'elle manifeste, conditionné par rapport à la matière dans laquelle elle le manifeste.

Hegel continue l'analyse avec celle de l'allégorie, du symbole et du signe : avec le signe, la représentation se libère du matériau : « En tant que la représentation universelle libérée du contenu de l'image a fait d'elle-même dans un matériau extérieur, arbitrairement choisi par elle, quelque chose d'intuitionnable, elle produit ce que l'on a à nommer un signe. ». Dans le signe, la représentation s'émancipe de l'image pour conduire directement au sens. L'œuvre d'art n'est donc pas entièrement signe, l'art est immersion de la représentation dans le matériau. L'art tend vers le langage mais il n'est pas entièrement langage car dans l'art, la représentation ne traverse pas le matériau comme un milieu neutre, elle se l'incorpore dans sa totalité. C'est la mince frontière entre poésie et philosophie.

L'art parvient à « concilier la nature et la réalité finie avec la liberté infinie de la pensée compréhensive. » Est I

Il est essentiel à l'esprit d'en passer par l'art même si l'art doit être ensuite dépassé. L'immédiateté à soi est donc intégrée à la conscience de soi de l'esprit. C'est ce qui permet de la retrouver au niveau supérieur de l'esprit, dans l'élément de la pure spéculation philosophique, comme une immédiateté résultant de la médiation, comme « résultat calme » ou « repos translucide et simple ». L'esthétique ne peut rester extérieure à la conscience, n'être qu'affaire de sensibilité sinon, l'entendement (sur le modèle kantien) reste pris dans une discursivité infinie et coupé de la raison puisqu'il ne peut jamais parvenir à une vision synthétique de lui-même. L'art est un moment fondamental dans la vision hégélienne de la philosophie pour intégrer l'esthétique à la raison et surmonter la tragique division kantienne de l'esthétique et de l'analytique.

Cette immersion de la représentation dans l'image, cet équilibre est la beauté. C'est pourquoi pour Hegel, l'art s'identifie au beau.

L'identité du beau et de l'art.

L'art est donc avant exclusivement un produit de l'esprit et le vrai est ce qui s'objective dans l'agir spirituel des hommes. Dès le début de son cours d'esthétique, Hegel pose l'identité du beau avec l'art et exclut donc le beau de la nature : « Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est-à-dire à la philosophie, à la science du beau, plus précisément du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel... Le beau artistique est supérieur au beau naturel parce qu'il est un produit de l'esprit.... Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité. ». La nature est inférieure à l'esprit, dans la nature, l'esprit est aliéné dans son autre, la nature n'est que mécanique. Elle engendre la lassitude devant une

répétition sans nouveauté. Lorsque la nature nous paraît belle, c'est qu'elle semble inconsciemment imiter l'humain : Hegel évoque le chant du rossignol qui ne nous paraît beau que parce qu'il semble imiter les passions humaines. Fellini avait peut-être lu Hegel lorsque dans le film *La Nave va*, un personnage regardant un coucher de soleil commente « c'est tellement beau qu'on dirait un faux ».

L'œuvre est supérieure à la nature car elle est le produit d'une activité spirituelle. « Le beau artistique est supérieur au beau naturel parce qu'il est un produit de l'esprit. ». Et en tant que produit de l'esprit, il est un moment de la vérité puisque le vrai est ce que l'esprit produit. L'art pour Hegel n'a pas de place privilégiée par rapport à la vérité. C'est en tant que production spirituelle parmi d'autres qu'il participe au vrai. Il tient ce pouvoir de sa nature spirituelle. « Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et par conséquent de la vérité... Le spirituel seul est vrai. ». Le beau est donc vrai même s'il n'est pas le vrai dans sa forme la plus vraie (qui est sa forme spéculative, entièrement transparente à elle-même).

« En disant donc que la beauté est idée, nous voulons dire par là que beauté et vérité sont une seule et même chose. Le beau en effet doit être vrai en soi. ». En d'autres termes, l'œuvre qui n'aurait aucun contenu spirituel ne peut-être qualifiée d'œuvre d'art. (On peut s'interroger sur le statut de l'art brut dans la pensée hégélienne quand on sait que Hegel renvoie la maladie mentale à la fixité de la nature qui fige l'esprit. Pour lui, on peut douter que ce soient des œuvres d'art). Le beau est toujours vrai, il a toujours un contenu spirituel. Par contre, le vrai n'est pas nécessairement beau, par opposition au platonisme. La philosophie spéculative qui ne se donne pas une apparence sensible est ce qu'il y a de plus vrai.

La beauté est l'équilibre parfait du sensible et de l'intelligible : elle n'est pas une idée purement intelligible

comme le pensait Platon, ni une sensation ou un sentiment qui serait purement sensible et relèverait d'une théorie du goût. Dans le début de son Esthétique, Hegel analyse cette idée selon laquelle l'œuvre d'art serait affaire de la seule sensibilité, du seul sentiment pour montrer que l'art ayant un contenu spirituel en peut se réduire au sensible. Il récusé l'idée que « La beauté artistique s'adresse aux sens, à la sensation, à l'intuition, à l'imagination... ». SI tel était le cas, la reconnaissance du beau serait affaire d'instinct, de simple sensibilité, de goût, et aucune théorie esthétique ne pourrait être élaborée. On pourrait se contenter d'une anthropologie. Mais ce serait réduire l'œuvre à n'être qu'un objet sensible parmi d'autres et le beau artistique aurait le même statut que le beau naturel puisque la beauté trouverait sa seule définition dans l'effet qu'elle produit sur les sens. Ce serait nier tout contenu spirituel à l'art au profit d'une anthropologie du sens esthétique, qui ne serait qu'un sens parmi les autres. L'art n'aurait ainsi aucune spécificité.

Hegel veut au contraire définir scientifiquement l'art, c'est-à-dire en fournir un concept qui délimite sa nature et sa place dans la pensée humaine. Une anthropologie empirique du sens esthétique ne peut qu'être insuffisante dans cette perspective.

Le beau est sensible mais aussi spirituel, pour que l'esprit puisse se reconnaître en lui. La beauté est équilibre du sensible et du spirituel dans l'œuvre. Il ne faut pas concevoir cet équilibre comme une juxtaposition mais comme une interpénétration. Le contenu sensible que présente l'art est un sensible plein de spiritualité dans chacun de ses détails. Un visage par exemple est bien une chose matérielle mais sa matérialité n'est pas celle d'une chose. Un visage, ou plutôt ses expressions, manifestent un caractère, une personnalité. Sa beauté naît de l'adéquation entre son apparence et ce qu'il exprime. Un visage est beau lorsqu'il est pour nous signifiant. Un corps aussi est une chose matérielle mais son attitude, son maintien sont de nature spirituelle. Une œuvre d'art est comme un visage : sa

matérialité est parcourue par le spirituel qui le fait être signifiant pour nous. La beauté c'est lorsque l'aspect matériel exprime parfaitement le contenu spirituel, lorsqu'il y a un équilibre : « La beauté représente l'unité du contenu et du mode d'être de ce contenu, elle résulte de l'appropriation, de l'adéquation de la réalité au concept. »

On pourrait bien penser un équilibre dans le négatif : la laideur des expressions manifestant la bassesse de l'esprit. Hegel fait justement remarquer que le mal ne se prête pas à la représentation car il n'a pas de réel contenu substantiel : la douleur n'est que contingence (Hegel propose une pensée forte dans laquelle l'individu ne peut même pas se consoler de son malheur et encore moins s'y complaire en pensant qu'il vit une expérience essentielle qui en quelque sorte l'ennoblirait, le rendrait différent des autres et supérieur. La douleur, le malheur psychologique, la méchanceté qui en découle, ne sont que contingence), la méchanceté n'est qu'impuissance. Le négatif doit être surmonté. « Ce qui n'est que négatif est pâle et plat et nous laisse déçu ou nous répugne... Le diable est une figure esthétiquement inutilisable ». (Attention, le Méphisto de Goethe n'est pas exactement le diable et Goethe lui prête des traits parfois grotesques et prosaïques qui vont dans le sens de Hegel !). Non que l'art doive être édifiant mais il doit avoir un contenu et ce contenu doit être substantiel. L'équilibre est donc celui du contenu substantiel et de la forme. Dans son *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Goethe traduit catharsis par équilibre. A propos de la tragédie selon Aristote, il écrit : « Il faut qu'elle achève finalement son œuvre au théâtre par l'équilibre et la réconciliation de ces passions. ». L'équilibre c'est la définition du classicisme. De fait, pour Hegel, seul l'art grec est beau : l'art symbolique est disproportionné, l'art romantique est tourmenté de l'incapacité à exprimer l'infini. L'équilibre est aussi ce que Thomas Mann, théoricien moderne d'un nouveau classicisme en littérature, identifie comme la caractéristique de Goethe dans son essai sur la Noblesse de l'Esprit. L'art se doit d'être équilibre

et par là leçon de vie, l'écrivain a une mission, celle de ne pas céder aux forces obscures de l'existence et de maintenir un équilibre fait de force sans naïveté. T. Mann écrit face à la montée du nazisme. La fin de son essai sur Goethe est une profession de foi sur son propre travail « une vie d'écrivain dans laquelle nous autres, hommes de ce temps, qui ne sommes rien de plus que des milieux conducteurs de la chaleur entre la grandeur et l'époque présente, voudrions retrouver ce qu'il y a en nous de plus essentiel, une vie sur laquelle puisse se poser le regard de l'expérience et de l'amitié. ». L'artiste est médiateur : il réalise l'équilibre entre l'insignifiant de la contingence du monde et la grandeur du sens d'une époque. L'art est bien « ce génie amical » défini par Hegel.

Pour Hegel, cet équilibre est la beauté qui s'incarne à l'époque de l'art classique, il est vain de le chercher aujourd'hui dans l'art et surtout dans l'art romantique. Mais cette notion d'équilibre nous permet de comprendre ce qu'est le beau et sa nature spirituelle. La beauté est donc toujours le résultat d'un rapport de la matière et de la forme, du contenu et de l'idée, c'est une matérialité sensible pénétrée de spiritualité.

Quel est alors ce contenu spirituel qui transparaît dans l'art ? L'esprit absolu est esprit absolu en dépassant l'esprit objectif, en le portant à la conscience de lui-même. Le contenu est donc l'esprit objectif porté à la conscience. Hegel peut écrire : « Nous trouvons notamment que l'homme s'est toujours servi de l'art comme d'un moyen de prendre conscience des idées et des intérêts les plus élevés de son esprit. Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans les productions de l'art, les ont exprimées et en ont pris conscience par le moyen de l'art. ». L'art est rattaché à la vie du peuple. Mais il ne faut surtout pas confondre avec une vision sociologique qui ferait de l'art un simple reflet des conditions sociales de vie des hommes. L'art exprime, il ne reflète pas : un reflet est passif, il ne dit rien de plus que ce qu'il reflète, il est une simple trace, souvent il dit

même moins que la présence de ce qu'il reflète. Exprimer c'est traduire à un autre niveau, à un niveau plus intelligible pour permettre une compréhension. L'art exprime : il traduit par la création libre de l'activité imaginative (la fantaisie) les valeurs qui structurent la vie sociale, il en dégage l'essentiel car c'est cette unité des valeurs qui fait qu'une œuvre est reconnue comme œuvre par tous.

C'est d'ailleurs un épineux problème aujourd'hui : nous noircissons du papier pour savoir si un urinoir ou une boîte de potage sont des œuvres d'art, mais lorsque Giotto a mis la dernière touche aux fresques représentant la vie de Saint François dans la Cathédrale supérieure d'Assise, personne ne s'est demandé si c'était de l'art ou pas. Ces remarques nous aideront à comprendre ce qu'est la mort de l'art pour Hegel. Pour Hegel, l'art exprime donc de façon sensible mais déjà consciente ce qu'est l'âme de l'esprit objectif, réalisation pratique et sociale du vrai et du rationnel.

L'esthétique est bien théorie du beau artistique déposé dans les œuvres qui expriment le vrai. L'esthétique est donc pour Hegel une partie de la Logique alors que Kant scindait nettement esthétique et analytique.

Gœthe semble confirmer la spiritualité de l'œuvre d'art : « La nature forme un être vivant mais quelconque, l'artiste forme un être mort mais doué de signification. ».

Les théories de l'art.

Il faut maintenant élaborer une théorie de l'art qui soit conforme à sa valeur spéculative.

Dans son *cours d'esthétique*, Hegel consacre deux chapitres à l'histoire des idées sur l'art et le beau. Le premier est intitulé « Les théories empiriques de l'art », le second « L'art envisagé

d'un point de vue philosophique ». Ce premier chapitre évoque des théories qui n'ont pas su construire philosophiquement leur objet à cause de « deux procédés qui semblent s'exclure mutuellement et nous empêcher d'arriver à un point de vue positif. ». Deux procédés qui ne nous sont pas étrangers :

La première façon « prend pour point de départ le particulier et l'existant. » : elle s'appuie sur la considération des caractéristiques réelles de quelques chefs d'œuvre pour en tirer des règles et des propositions à valeur générale. Hegel cite *la Poétique* d'Aristote comme exemple. Comme tout empirisme, cette méthode part de la bonne intention de considérer l'œuvre en elle-même, de s'en tenir à la réalité, de rendre compte de ses détails. Mais le problème des détails, c'est qu'ils sont infinis ! On peut s'extasier des heures sur une nuance de couleur dans un tableau, il y a d'ailleurs une infinité de nuances et une infinité de tableaux. Non pas qu'il faille nécessairement parvenir à un discours conclusif qui dise le dernier mot sur l'œuvre mais il semble utile de dépasser une accumulation de détails dont le foisonnement ne permet plus de saisir un quelconque sens. De plus, les notations de détail qui devraient être précises s'abîment souvent dans la banalité : « ces déterminations ne sont le plus souvent que des réflexions banales et dont la généralité même les rend impropres à des applications particulières, alors que c'est justement cela qui importe. ». Ou alors, le spectateur extasié peut se réfugier dans l'indicible. La méthode empirique nous plonge dans une série de distinctions infinies, dans le foisonnement d'œuvres nécessairement très diverses puisqu'elles procèdent de l'imagination. Comme pour ce qui est de la certitude sensible qui au fond ne nous dit rien, l'appréhension empirique des œuvres se perd en une infinité de discours sur chaque œuvre. Hegel peut donc affirmer que pour lui « il n'est pas question ici d'un examen intelligent, perspicace, ingénieux, d'œuvres d'art particulières. ». La méthode empirique est ingénieuse, on peut donner des interprétations intelligentes, faire des remarques fondées sur le détail des œuvres. Mais tout ceci

ne nous dit pas ce qu'est l'art et son rôle pour la conscience pensante. « le connaisseur peut bien lui aussi s'en tenir au côté purement extérieur, technique, historique sans soupçonner quoi que ce soit de la nature profonde de l'œuvre d'art. ». On entre dans une analyse infinie du détail. Le connaisseur n'est pas inutile mais on ne peut se contenter d'un amateurisme éclairé.

L'autre manière d'aborder l'art est purement théorique, elle « se propose de définir le beau comme tel sans sortir de ses limites et de dégager son idée. ». Elle trouve son origine chez Platon mais elle a tendance à dégénérer en une métaphysique abstraite qui ne fournit aucune détermination précise de l'idée du beau et qui pose un idéal de beauté extérieur à l'œuvre, niant ainsi son autonomie.

Une réelle théorie de l'art doit donc saisir l'art sous un concept mais aussi tenir compte des œuvres d'art concrètes : c'est le sens de la classification historico-logique des formes d'art que Hegel propose. Il ne s'agit pas de construire une métaphysique normative qui partirait de l'idée du beau ni une vision empirique des œuvres qui n'aboutirait qu'à un amateurisme éclairé (que Hegel ne méprise pas mais qu'on ne peut tout de même pas faire passer pour de la philosophie.) Le souci du particulier tout comme l'attrait pour l'universel échouent donc à s'élever jusqu'à une conception philosophique du beau.

C'est avec Kant qu'apparaît une véritable construction philosophique du beau. « Il voit dans l'art comme un milieu où s'opère la conciliation entre l'esprit abstrait, reposant sur lui-même, et la nature, aussi bien dans ses manifestations extérieures que dans ses manifestations intérieures, affectives et psychiques. ». Il faudra simplement « concevoir d'une façon plus large et plus compréhensive l'unité telle qu'elle se réalise entre la liberté et la nécessité, entre l'universel et le particulier, entre le rationnel et le sensible. ».

Il n'y a pas eu de réelle esthétique avant Kant car personne n'avait saisi le sens philosophique de la beauté de œuvres d'art qui est d'incarner cette réconciliation. L'esthétique est une invention moderne qui n'est possible qu'avec la prise ne compte effective de la sensibilité. L'émergence de l'esthétique montre que la philosophie a enfin su comprendre l'humain dans sa totalité et assigner un statut véritablement humain à la sensibilité.

C'est en allant plus loin dans la compréhension de l'œuvre comme réconciliation de l'idée et du sensible que l'art peut trouver un réel statut scientifique (conceptuel). Il faut dépasser Kant pour approfondir la spiritualité de l'art.

C'est ce qui explique la critique sévère que Hegel fait de l'imitation dans la mesure où l'imitation assujettit l'art à la nature, c'est-à-dire à ce qui est déjà donné.

La critique de l'imitation.

Hegel récuse dès le début de son Esthétique l'idée que l'art devrait imiter la nature. Hegel refuse de penser l'art sous l'idée de mimesis.

— L'art ne peut égaler la nature. « En voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un vers faisant des efforts pour égaler un éléphant. ». L'objet naturel est vivant. L'œuvre ne peut rendre la vie. Elle n'en est qu'une caricature (des portraits ressemblants jusqu'à la nausée).

— En imitant, l'artiste ne fait qu'étaler son habileté. C'est une petite satisfaction subjective mais en fait, il n'a rien créé. « Tout outil technique, un navire par exemple, plus particulièrement, un instrument scientifique, doit lui procurer plus de joie parce que c'est sa propre œuvre et non une imitation. ».

— L'imitation de la nature prive l'art de sa liberté. « C'est priver l'art de sa liberté, de son pouvoir d'exprimer le beau. ». L'œuvre a son but en elle-même, elle n'a pas de finalité extérieure. L'esprit qu'elle exprime lui est immanent, il n'y a pas la philosophie et l'art qui l'exprimerait en la contemplant comme modèle, il faut penser l'esprit comme le contenu substantiel et immanent de l'œuvre, l'esprit est ce par quoi une œuvre a sens, il ne lui est donc pas une finalité extérieure. Hegel est d'ailleurs très ironique et prosaïque sur la prétendue finalité morale de l'art : « Les représentations de Marie-Madeleine, la belle pécheresse, ont induit en péché plus d'hommes qu'elles n'ont suscité de repentirs » ! Si l'art, en tant qu'il a un contenu substantiel traduit bien l'esprit d'un peuple et donc par là même, sa moralité concrète, il ne peut être au service d'une fin morale qui lui serait imposée de l'extérieur. S'il est vraiment art, il ne saurait non plus être immoral car sinon, il ne traduirait qu'une perversité individuelle et non de façon sérieuse et authentique, l'esprit d'un peuple. Pour Hegel, le problème de la censure ne se pose pas. Ce qui serait éventuellement à censurer n'est pas de l'art. Hegel synthétise « L'œuvre d'art poursuit une fin particulière qui lui est immanente. ».

L'imitation a une utilité subordonnée. L'artiste doit étudier la nature puisque ce qu'il crée a toujours une apparence sensible mais il ne doit pas simplement imiter. L'imitation fait partie de l'apprentissage technique de l'art, pas de son sens. « L'imitation de la nature par l'art a cependant sa valeur et son importance. Le peintre doit se livrer à de longues études pour se familiariser avec les rapports qui existent entre telles couleurs et telles autres, avec les effets et les reflets de la lumière, et pour apprendre à les traduire sur sa toile ou son papier. ». Hegel ne critique pas la part d'imitation dans l'art qui est inévitable à son époque, mais il critique les conceptions qui veulent que l'imitation soit la règle de la création artistique. Si l'art imitait, l'activité de l'esprit sous forme artistique serait soumise à une norme extérieure qui

le transcende, ce ne serait pas une libre création, l'art n'aurait plus rien de spirituel.

Pourtant, on ne peut nier une part de réalisme dans l'art, un contenu qui n'est pas directement signifiant du point de vue spirituel même lorsque l'art exprime des sujets religieux. « La naissance du Christ et l'adoration des rois mages comporte nécessairement la présence d'un bœuf, d'un âne et d'une étable tapissée de paille. ».

De plus, lorsque l'art n'exprime pas des sujets religieux, ne tombe-t-il pas nécessairement dans l'imitation du profane ? Il peut montrer « toute l'accidentalité des formes et des rapports... tout le coté changeant, variable et instable à l'infini du monde objectif. ». Ce qui est montré est le contingent, ce qui n'a pas d'intérêt substantiel. Hegel distingue réalité et contingence : la contingence c'est l'accidentel, ce qui n'exprime rien, par exemple les idiosyncrasies individuelles, nos goûts purement subjectifs, les conduites qui n'ont aucun impact historique. Pour Hegel, tout n'est pas signifiant (ce qui laisse à l'individu une certaine latitude dans cette contingence. Nous sommes en grande part insignifiants, mais en retour, nous n'avons à répondre devant aucune instance de conduites purement privées). Un art qui s'attache à de tels détails mérite à peine le nom d'art. L'artiste doit bien choisir son sujet. Le contenu n'est pas indifférent pour Hegel : « On est en droit de se demander si de œuvres pareilles méritent encore d'être considérées comme des œuvres d'art véritables. ». C'est pourquoi Hegel s'ennuie terriblement au théâtre lorsque sur la scène ne sont représentés que des petits drames du quotidiens (pensez à l'ennui terrible que génèrent certains films à tendance psychologique !) : « Tout le monde est cordialement las de la représentation naturelle de petites histoires de la vie domestique quotidienne... tous ces soucis et tous ces tourments, chacun peut les trouver chez lui, dans sa propre maison, sans avoir besoin d'aller au théâtre pour assister à leur reproduction plus ou moins fidèle. ». La subjectivité a

bien assez à faire pour tenter de surnager dans sa propre contingence sans que l'art ne l'y renvoie encore comme si cette contingence était l'essentiel. Or, c'est l'essentiel que l'art doit montrer, c'est pour cela qu'il se doit de traiter avec hauteur tout sujet étroitement contingent (autant Hegel admire le Gœthe de la maturité, autant, il est assez sévère pour *les Souffrances du jeune Werther*.).

Ce qui est substantiel c'est ce qui est historique, c'est-à-dire ce par quoi la liberté de l'esprit s'objective. Mais les deux aspects se mêlent et vous vous souvenez sans doute du rôle que Hegel assigne aux passions dans l'histoire. L'art peut s'attacher à l'insignifiant (on le verra avec l'exaspération de l'art romantique). Mais en se donnant pour thème le quotidien, il doit aussi saisir dans ce quotidien ce qui exprime l'histoire du peuple auquel il s'adresse, ce qu'il y a de substantiel dans cette vie concrète. C'est le cas de l'art hollandais pour Hegel. Il ne se contente pas de représenter des objets, à travers les objets, il signifie l'intériorité d'un peuple. « La satisfaction que procure la peinture n'a pas sa source dans l'existence réelle des objets ; l'intérêt qu'elle suscite est purement théorique ; c'est l'intérêt pour le reflet extérieur de l'intériorité. » Le peintre va attirer notre regard sur des objets, sur des scènes de la vie quotidienne « L'art attire notre attention sur des objets qui nous échappent dans la réalité courante. » L'objet est ici un résultat de l'élaboration de la conscience du peintre, il n'est plus une donnée immédiate pour les sens. L'objet signifie le sens que l'artiste lui confère, il n'est plus une extériorité sensible mais la manifestation d'une intériorité. C'est pour cela que l'exactitude n'est plus un critère de l'œuvre : « La vérité de l'art n'est donc pas celle de l'exactitude pure et simple.... l'art pour être vrai doit réaliser l'accord entre le dehors et le dedans. ». Le dedans de l'artiste doit être substantiel, s'il n'est que contingence, il n'exprime rien de l'esprit et son œuvre ne mérite pas le nom d'art. C'est pourquoi, la virtuosité peut être précoce mais le grand art appartient toujours à la maturité. Le dedans de

l'artiste doit donc être pénétré de l'historicité. Dans l'art hollandais, la nature morte traduit l'intérêt d'un peuple pour une vie matérielle durement conquise. « Les Hollandais ont trouvé le contenu de leurs tableaux en eux-mêmes, dans l'actualité de leur propre vie. ». Le bien-être matériel est résultat de leur lutte contre la nature et contre la domination espagnole. Il n'est pas un donné naturel mais une conquête historique par leur travail. « C'est ce cachet de robuste nationalité qu'on trouve dans La Ronde de Nuit de Rembrandt ». L'art n'est pas un reflet, il est une expression. Il est le moyen à travers lequel l'esprit se représente à lui-même ce qu'il a de plus substantiel. Certes, à chaque moment historique, il se représente le degré de liberté que l'esprit objectif lui permet de se représenter (une poésie romantique est impensable au moyen-âge), mais il se représente dans l'élément de la liberté, c'est-à-dire de l'auto-conscience.

L'art permet ainsi de distinguer l'apparence (l'apparaître des choses avec toute leur contingence) de la manifestation (la présentation sensible d'un contenu essentiel), il élève l'apparence à la manifestation. « L'art creuse un abîme entre l'apparence et illusion de ce monde mauvais et périssable, d'une part et le contenu vrai des événements, de l'autre pour revêtir ces événements et phénomènes d'une réalité plus haute, née de l'esprit. C'est ainsi encore une fois, que loin d'être par rapport à la réalité courante, de simples apparences et illusions, les manifestations de l'art possèdent une réalité plus haute et une existence plus vraie. » : l'art révèle l'essentiel, mais cette révélation ne prend sens que dans et par la philosophie. « il (l'art) présente sur la réalité extérieure la même supériorité que la pensée : ce que nous recherchons dans l'art comme dans la pensée, c'est la vérité. ». Comme la pensée, l'art dégage l'essentiel du contingent et exprime de façon sensible cet essentiel. Dans le monde sensible, l'essentiel est caché sous l'amas de la contingence, l'art le met en évidence. Hegel prend l'exemple d'un portrait : le peintre va effacer les aspects contingents du visage (une écorchure, une ride...) et mettre en évidence l'expressivité qui tra-

duit la personnalité du modèle. A l'opposé des portraits réalistes, « les Madones de Raphaël, au contraire, présentent des formes du visage, des joues, des yeux, du nez, de la bouche, qui s'accordent bien avec l'amour maternel, heureux et joyeux, pieux et humble à la fois. On peut bien dire que toutes les femmes sont capables d'éprouver cet amour, ; sans doute, mais toutes les physionomies ne se prêtent pas à l'expression de cette profondeur d'âme. ». L'art gomme l'accidentel pour laisser voir ce qu'il y a de plus profond, la physionomie devient le miroir de l'intériorité en se libérant de la contingence.

Même lorsqu'il n'est pas directement lié à un contenu religieux, c'est l'esprit d'un peuple que l'art traduit. Il est le point de passage de l'esprit objectif à l'esprit absolu, ce en quoi les formes concrètes de la vie se dégagent de leur contingence pour parvenir à la conscience d'elles-mêmes. En tant que moment de l'esprit, l'art doit être compris dans son historicité (puisque'il est spirituel, donc historique) et son historicité est logique (puisque manifestant un contenu essentiellement spirituel). Hegel ne fait pas une théorie générale de l'art sans tenir compte des œuvres (comme le fera Heidegger par exemple), il ne fait pas non plus une analyse empirique des œuvres. Il veut comprendre le sens de l'historique de l'art. C'est ce qui explique sa classification des arts.

La classification des arts.

La classification que propose Hegel est d'abord historique puisque l'histoire est le signe de la spiritualité (rien de nouveau sous le soleil de la nature, que du nouveau sous le soleil de l'esprit). Mais cette historicité est logique puisque c'est l'histoire de l'esprit dont il s'agit. Il ne faut donc pas prendre pour une périodisation emprise des formes d'art la classification : symbolique, classique et romantique. Rien à voir avec les périodisations historiques que nous élaborons (ex : « l'époque moderne », avec le problème de trouver une date charnière). Sym-

bolique, classique, romantique sont des moments de l'esprit= des étapes à travers lesquelles la conscience que l'art prend de sa propre destination s'approfondit. Il y a en quelque sorte un double niveau de la conscience : l'art est expression de l'auto-conscience de l'esprit mais en exprimant l'esprit, il est aussi approfondissement de sa propre conscience, et c'est ce pourquoi il est conduit à se dépasser (pensez aux remarquables analyses du Neveu de Rameau à travers lesquelles Hegel montre cette dialectique interne à la conscience). Ces moments sont aussi des figures historiques mais ce sont des figures : il ne faut donc pas se demander si chaque moment correspond à une époque et si tous les arts de cette époque rentrent sous la définition que donne Hegel. Sans doute que non si on va chercher dans le détail, mais les arts qui échappent à la classification peuvent être considérés comme des arts qui n'ont pas d'histoire, ou qui n'ont pas joué de rôle dans l'approfondissement de la conscience de lui-même que prend l'art. Est-ce pour autant une raison pour les ignorer ? Personne n'empêche l'amateur de s'y intéresser mais ils n'ont pas leur place dans le système philosophique des arts. Il y a donc une priorité de la classification historique-logique : art symbolique, art classique, art romantique.

— Ce n'est donc pas une classification chronologique mais une succession de moments logiques. Tous les arts ne vont pas au même pas : la cathédrale du moyen-âge est romantique, la peinture de Raphael est classique. C'est pourquoi il faut aussi analyser « le système des arts individuels ».

A cette classification s'ajoute la classification par les différentes formes d'art : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie. De l'architecture à la musique, la progression est de la matière la plus lourde et compacte à celle qui résiste le moins à l'esprit, qui se fond dans l'intériorité. « Tout art s'exerce sur une matière plus ou moins dense, plus ou moins résistante qu'il s'agit d'apprendre à maîtriser. » L'architecture est surtout symbolique, la sculpture classique et la peinture et la musique sont

romantiques. La peinture réduit le volume au plan, la musique réduit l'espace au temps, plus intérieur. « Elle est l'art dont l'âme se sert pour agir sur les âmes. »

La poésie occupe une place particulière : elle est la synthèse de tous les arts et le plus élevé. Elle dépasse l'art vers l'élément purement spirituel du concept et pose le problème d'un art suprême. Y-a-t-il un art total ? L'interprétation du *Wilhelm Meister* est fondamentale dans la conception romantique de l'art. Il est le roman total, celui qui englobe le tout de la vie sous le sens de l'art, qui poétise le prosaïque. Schlegel écrit « On pourrait appeler cette poésie supérieure, poésie de l'infini. ». Novalis : « Le roman ne devrait-il pas comprendre tous les genres de styles en une suite diversement liée par l'esprit commun ? ». Cette idée de l'œuvre d'art total sera reprise par Nietzsche mais Hegel ne se pose pas le problème puisque la totalité vraie est pour lui spéculative. Il accorde tout de même un statut spécial à la poésie sur lequel il faudra s'interroger.

Chaque forme d'art trouve son expression la meilleure dans un genre : l'art symbolique, disproportionné, monumental trouve son expression la plus signifiante dans l'architecture (Dans les autres genres, ce serait plus difficile !), de la même façon, l'équilibre parfait se manifeste dans la statue grecque qui exhibe ses magnifiques proportions. L'art romantique qui tente de manifester l'infinité de l'intériorité se trouve plus à l'aise dans la musique. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de peinture ni d'architecture à l'époque romantique mais qu'elles sont moins parlantes que la musique. Hegel articule donc les moments et les genres pour former un système de l'art. Certes, cette organisation lui fait éliminer certains genres : la danse, l'art des jardins mais on peut les considérer comme des mixtes. Si l'art est tout entier expression du spirituel, il doit pouvoir se systématiser : échapper à la dispersion de l'empirique et de l'insignifiant.

Comment Hegel analyse-t-il chaque forme d'art ? Ce qui sert de distinction logique, c'est le rapport entre l'idée et le contenu qui est différent dans l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique. « L'art symbolique cherche à réaliser l'union entre la signification interne et la forme extérieure, l'art classique a trouvé cette réalisation dans la représentation de l'individualité substantielle s'adressant à notre sensibilité et l'art romantique essentiellement spirituel l'a dépassé. » L'art symbolique n'atteint pas l'harmonie de la forme et du contenu. Par son gigantisme, la forme tente de manifester un contenu qui la dépasse mais reste impuissante à exprimer l'infini car elle est finie. Dans l'art classique, c'est l'infini comme spiritualité qui est exprimé à travers la représentation de la belle individualité réalisant un équilibre parfait entre idée et image. Dans l'art romantique, la matérialité de l'œuvre se fait évanescence au profit d'un contenu spirituel qui la déborde.

L'art symbolique.

L'art symbolique manifeste l'infini dans la forme sensible de la finitude. L'exemple que prend Hegel est l'art colossal de l'Égypte. Hegel écrit à propos des pyramides : « Ce qui frappe tout d'abord, à la vue de ces surprenantes constructions, ce sont leurs incommensurables dimensions... Au point de vue de la forme, elles n'ont rien de captivant ; il suffit de quelques minutes pour en faire le tour et en garder le souvenir. » Est III. La pyramide a une forme simple, des surfaces planes, de grandeur égale. Elle se laisse réduire à des rapports mathématiques simples. Avec la pyramide, l'esprit se considère lui-même par l'entendement, en se réduisant à des rapports mathématiques. La pyramide est œuvre de l'artisan et non de l'artiste (travailleur spirituel). L'art est symbolique car le symbole signifie mais de façon toujours un peu floue, forcée à travers des analogies. Il faut apprendre culturellement le sens des symboles. En Égypte, joue un symbolisme inconscient, incapable de cerner l'objet. « Osiris représente le Nil et le soleil, à leur tour, le Nil et le soleil

sont des symboles de la vie humaine. » Il y a un système de renvois qui fait qu'on se perd dans le sens réel du symbole. Cet art montre la finitude de la matière qui veut exprimer l'infini et ne parvient à la faire que par le gigantisme.

L'art classique

L'art classique incarne la beauté : l'union du fini et de l'infini dans le corps humain, la spiritualité de la matière dans un parfait équilibre. Il est représenté en architecture par le temple qui réalise une totalité dans l'harmonie de ses proportions. Le temple est habité par la statue du dieu qui est un corps parfait : « Le corps humain n'est pas un simple objet naturel, mais a pour fonction, de représenter pour ainsi dire, par ses formes et sa structure, la vie sensible et naturelle de l'esprit. ». L'art classique est ainsi défini au §559 de la Philosophie de l'Esprit : : « Parmi ces configurations, l'humaine est la plus haute et la vraie parce que c'est seulement en elle que l'esprit peut avoir sa corporéité et, par là, son expression intuitionnable ». L'art grec incarne un point d'équilibre qui ne sera jamais plus atteint. Il est le moment dans lequel art et beauté s'identifient. « L'art grec tel qu'il est demeure le modèle le plus élevé. » Leçons sur la philosophie de l'histoire.

Mais cette belle manifestation de l'esprit n'est pas encore sa manifestation vraie. La beauté fixe dans le repos et l'immédiateté l'esprit qui est médiation et activité. L'art est donc appelé à se dénaturiser, à se libérer de la matière.

L'art romantique.

En architecture, l'art romantique est représenté par la cathédrale. Goethe écrit à propos de la cathédrale de Strasbourg : « Une impression totale et majestueuse remplit mon âme, impression que je pouvais parce qu'elle se composait de mille dé-

tails harmonieux, goûter et savourer, mais non pas connaître et expliquer. On raconte qu'il en va de même des joies célestes. » in, *Architecture allemande*.

La cathédrale gothique est pour Hegel « jaillissement du sol et élancement vers le ciel. ». Elle manifeste le désir d'élévation au-dessus du fini qui est celui du christianisme. A l'intérieur de la cathédrale « On a l'impression de se trouver transporté dans une forêt aux arbres innombrables dont les branches s'inclinent les unes vers les autres et se réunissent de façon à former une voûte naturelle. » C'est un lieu voué à représenter le spirituel dépassant le naturel. Et c'est bien ce qui caractérise l'art romantique : vouloir exprimer l'infini de l'intériorité. Hegel analyse ainsi les vitraux : « Dans ce vaste vaisseau doit régner un autre jour que celui de la nature extérieure ». La Cathédrale reconstitue une naturalité non naturelle. Tout le peuple peut s'y rassembler. « Il y a place pour tout un peuple. Elle a été construite pour que la communauté d'une cité et de ses environs pût se réunir, non autour d'elle mais à l'intérieur même de l'édifice. » Elle fait le lien entre l'esprit du peuple et l'intériorité de chaque individu. « Elle n'a pas été construite en vue d'une utilité comme telle, mais pour servir de lieu au recueillement subjectif de l'âme désirant se confronter avec elle-même et s'élever au dessus du particulier et du fini. » La Cathédrale est faite pour la subjectivité.

Mais les arts romantiques par excellence sont la peinture et la musique qui sont de plus en plus libres par rapport à la matière.

La peinture insiste sur la lumière, elle prend appui sur la surface plane qui est faite pour l'œil. La musique elle transforme l'espace en temps, elle est encore plus intérieure, elle est cet art « par lequel l'âme s'adresse à l'âme. ». Dans la poésie, la matière s'absente au profit du sens. L'art romantique est moins beau que l'art classique, il exploite même la laideur. Il dépasse en un

sens l'art. Il exprime un absolu qui déborde de la forme sensible, qui est celui de l'intériorité. L'ironie romantique est le point ultime dans lequel la subjectivité se hausse au dessus de tout contenu.

La poésie occupe une place particulière : elle est le troisième art romantique et en même temps, le paradigme de tout art. Comment comprendre cette place ? « La poésie est l'art général le plus compréhensif, celui qui a réussi à s'élever à la plus haute spiritualité. Dans la poésie, l'esprit est libre en soi, il s'est séparé des matériaux sensibles pour en faire des signes destinés à l'exprimer. » explique Hegel. La poésie est art romantique puisqu'elle a traversé l'épaisseur du matériau pour se l'approprier et exprimer l'intériorité. Mais elle est aussi le paradigme de l'art car dans la poésie, le matériau est entièrement spiritualisé : le son est signe, il est tout entier signification (pour Hegel, les colorisés sont secondaires, traduire des poésies ne devrait pas poser problème). L'esprit s'est retrouver lui-même et du coup, il se retrouve dans son intégralité, en tant qu'esprit qui est donc aussi à l'œuvre dans les formes d'art précédentes (symboliques et classiques). La poésie est à la fois synthèse et point ultime de l'art du fait du caractère auto-conscient de l'esprit. « Ce troisième élément est donc l'élément parfait. ».

La classification hégélienne des arts pose le problème de leur rapports à la religion. L'histoire des arts est-elle indépendante ou bien est-elle subordonnée à l'histoire des religions ? Peut-on scinder art et religion ? Sinon, l'art est-il vraiment autonome ?

Au § 562 de la *Philosophie de l'Esprit* Hegel écrit : « Au sujet de cette connexion étroite de l'art avec les religions, il faut faire cette remarque plus précise, que l'art du beau ne peut appartenir qu'aux religions dans lesquelles est principe la spiritualité concrète devenue libre en elle-même mais non encore absolue. ». Les religions dans lesquelles l'absolu est intuition né sous

forme naturelle produiront un art symbolique, les religions dans lesquels l'absolu est compris comme pure intériorité produira l'art romantique.

Mais l'art n'est pas simple traduction de la religion : « l'art du beau a de son côté, effectué la même chose que la philosophie, purifier l'esprit de la non-liberté... Mais l'art du beau est seulement un degré de la libération et non la libération elle-même... L'art du beau a son avenir dans la religion vraie. ». La relation art-religion n'est pas unilatérale dans le sens d'une détermination de l'art par la religion : l'art joue un rôle réel dans la libération de l'esprit, il ne pourrait être remplacé par la religion. Il faut que l'absolu se manifeste de façon sensible. Surtout, l'art n'est lié à la religion que dans la mesure où la religion elle-même est liée à la philosophie. La religion vraie est la présentation objective de l'absolu sous sa forme vraie (la supériorité de la religion chrétienne tient pour Hegel au fait qu'elle est intériorisation du divin). C'est la philosophie qui peut dire ce qu'est la religion vraie et non la religion qui peut s'auto-proclamer vraie. L'art n'est donc pas directement à la religion, il lui est lié par la médiation de la philosophie. Or, cette médiation n'est pas une atteinte à son autonomie, puisque l'esprit absolu qui culmine dans la philosophie est le même qui est immanent dans l'art. Hegel parvient à fonder une autonomie de l'art sans faire de l'œuvre le simple produit d'une subjectivité arbitraire. L'œuvre est autonome parce qu'elle porte en elle le sens qu'elle manifeste. Elle n'est pas autonome parce qu'elle serait déliée de tout lien avec le monde qui l'a vu naître ou privée de toute finalité. La triade art-religion-philosophie peut donc se penser avec l'autonomie de l'œuvre, elle permet même de la penser en donnant à l'œuvre un contenu sérieux.

La mort de l'art ?

L'art romantique aboutit à l'ironie qui dissout tout contenu. Le moment de la beauté est perdu avec le monde grec. L'art

est-il mort ? « L'art ne fournit plus cette satisfaction que des besoins spirituels que des temps et des peuples anciens ont cherché en lui et trouvé seulement en lui... L'art est pour nous, suivant le côté de sa plus haute destination, quelque chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous aussi sa vérité et sa vitalité authentique » L'art est chose du passé, il est dépassé. Mais il faut se souvenir que pour Hegel le dépassement est toujours un dépassement spirituel et non une mort matérielle : *aufheben* c'est à la fois dépasser et conserver. Il ne s'agit donc pas de la fin matérielle de l'art dans la thèse hégélienne de la fin de l'art. L'art peut continuer comme production individuelle exprimant la créativité de la subjectivité. « On peut bien espérer que l'art s'élèvera et s'accomplira de plus en plus ». dit même Hegel. L'art n'a plus aujourd'hui de destination absolue mais cela ne signifie pas qu'il n'y a plus d'art, il retombe simplement dans la contingence. L'art devient : « seulement un jeu avec les objets » où s'exprime la créativité individuelle. L'art n'est plus consensuel : il n'exprime plus l'esprit d'un peuple, d'où la difficulté à reconnaître pour artistique un objet, problème qui est relativement récent.

Notre rapport aux œuvres suppose une piété historique plus qu'une émotion esthétique immédiate : *Phénoménologie de L'esprit* « le destin ne nous livre pas avec les œuvres de cet art leur monde, le printemps et l'été de la vie éthique dans lesquelles elles fleurissaient et mûrissaient mais seulement le souvenir voilé ou la recollection intérieure de cette effectivité. ». L'œuvre nous apparaît comme un fruit mort, une fleur sèche. Elle évoque un monde auquel nous n'appartenons plus. « L'admiration que nous éprouvons à la vue de ces statues... Est impuissante à nous faire plier les genoux. » L'immédiateté est perdue. L'œuvre devient un objet pour l'entendement, une sorte de document, au mieux un objet de réflexion pour la philosophie : « Nous respectons l'art, nous l'admirons ; seulement, nous ne voyons plus en lui quelque chose qui ne saurait être dépassé, la manifestation intime de l'absolu, nous le soumettons à l'analyse de notre pen-

sée, et cela non dans l'intention de provoquer la création d'œuvres d'art nouvelles, mais bien plutôt dans le but de reconnaître la fonction de l'art et sa place dans l'ensemble de notre vie. ».

La mort de l'art peut se comprendre avec le dépassement interne de l'art romantique. L'art est lié à la religion. L'art grec manifeste la vie spirituelle du peuple grec. C'est une religion esthétique. Quand l'art atteint sa perfection, il est la religion du peuple grec, sa manifestation sensible. Quand la religion s'intériorise, c'est la fin du grand art. Pour Hegel, l'art appartient au passé car la religion s'est intériorisé avec le christianisme, elle a dépassé l'art et plus encore, la philosophie spéculative dépasse la religion : « L'art reste pour nous quant à sa suprême destination une chose du passé. »

L'art plonge dans l'inessentiel : l'indifférence à l'égard de l'objet caractérise l'art romantique. « tout peut trouver place dans la représentation romantique, le grand et le petit, l'important et l'insignifiant, le moral, l'immoral et le mauvais, et plus l'art se sécularise pour ainsi dire, plus il s'enfonce dans le fini du monde. » L'art romantique se caractérise par le triomphe de la subjectivité. Les deux arts romantiques sont la peinture avec le portrait et la musique rapportée aux sentiments intérieurs de l'âme. Mais peinture et musique doivent laisser place à la poésie qui est plus proche de l'intériorité du concept. L'art romantique abouti à une contradiction, une élévation du sujet au détriment de l'objet. C'est le triomphe du banal. Hegel évoque l'art hollandais ou Shakespeare. L'objet devient un prétexte pour affirmer l'intériorité du sujet. L'objet devient aussi une simple façon d'affirmer la virtuosité de l'artiste. Le style devient l'essentiel de l'art. Le signifiant l'emporte sur le signifié. L'objet est quasiment détruit. Hegel vise l'ironie romantique. « la représentation devient un jeu avec les objets. ». C'est l'art qui se nie lui-même. Le génie aboutit à une fin de l'art, une dissolution du sérieux du contenu. L'art ne parvient cependant pas à ex-

primer la subjectivité, c'est pourquoi il doit se dépasser dans la religion et la philosophie. « Toutes les fois qu'il y a finitude, l'opposition et la contradiction réapparaissent et la satisfaction reste purement relative. » Est I. Le dépassement de l'art est inscrit dans l'art, dans l'inévitable finitude qu'il comporte puisqu'il est sensible.

La mort de l'art peut aussi se comprendre comme l'incapacité de l'art à exprimer l'esprit du peuple. Le triomphe de la subjectivité romantique ôte à l'art tout contenu substantiel et l'œuvre n'exprime plus l'esprit du peuple mais seulement la fantaisie de son auteur. On va désormais rechercher dans l'œuvre l'originalité, la créativité.

La fin de l'art c'est aussi le dépassement de l'art dans la philosophie. « notre époque nous apporte de nouvelles raisons qui justifient l'application à l'art du point de vue de la pensée. Ces raisons découlent des rapports qui se sont établis entre l'art et nous, du niveau et de la forme de notre culture. L'art n'a plus pour nous la haute destination qu'il avait autrefois. Il est devenu pour nous objet de représentation et n'a plus cette immédiateté, cette plénitude vitale, cette réalité qu'il avait à l'époque de sa floraison chez les Grecs. ». L'oiseau de Minerve ne se lève qu'au crépuscule. Si la philosophie s'approprie l'art c'est qu'il est parvenu à son terme. « On est porté de nos jours à se livrer à des réflexions, à des pensées sur l'art. Et l'art lui-même, tel qu'il est de nos jours, n'est que trop fait pour devenir un objet de pensées. ». L'art n'est plus la vivante expression d'une foi, il devient simple objet de réflexion. Et il se conçoit lui-même comme tel : l'art devient réflexion sur l'art, il perd toute immédiateté. L'art est l'innocence de l'esprit, or, on ne revient pas en arrière. Ce qui ne signifie pas que l'on n'apprécie pas les œuvres d'art, on les apprécie peut-être encore plus, avec moins de naïveté et un peu de nostalgie.

La lecture hégélienne de l'art résorbe-t-elle l'art dans le concept ? Hegel raille les Oh et les Ah de la sensibilité. Comme la culture, c'est-à-dire cette fragile frontière qui nous sépare de la barbarie et de l'animalité est constituée de discours et non d'interjection, on ne peut s'attarder trop longtemps sur ce qu'il y a d'ineffable dans l'art. Mais Hegel sait bien qu'une œuvre n'est jamais un concept : « l'art s'intéresse à l'existence individuelle de l'objet, sans chercher à le transformer en idée universelle et concept. ». Il ne s'agit pas de nier l'art car ce que est dit par l'art ne peut être dit par la religion ou la philosophie, tout contenu a une forme déterminée et l'art exprime dans la particularité concrète des œuvres et chaque détail de l'œuvre compte (c'est d'ailleurs ce qui fait la grandeur d'une œuvre, que chaque détail y soit signifiant et non contingent) « Il n'y a rien dans l'œuvre d'art que ce qui se rapporte au contenu et sert à l'exprimer. ».

La thèse hégélienne propose une lecture philosophique de l'art qui respecte la particularité de l'œuvre et n'annule pas non plus la philosophie dans l'art. Chez Nietzsche et Heidegger, le rapport philosophie-art est beaucoup moins clair.

Si l'on ne veut pas être hégélien, il faut casser le rapport art-philosophie : penser que l'art n'a pas du tout besoin d'un discours philosophique et que donc, si l'œuvre n'est pas un objet naturel, il y a un discours de l'œuvre qui est discours proprement artistique. L'art se fait son propre commentaire, sa propre critique (c'est ce que pensaient d'ailleurs les romantiques allemands). Si on ne sacralise pas l'art, il reste un discours fragmenté sur chaque œuvre. Pour ne pas tomber dans le discours sociologique, psychologique ou psychanalytique, il faudrait un discours proprement artistique sur l'art, il faudrait que chaque œuvre engendre une œuvre l'expliquant... Il est difficile de penser une autonomie au moins spéculative de l'art. Peut-être que l'art peut se passer de discours et c'est certainement le cas pour ce qui est de sa production : l'artiste n'attend pas une théorie philosophique qui l'autorise à produire mais pour nous qui ne

sommes pas des artistes l'art a cependant un sens et il semble difficile d'éluder une réflexion philosophique sur ce sens. Hegel nous montre que la réflexion philosophique n'est pas nécessairement une méconnaissance de la particularité de l'art.

De plus, il serait superficiel de réduire la vision hégélienne de l'art à un pur et simple exemple de l'autophagie du philosophe qui dans un délire de puissance veut tout réabsorber dans le concept. N'oublions pas que Hegel termine sa *Phénoménologie de L'esprit* par deux vers de Schiller « Du calice de ce royaume des esprits écume jusqu'à lui sa propre infinité. » (*Die Freundschaft*). Bel hommage rendu à un poète qu'il aimait particulièrement, bel hommage que la philosophie spéculative rend à la poésie.

Mais surtout, la préface utilise la puissante métaphore du délire bachique pour exprimer ce qu'est la nature de la vérité : « Le vrai est ainsi le délire bachique dont il n'y a aucun membre qui en soit ivre ; et puisque ce délire résout en lui immédiatement chaque moment qui tend à se séparer du tout – ce délire est aussi bien le repos translucide et simple. ».

Le rite de Dionysos est évoqué dans la religion esthétique comme œuvre d'art vivante : la vie de la vérité est sa propre œuvre d'art vivante, c'est l'art qui sert de métaphore pour exprimer ce qu'est le vrai. Et le rapport esthétique de la conscience à elle-même réapparaît « le repos translucide et simple » comme le point d'orgue du discursif. Il n'est pas besoin de faire appel aux forces irrationnelles de la vie comme le fera Nietzsche pour prendre au sérieux l'art, pour comprendre qu'il parle à notre sensibilité mais à une sensibilité humaine, donc parcourue de spiritualité. Hegel prend au sérieux l'art, il ne le réduit pas à la philosophie qui le rendrait inutile ou purement décoratif. Mais dans le même temps, il prend au sérieux la pensée. Pas plus que la pensée ne fait disparaître le besoin d'art, l'art ne fait disparaître l'exigence de la pensée car l'art n'est pas la vie, il reste tou-

jours une forme de pensée de la vie contrairement à ce que dira Nietzsche.

C'est sur cette identification de l'art et de la vie que repose la pensée de Nietzsche qui verra dans l'art le remède et l'alternative à la pensée rationnelle et qui exaltera l'art comme une nouvelle philosophie et comme une nouvelle forme de vie. Mais cette conception nous fait plonger dans l'irrationalité et la naturalisation du spirituel tout comme ensuite Heidegger, reprenant Nietzsche, modèrera sa conception de l'art sur une conception mystique de l'être que l'art nous révélerait. « Penser la vie » était le mot d'ordre de Hegel à Francfort, avec l'art nous pouvons la penser de façon sensible sans cesser pourtant de la penser.

III- L'art comme modèle pour la philosophie.

Penser la vie : parvenir à cette lucidité sur soi et le monde qui ne masque rien du négatif et l'accepte sans résignation. Penser la vie c'est surtout parvenir à vivre avec cette lucidité sur la vie. Nietzsche admire Hegel dans sa volonté de penser le négatif, mais il le raille dans son effort pour canaliser le négatif dans le mouvement dialectique du concept qui selon lui a pour effet d'en effacer tout tragique. Vivre lucidement c'est pour Nietzsche affronter le tragique, la dissolution du sujet dans le destin, lucidité froide qui va au-delà de tout sentimentalisme : « une dose de froideur, de lucidité, de dureté » (*Volonté de puissance*, II451) est nécessaire au penseur plutôt que la bienveillance hégélienne. L'art est pour Nietzsche le médium par lequel une vision tragique de la vie peut s'exprimer et prendre corps sans passer par une conceptualisation inévitablement lénifiante (car le concept est toujours optimiste ; au bout du compte, il y a toujours un gain pour le sujet penser, toute culture est Bildung, formation de soi). Dans la perspective de Nietzsche, l'art est donc loin d'être un divertissement, un aimable passe-temps, il

est l'activité métaphysique par excellence, ce à travers quoi se révèle pour nous la dimension tragique de toute existence, il est la pierre de touche où se confronte la subjectivité dans sa capacité à affronter la dureté de la vie.

Au début de *L'origine de la Tragédie*, Nietzsche nous raconte une antique légende : le roi Midas part à la recherche du sage Silène, compagnon de Dionysos. Lorsqu'il le trouve, il lui demande quel est le bien suprême et Silène répond : « Misérable race d'éphémères, enfants du hasard et de la peine, pourquoi m'obliger à te dire ce que tu as le moins intérêt à entendre ? Le bien suprême, il t'est absolument inaccessible : c'est de ne pas être né, de ne pas être, de n'être rien. En revanche, le second des biens, il est pour toi : c'est de mourir sous peu. ». L'individuation de l'homme le coupe de la vie du cosmos dans sa totalité, son individuation est aussi en germe le principe de sa mort. Être c'est être séparé de la vie et être pour périr. Mieux aurait valu ne pas naître. Dans une telle perspective, l'art nous permet de nous réconcilier avec le tout originaire et dans le même temps de prendre conscience et de supporter cette vision tragique de la vie. L'art est lié à une recherche existentielle, il prend sens dans cette perspective : la réponse de Silène est dans l'Origine de la tragédie, c'est-à-dire un ouvrage sur la naissance d'une forme artistique, la tragédie grecque. L'art n'est donc pas une discipline coupée des autres, un domaine juxtaposé à d'autres, il est au fondement de toute recherche existentielle subjective et sa compréhension nous livre la clé de la pensée de Nietzsche.

Dans son cours sur *Nietzsche*, Heidegger donne d'emblée le ton d'une interprétation d'ensemble de la pensée de Nietzsche : celui qui s'exprime sous forme d'aphorismes, de discours poétiques, est compris dans son sens au delà du caractère dispersif de ses écrits. Cette interprétation nous est précieuse car elle nous permet de comprendre le statut de l'art dans son sens phi-

losophique, voire de l'art comme dépassement de la philosophie au sens classique du terme.

Heidegger part de l'ultime ouvrage de Nietzsche *La volonté de puissance*. « Comment Nietzsche considère-t-il et détermine-t-il l'essence de l'art ?... L'art est une structure de la volonté de puissance. Si l'art en est l'une des structures et qu'à l'intérieur de la totalité de l'Etre, l'art nous offre un accès d'une manière insigne, il faut alors que la conception nietzschéenne de l'art nous permette aussi de comprendre ce que signifie la volonté de puissance. ».

– Tout d'abord, qu'est-ce que la *Volonté de Puissance* ? Il ne s'agit pas de la volonté d'un individu, une volonté individuelle porte toujours sur une représentation de ce qui est voulu. Elle est volonté de quelque chose et non volonté de puissance comme vouloir-être non individualisé. La volonté de puissance est la force par laquelle tout être se maintient dans l'être, force qui échappe à la représentation (ce qui la distingue du conatus spinoziste) et qui se donne dans les manifestations des différentes existences. Heidegger synthétise : « Ce terme sert à désigner ce qui constitue le caractère fondamental de tout étant. La volonté de puissance est le dernier factum auquel nous aboutissons. », une sorte de fond métaphysique de tout être.

– Pourquoi l'art est-il la structure dans laquelle elle se révèle cette volonté de puissance ? L'art est apparence, il donne à voir. La volonté de puissance se manifeste dans l'être. L'art peut doublement en révéler la structure au sens où l'art est manifestation et création. De plus, l'art est apparence esthétique : il se donne dans l'immédiateté, hors du concept. La Volonté de puissance n'est pas une volonté déterminée par les représentations de l'entendement. Elle ne se révèle pas dans le concept mais hors de lui. Elle se donne, elle advient à l'Etre. Elle ne peut donc se saisir que par une visée esthétique là où la philosophie reste muette.

L'art a pour Nietzsche une fonction métaphysique : il manifeste l'être. Il met ainsi en évidence le fait que cette saisie ne peut être qu'esthétique, intuitive et non conceptuelle. L'art ne va-t-il pas ainsi être conduit à remplacer la philosophie ? Faire de sa vie une œuvre d'art en deviendra-t-il pas le faîte de la sagesse ? Cette mise au premier plan de la signification métaphysique de l'art n'implique-t-elle pas une redéfinition du concept d'art qui risque de le rendre méconnaissable, de l'identifier à la force créative en général, force créative de la nature ou d'hommes dans l'histoire...

L'art révèle le fond de l'être, le tragique de l'existence. Il délivre un message métaphysique ou plutôt, il est une révélation métaphysique. Il est un modèle existentiel : vivre en artiste, c'est-à-dire avec la connaissance tragique. Le problème étant cependant que l'on peut vivre peut-être vivre en artiste, affronter le tragique sans créer des œuvres d'art. Nietzsche lui-même écrit des œuvres de philosophie pas des œuvres d'art et Thomas Mann porte un jugement très sévère sur la valeur poétique du Zarathoustra « une abstraction oscillant à la limite du ridicule ». (dans les *Maîtres*, La philosophie de Nietzsche). Malgré de belles expressions, il est effectivement difficile d'apprécier littérairement dans son ensemble une œuvre aussi excessive. Cela veut-il dire alors qu'il y aurait un art sans œuvres d'art ? Nietzsche est-il un artiste sans œuvres ou bien n'est-il que le prophète de son hypothétique Zarathoustra, le prophète du dépassement de la philosophie dans un art qui n'est encore qu'une figure mythique et imaginaire ?

Mais tout d'abord, attardons-nous sur cette connaissance tragique dont l'art se fait le révélateur.

L'art comme connaissance tragique : Apollon et Dionysos.

Dès son premier écrit : *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche affirme la fonction métaphysique de l'art : « je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie. ». L'œuvre d'art ne représente pas un objet ou une scène de la vie, auquel cas, il aurait une fonction cognitive limitée et non une fonction métaphysique. L'art présente la vie elle-même au-delà des représentations que nous avons de certains aspects limités de cette vie. Le début du texte est significatif : « Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque comme, analogiquement, la génération... dépend de la différence des sexes. ». Avant d'analyser la dualité dionysiaque-apollinien, il faut bien noter que le but est une certitude intuitive et non seulement une compréhension logique : on peut s'interroger sur le statut de la compréhension logique par rapport à la certitude intuitive : est-elle un préalable nécessaire ? Peut-on s'en passer ? Comment la certitude intuitive se valide-t-elle ? (on sait bien depuis Descartes que l'évidence doit être garantie). L'intuition esthétique de la vie pose problème et même si son sujet paye de sa vie, de sa santé mentale comme Nietzsche le fit, pour la valider en quoi est-ce une preuve pour celui qui souhaite plus modestement en rester à la compréhension logique ? En tous cas, la structure de l'art est saisie intuitivement. La connaissance qu'il pourra nous donner est donc une connaissance intuitive.

Par ailleurs, il s'agit de la structure de l'art et non de l'analyse d'une œuvre ou d'une catégorie d'œuvre. On aurait pu s'attendre à ce que Nietzsche ne traite que de la tragédie. Il s'agit de l'art dans son entier. La structure de l'art est renvoyée analogiquement à la reproduction sexuée : il y a création de vie à partir d'une réalité biologique. L'art est vital, il se développe naturellement : la vision artistique du monde fait partie pour Nietzsche de la vie de toute conscience humaine. L'art n'est pas

un artifice ajouté par une culture inventive et raffinée. Il est un moment vital de l'existence. L'artiste crée comme la vie, avec force et spontanéité (qu'en est-il des brouillons jetés, éternellement recommencés, des longues hésitations avant d'écrire un mot ? On peut s'interroger sur la spontanéité créatrice de l'artiste.)

Nietzsche conçoit donc tout art sous la dualité apollinien-dionysiaque : l'art est contradictoire dans son fond. Il naît d'une opposition de deux principes, opposition qu'il ne faut pas cependant penser sur le modèle d'une dialectique conceptuelle dans laquelle les deux principes en tant que principes peuvent parvenir à une synthèse. Si synthèse il y a, pour Nietzsche, elle n'est jamais conceptuelle, c'est toujours à chaque fois le sujet qui doit payer de sa personne pour l'accomplir : c'est le cas dans la tragédie, plus encore dans le grand style dont nous reparlerons. L'art est donc plus sérieux que la pensée, il met à l'épreuve de la souffrance son sujet, il est ce grand jeu sérieux qui ébranle le sujet dans la totalité de son existence tandis que la conceptualité ne joue qu'en superficie. La dualité reste entière, chacun se doit de l'affronter en personne ; c'est pour cela que pour Nietzsche, il ne peut y avoir de fin de l'art. L'art recommence toujours avec chaque forme de vie.

Nietzsche commence par définir l'apollinien : la belle apparence, la mesure. Apollon est le dieu des formes. C'est ce qui caractérise le rêve : Nietzsche rappelle que d'après Lucrèce, c'est en rêve que les dieux aux formes parfaites se présentent aux hommes. Dans le rêve, la résistance de la matière disparaît. On se meut dans un monde de pures formes que rien n'affecte. Il s'agit de rêverie plus que de rêves au sens physiologique ou freudien que nous connaissons. La forme est parfaite, achevée, elle semble indestructible. Elle définit l'individu dans son existence propre, séparé du reste de la nature.

Par opposition à l'apollinien, se dresse le dionysiaque : la dissolution de toute forme, le flux du devenir qui abolit toute fixité et donc la dissolution du sujet : si le Je transcendantal est ce qui accompagne toutes mes représentations au sens où il les structure, l'abandon de la représentation, de la forme apollinienne, conduit en même temps à la perte du sujet. On ne peut expérimenter le chaos sans s'y perdre. Les forces dionysiaques « abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. ».

Ces deux principes sont des principes structurant le réel : la forme qui délimite l'être particulier (pensez à Aristote) et le devenir (pensez à Héraclite). Il s'agit ici d'une structure ontologique du réel. Comment l'art intervient-il ?

L'art va nous mettre en contact avec l'élément dionysiaque qui constitue le fond de la vie. Il va exprimer « l'image de tout ce qu'il y a de terrible, de cruel, d'énigmatique, de destructeur, de fatal au fond de l'existence. ».

La conscience parvient à une limite : penser sa propre dissolution. C'est pourquoi, c'est le corps plus que la conscience qui opère cette perte. « Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure. ». Le corps est plus sage que l'esprit, il est capable de revenir à cette vérité primordiale du grand tout que la conscience habille de formes bien définies. Danser plutôt que philosopher. La conscience est incapable de parvenir à cette légèreté qui est celle du corps car elle est toujours perte de l'innocence. Hegel décrit la conscience sous le mythe de la chute hors du paradis terrestre. Gœthe écrit « on n'est conscient que de ses fautes ». Toute conscience est séparation, elle a en elle la gravité de la réflexivité qui supporte la scission d'avec l'objet. Et la dialectique pour Nietzsche reste une dialectique dans et pour la pensée : le mouvement est toujours celui du concept au sens où le mouvement est logique (Hegel pense une logique dialectique mais elle reste une logique : l'imprévisible est exclu du mouvement de pensée et sur-

tout, plus qu'une dissolution du sujet c'est la construction du sujet comme absolu qui se donne dans la logique, le négatif y travaille toujours). D'où l'importance du corps pour Nietzsche, c'est par le corps que l'homme peut atteindre la révélation dionysiaque. « L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art ». Certes, l'art fait appel à la sensibilité physique mais pour être sensible, pour inclure l'oubli de la conscience, a-t-on pour autant construit une œuvre ? Est-ce l'esprit ou la main qui peint et qui sculpte ?

Au sens où l'entend Nietzsche, c'est toute la nature qui est œuvre. L'apollinien et le dionysiaque sont « comme des forces artistiques qui jaillissent de la nature elle-même sans la médiation de l'artiste et par lesquelles la nature trouve à satisfaire primitivement et directement ses pulsions artistiques. ». L'artiste imite la nature en étant apollinien ou dionysiaque : en créant des formes parfaites ou bien en se livrant à l'ivresse et devenant œuvre d'art. Mais dans les deux cas, soit l'œuvre est en dehors de la révélation fondatrice, elle est purement intellectuelle, soit il n'y a pas d'œuvre puisque les états de perte de conscience ne sont pas exactement une œuvre d'art : les cortèges en l'honneur de Dionysos entraînent pour leurs adeptes des états de perte de conscience mais pas la création matérielle d'œuvres.

Dans la tragédie par contre, l'élément dionysiaque et apollinien vont se composer : le destin tragique écrase le héros, lui révélant la connaissance tragique de la vie, mais dans le même temps, le héros est un individu. La tragédie transpose dans le langage des formes apolliniennes la révélation dionysiaque, au cours de la tragédie pour le héros « son propre état (c'est-à-dire son unité avec le fond le plus intime du monde) se révèle à lui dans une image de rêve analogique ». La dureté du destin qui s'abat sur le héros tragique est analogiquement la mise en forme de la cruauté du devenir qui broie tout être et le précipite dans le néant. Dans la tragédie se donne à voir le devenir. « Il y a une

tradition irrécusable pour dire que la tragédie grecque, dans sa forme la plus ancienne, n'avait pas d'autre objet que les souffrances de Dionysos. » La démesure parvient à la conscience. Sans cette dimension, l'art serait un jeu vain et superficiel : pour Nietzsche tout artiste doit expérimenter cette douleur fondamentale d'être. L'artiste n'est pas un simple artisan habile, il vit tragiquement son œuvre. « Il n'y a que dans la mesure où le génie dans l'acte de procréation artistique, se confond avec cet artiste originaire du monde, qu'il sait quelque chose sur l'essence éternelle de l'art. ». L'art étant apparence nous permet de comprendre que toute la réalité n'est qu'apparence fluente : « Toute vie repose sur l'apparence, sur l'art, sur l'illusion, sur l'optique, sur la nécessité perspectiviste et sur l'erreur. ».

L'art est en même temps ce qui rend supportable l'horreur face au devenir « Lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible. ». Pourtant, la représentation artistique n'est pas la représentation individuée et bien définie de la conscience logique. « L'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée. ». La musique est l'art par excellence : la musique ne représente pas une forme extérieure, elle est une incarnation de la volonté, des états d'âme qui ne sont ni logiques, ni ne représente un objet extérieur. C'est pourquoi Nietzsche fondera tant d'espoir dans l'œuvre de Wagner en qui il verra celui qui est capable de créer un nouvel art tragique avant d'exprimer son amère déception. Après la musique vient la poésie lyrique, puis la tragédie. La poésie épique et les arts plastiques sont plus apolliniens. La tragédie est « enfantée par l'esprit de la musique. »

L'idée que l'art rend l'existence supportable est reprise dans *Le Gai savoir* : l'art permet de supporter la connaissance tragique « Comme phénomène esthétique, l'existence demeure toujours supportable, et l'art nous offre l'œil, la main et surtout

la bonne conscience qui nous donne le pouvoir de faire de nous-même un tel phénomène. » L'art est l'illusion qui permet de supporter que la vie ne soit qu'illusion.

Lorsque l'art abandonne l'élément dionysiaque, il entre en décadence. Ainsi, Nietzsche voit en Euripide, le tragique raisonnant, la fin de la vraie tragédie. Euripide selon lui prenait l'avis de Socrate pour composer ses tragédies et il va dénaturer la tragédie grecque. Si la netteté du concept vient se substituer au chaos originaire, il n'y a plus de tragédie, on perd ce contact avec le « fond le plus intime du monde » car le concept est tout entier conscience. On peut se demander s'il n'y a pas un fond de la pensée qui échappe à la pensée, si notre tragique proprement humain n'est pas conceptuel plus que naturel : pour preuve toute la difficulté à penser la catégorie du devenir dans la logique hégélienne, mais c'est une hypothèse que Nietzsche exclut :. « Qui pourrait méconnaître en effet que la dialectique, dans son essence-même, comporte un élément optimiste- elle qui célèbre son triomphe à chacune de ses conclusions et qui ne peut respirer que dans la froide clarté de la conscience ? ». Mais la conscience n'est jamais auto-conscience : la conscience y compris sous sa forme scientifique aboutit à de limites au-delà desquelles reste l'inexplicable. La science ne peut tout expliquer. Nietzsche n'oppose pas art et science. L'art survient à l'extrême pointe de la science, lorsque la science affronte l'inconnu. « Lorsque là transi d'effroi, il découvre qu'à cette limite la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue- alors surgit une nouvelle forme de la connaissance, la connaissance tragique, qui réclame, pour être supportable, le remède et la protection de l'art. »

Au moyen de l'art « pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incœrcible désir et son plaisir d'exister... Nous connaissons la félicité de vivre, non pas comme individus, mais en tant que ce vivant unique qui engendre et procrée. ».

Nietzsche voit donc dans la tragédie la forme la plus parlante de l'essence de l'art. Mais la tragédie est-elle une forme d'art historiquement dépassée : la vision métaphysique et tragique du monde est-elle un moment de l'histoire de l'art et de l'esprit qui est dépassée ou bien est-elle encore le secret toute existence ? Si l'on ne veut pas retrouver une vision hégélienne de l'art comme moment de l'esprit, la conception tragique doit être encore actuelle. D'où l'espoir énorme que Nietzsche en Wagner, sa cruelle déception, puis sa quête du tragique dans le grand style. « Wagner a forcé la langue à revenir à un état originel où elle ne pense encore presque rien par concepts, où elle même est encore poésie, image et sentiment. » (in *Wagner à Bayreuth*). La déception sera énorme : Wagner ne fait qu'exprimer un sentimentalisme décadent en revenant aux mythes chrétiens. *Le Cas Wagner* abonde de phrases très dures et injurieuses contre Wagner. Au-delà de la déception de Nietzsche, la question qui se pose est de savoir ce qu'il en est de l'art de l'avenir. On en peut tout de même revenir à la tragédie. Comment la connaissance tragique va-t-elle se manifester comme apparence ? C'est à travers ce que Nietzsche appellera le grand style.

La connaissance tragique ne peut pas être seulement un moment dépassé de la conscience mais ce qui excède toute conscience et constitue sa vérité. « Car la question qui nous occupe ici est de savoir si la puissance contre laquelle la tragédie s'est brisée a suffisamment de forces pour interdire à tout jamais dans l'art le retour de la tragédie et de la conception tragique du monde. » dit Nietzsche.

Cinq propositions pour définir l'art à partir de Heidegger.

Heidegger présente la vision de l'art nietzschéenne en 5 points qui vont nous permettre de comprendre ce en quoi consiste l'art de l'avenir puisqu'il n'est pas l'opéra wagnérien.

Heidegger commente la phrase de Nietzsche « Le phénomène de l'artiste est encore le plus transparent. » pour montrer comment l'art assume la tâche de fonder les nouvelles valeurs, comment il est donc bien ce par quoi la volonté de puissance se donne corps. Il dégage cinq propositions qui définissent la position de Nietzsche sur l'art :

1° L'artiste est ce qui nous est le plus accessible, Etre artiste est un mode de vie et la vie est ce en quoi se manifeste tout être. L'art est vu à partir de ses créateurs, non à partir des œuvres ou des spectateurs. Savoir ce qu'est l'art c'est savoir ce qu'est l'artiste en tant que créateur : c'est dans la mesure où il fait venir à l'être quelque chose que l'artiste est important. Il crée, son agir est volonté qui fait être. Il est analogue au devenir cosmique et en révèle la structure. « L'art est la structure la plus transparente et la plus connue de la volonté de puissance. ». C'est pourquoi on peut faire une physiologie de l'artiste, elle n'a rien de contradictoire avec sa fonction ontologique. (c'est d'ailleurs ce que fait Nietzsche dans *Humain, trop humain*).

2° « L'art doit être compris du point de vue de l'artiste. »

On peut étendre ainsi la notion d'art à toute création. Heidegger cite Nietzsche « L'univers en tant qu'une œuvre d'art s'enfantant elle-même. » puisque l'œuvre n'est pas le corrélat indispensable de l'artiste mais que c'est la créativité qui le définit. On pourra ainsi parler d'art en politique : créer des institutions, l'homme nouveau.... Burkhard, ami de Nietzsche, parle de l'Etat comme œuvre d'art dans son ouvrage sur la Civilisation de la Renaissance italienne. Il présente l'Etat comme le résultat d'une force créative propre à l'histoire. A propos de l'Italie il écrit « C'est là que l'esprit politique moderne apparaît pour la

première fois, livré sans contrainte à ses propres instincts ; ces Etats en montrent que trop souvent le déchaînement de l'égoïsme... Mais quand cette funeste tendance est neutralisée par une cause quelconque, on voit surgir une nouvelle forme vivante dans le domaine de l'histoire : c'est l'Etat apparaissant comme une création calculée, voulue, comme une machine savante. » On voit l'élargissement de la notion d'art à celle de créativité qui permet de parler d'art politique, d'un art de vivre. Mais un tel élargissement pose le problème du rapport de l'art aux œuvres : peut-il y avoir un art sans œuvres ?

3° « L'art, selon le concept de l'artiste, est l'événement fondamental de l'étant ; l'étant est, pour autant qu'il est, quelque chose se créant soi-même, quelque chose de produit, de crée. » écrit Heidegger.

L'art révèle que l'étant n'est pas en lui-même, qu'il est manifestation de la volonté de puissance. L'étant est dans la mesure où il est créé. L'être est cette productivité à l'origine de l'étant. Heidegger commente « La volonté de puissance est le fond sur lequel devra s'établir toute future institution de valeurs. ». Il reprend le dire de Nietzsche : « Notre religion, notre morale, notre philosophie, en sont que des formes de décadence de l'humanité – le contre mouvement : l'art. ». Religion, morale et philosophie inventent un monde vrai, au delà des apparences fluentes. Elles fixent des normes qui évaluent la vie : la morale limite l'expansion de la force, la religion refuse l'innocence de la vie immédiate, la philosophie exalte la réflexivité, l'homme théorique et malade. L'art s'oppose à l'idée d'un monde vrai puisqu'il montre la vérité des apparences. Nietzsche oppose en ce sens art et vérité : le monde vrai (moral, philosophique ou religieux) déprécie la volonté, il amenuise la vie. Socrate, l'homme théorique est malade. L'art affirme l'être des apparences, il montre que le monde vrai est celui du devenir. Nietzsche termine : « Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité. »

4° « L'art constitue par excellence le mouvement contraire au nihilisme. » commente Heidegger.

Le nihilisme c'est la dévaluation de toutes les valeurs, la mort de dieu. Le nihilisme est un point de passage nécessaire car il faut comprendre que les valeurs n'en sont pas. Mais le nihilisme est encore un acte de l'intelligence qui se retourne contre elle-même. Dans le *Zarathoustra*, le « dernier homme » incarne ce nihilisme, il est sans foi ni force, réduit à la recherche du bien-être matériel. Au dernier homme doit succéder le « surhomme », celui qui retrouve le sens de la vie « le sens de la terre » et tel la nature crée de nouvelles valeurs qui proviennent de son exubérance vitale. Au-delà du nihilisme l'art est émergence de nouvelles valeurs. L'art va donc s'élargir à la création de toutes les valeurs et pas seulement d'œuvres d'art. Une œuvre est réelle en tant qu'elle porte une valeur, qu'elle est signe de la vie. Il y a pour Nietzsche un art « décadent », celui de la résignation, de la plainte (le sentimentalisme de Wagner, avant les symphonies de Brahms...) et un art d'apothéose.

Heidegger commente ensuite ce fragment de Nietzsche « Le philosophe-artiste. Concept supérieur de l'art. L'homme saurait-il prendre une telle distance à l'égard des autres hommes jusqu'à pouvoir les façonner dans leur structure ? Exercices préliminaires : 1. celui qui crée sa propre structure, l'ermite 2. L'artiste jusqu'alors en tant que petit réalisateur travaillant sur une matière donnée. » L'artiste au sens classique du terme n'est qu'un petit réalisateur. Il travaille la matière inerte. Il est appelé à être dépassé par le philosophe-artiste qui lui façonne l'humanité pour qu'elle manifeste sa puissance créatrice. Le problème étant que la matière inerte n'a pas de volonté, elle peut être façonnée par l'homme à son gré. Peut-on façonner les hommes comme de la matière inerte ? « L'art politique » est une métaphore à manier avec précaution. Si on peut parler d'art au sens où la politique n'est pas une science, il semble difficile de parler d'art au sens où l'on pourrait façonner les hommes. Il

s'agit de les rassembler pas de les changer. Les utopies politiques voulant faire naître « l'homme nouveau » sont de sinistre mémoire dans l'histoire récente... Pour Nietzsche l'art suprême c'est de façonner l'homme dans lequel la volonté de puissance est à son apogée. Zarathoustra est un prophète, le modèle du philosophe-artiste (on peut noter qu'il n'est pas un dictateur).

5° L'art est le plus puissant stimulant de la vie. Il ne s'agit pas seulement d'une constatation physiologique : l'art nous donnerait un certain enthousiasme pour la vie. C'est une proposition métaphysique pour Nietzsche : l'art est ce par quoi le devenir devient apparent. On peut s'interroger sur le rôle de cette prise de conscience. En quoi le devenir primitif a-t-il besoin d'être stimulé, lui qui est indifférent à l'individu ? Pour Heidegger, cette dernière proposition revient à l'identification de l'art à la volonté de puissance puisqu'elle est ce qui intensifie la vie et la mène à son dépassement. Mais comment se manifeste cette volonté de puissance dans l'artiste et non seulement comme principe cosmique dont on voit les effets ?

Pour répondre à cette question, il nous faut revenir sur la notion d'ivresse dionysiaque pour comprendre en quoi elle n'est pas un simple état subjectif de l'artiste mais une structure de la volonté de puissance. Dans l'Origine de la tragédie, Nietzsche avait expliqué que l'objet de cette ivresse était la fusion de l'homme et du devenir primitif. Mais en quoi est-ce révélateur d'autre chose que d'une ivresse non-métaphysique ? Comme le notait ironiquement Hegel « le sang échauffé ne fait pas l'artiste et le champagne seul ne suffit pas à faire naître une œuvre poétique ». L'ivresse n'est pas un état physiologique comme pourrait le laisser penser les descriptions des divers états d'excitation dans l'Origine de la Tragédie même si elle s'enracine dans la vie et donc passe à travers des états physiologiques.

L'ivresse dont parle Nietzsche est authentiquement pour Heidegger un état esthétique même s'il peut être aussi compris par la physiologie de l'artiste.

Nietzsche analyse effectivement l'art en fonction de la physiologie de l'artiste. Il faut éprouver toutes les valeurs, y compris l'art, philosopher à coups de marteau non pour briser mais comme les essayeurs d'or pour révéler la valeur. L'ivresse est l'aspect physiologique du phénomène artistique. Nietzsche intitule un chapitre : « De la physiologie de l'art. » et se propose de traiter : « problème de la santé et de l'hystérie. Le génie : névrose. ».

L'ivresse a un étroit rapport à la maladie : il s'agit du passage dans le corps d'une force qui lui est extérieure, comme la maladie qui mine et structure l'existence. Dans l'ivresse comme dans la maladie, le sujet expérimente son décentrement, il n'est plus sujet, maître de sa vie mais est emporté par des processus physiologiques, par la force de la vie qu'il ne domine pas. Le lien de l'art et de la maladie sera superbement exploité dans *Le Docteur Faustus*, une réflexion littéraire sur la conception nietzschéenne de l'art. Thomas Mann reprend d'ailleurs un épisode de la vie de Nietzsche comme point de départ de la biographie imaginaire du musicien Adrian Leverkühn (par erreur, le héros est conduit dans une maison close et en subit un choc psychologique qui est déterminant). Leverkühn comme Nietzsche contracte la syphilis. Dans le roman de T. Mann, Leverkühn représente aussi le musicien Schönberg, le père de la musique sérielle : une forme de composition qui exclut la subjectivité. Texte très dense et philosophique dans lequel Mann réfléchit sur le rapport de l'art et de la maladie, de la culture et de la subjectivité. L'art y apparaît comme force dépassant la subjectivité et portant le sujet à sa perte, une métaphore de l'Allemagne nazie qui se livre aux forces de l'irrationnel et court à sa perte. Mann ne cessera d'écrire pour reconstruire un classicisme contemporain et libérer l'écriture du physiologique. Nous au-

rons encore l'occasion d'évoquer son travail lorsque nous reparlerons de la subjectivité dans l'art.

Pour Nietzsche, l'art doit être lié à un état physiologique, c'est ce qui le définit et qui fait sa valeur : art décadent ou art d'apothéose. L'art est perte du sujet dans la vie qui le dépasse. Tout dépend de la force d'ivresse qu'il contient. Dans *le Crépuscule des Idoles* Nietzsche écrivait « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait d'une façon quelconque une activité et une vision esthétique, une condition physiologique est inéluctable : l'ivresse. Il faut d'abord que l'ivresse ait intensifié l'excitabilité de toute la machine : point d'art avant cela. » Et Nietzsche énumère les différents types d'ivresse, tous les états d'exaltation de l'individu. L'art est comme une force de la nature qui se produit dans l'homme. Alors que dans *l'Origine de la Tragédie*, ivresse et rêve étaient scindés, dans la suite, Nietzsche va considérer l'apollinien et le dionysiaque comme deux sortes d'ivresse. Toujours dans *le Crépuscule des Idoles* : « Que signifie le concept contradictoire de l'apollinien et du dionysiaque, tous deux considérés comme genres de l'ivresse... ». L'ivresse est l'état fondamental qui se scinde en apollinien et dionysiaque qui ne sont pas opposés de façon rigide mais se complètent : le dionysiaque contenu dans l'apollinien est ce qui fait sa valeur.

Qu'est-ce donc que cette ivresse ? « L'essentiel dans l'ivresse est le sentiment de force intensifié. » (*Crépuscule des Idoles*). L'ivresse c'est la force qui se manifeste à elle-même. L'ivresse révèle la puissance comme phénomène primordial de l'existence. Si la volonté voulait quelque chose, elle se fixerait dans la représentation, elle serait soumise à l'intelligence. La volonté en veut rien qu'elle même, que sa propre force. C'est une force aveugle qui ne vise que son expansion. C'est la puissance de la vie à l'état brut, les forces de l'instinct et de la nature. C'est pourquoi il n'y a pas d'art sans ivresse. Sans cet état d'ivresse l'art est philosophie, et même une philosophie décadente qui manque le fond de l'être. Par l'ivresse, l'individu at-

teint l'être et l'art le révèle. Il faut accepter de se perdre pour gagner la révélation métaphysique. Nietzsche insistera sur ce que sa maladie lui a fait gagner en force et en lucidité sur l'existence. « Apollinisme – dionysisme – Il y a deux états dans lesquels l'art lui-même surgit dans l'homme à la manière d'une force de la nature, et dispose de lui, bon gré mal gré, l'obligeant soit à la vision, soit à l'orgiasme. » (*Volonté de Puissance*). Puis dans *Le cas Wagner* : « Quant à la longue maladie qui me mine, ne lui dois-je pas infiniment plus qu'à ma bonne santé ? Je lui dois une santé supérieure, que fortifie tout ce qui ne la tue pas... Seule la grande douleur affranchit tout à fait l'esprit en lui enseignant le grand soupçon. ».

Mais le jaillissement créateur de la vie est-il suffisant pour faire l'œuvre ? L'œuvre a une forme, une structure. On peut esthétiser la vie mais ce la ne nous dit pas ce qu'est une œuvre d'art. D'où la nouvelle division que fait Nietzsche entre art romantique et art classique.

Le grand style : la connaissance tragique moderne.

L'art est force de connaître le devenir et de s'imposer face à ce devenir : ce que Nietzsche appelle le grand style. Son rejet de Wagner est éclairant : le sentimentalisme outrancier du style wagnérien choque Nietzsche. Le grand style manifeste la maîtrise suprême que la vie exerce sur elle-même pour que sa propre surabondance ne la détruise pas « une maîtrise exercée sur l'abondance du vivant, où la mesure règne, fondée sur le calme de la grande âme, laquelle est lente à s'émouvoir et garde une aversion pour l'excessivement vivant. On y vénère et on y met en valeur le cas général, la loi. En revanche on exclut l'exception, la nuance. ». La vie est saisie dans son principe et soumise à l'équilibre de la forme. L'équilibre n'est pas l'absence de force mais leur composition et leur survie car dans l'équilibre, les forces ne se détruisent pas mais s'enrichissent et se consolident. Le grand style est un nouveau classicisme dans

lequel la connaissance tragique parvient à la forme et à la légèreté de se moquer d'elle-même. Le grand style montre qu'il n'y a pas de faits, de vérités stables mais seulement des interprétations qui naissent de la force qu'a le sujet qui les produit. « Le style classique représente essentiellement le calme, la simplification, le raccourci, la concentration – le suprême sentiment de puissance qui est concentré dans le type classique. ». L'art connaît le tragique du devenir mais le maîtrise dans la forme. L'artiste est le modèle du « surhomme », celui qui fait de sa vie une œuvre d'art, qui maîtrise en lui les forces du chaos sans les ignorer. Dans *la Volonté de puissance*, Nietzsche écrit : « Pour l'artiste, la beauté est dehors de toute hiérarchie parce que dans la beauté les contraires sont maîtrisés, ce qui est le signe suprême de la puissance exercée sur une réalité opposée ; cela sans tension. Qu'il n'y ait plus besoin de violence, que tout suive et obéisse si aisément et obéisse de l'air le plus aimable du monde, voilà ce qui réjouit la volonté de puissance de l'artiste. ».

On juge donc une œuvre d'art sur la qualité de la volonté de puissance transparaissant à travers elle. « L'art nous rappelle des états de vigor animale. Il est d'une part la profusion et le jaillissement de la santé physique florissante qui se répand en image et en désirs ; d'autre part, une excitation des fonctions animales grâce aux images et aux vœux de la vie intensifiée ; une élévation de la sensation vitale et un stimulant de cette sensation. » (*Volonté de Puissance*).

Au §370 du *Gai Savoir* intitulé : Qu'est-ce que le romantisme ? Nietzsche va approfondir ces réflexions. A la traditionnelle classification des arts, il substitue une typologie des artistes. L'art est réduit au désir créateur de l'artiste. Nietzsche utilise deux critères pour évaluer la force créatrice des artistes : l'opposition de la surabondance de vie et de l'appauvrissement de la vie. Le créateur peut être « l'être le plus riche en abondance vitale », celui qui assume une vision tragique de la vie, ou

bien il peut chercher dans l'art « le repos, le silence, la mer étale, la délivrance de soi ou au contraire l'ivresse, la crispation, la stupéfaction, le délire. ». C'est à nouveau le rêve d'Apollon et le délire de Dionysos qui caractérisent non plus le grand art mais le pessimisme romantique, le faux dyonisme de Wagner. Nietzsche lui oppose le véritable tragique.

Mais il ne faut pas voir de façon unilatérale le désir de stabilité et la surabondance de vie. Il peut y avoir une frénésie destructrice qui n'a rien d'authentiquement vital. Un désir de repos peut venir de la maîtrise extrême des forces et donc laisser transparaître plus de vie qu'une agitation frénétique et désordonnée. Il faut donc distinguer « le désir de fixité, d'éternisation, d'être, qui est à l'origine de l'acte créateur » et « le désir de destruction, de changement, du nouveau, de l'avenir, du devenir ».

Le désir de destruction peut être expression d'une surabondance de vie. C'est le désir créateur supérieur, vraiment dionysiaque. Mais il peut aussi résulter d'une haine de la vie. Cette haine est ressentie par « celui qui est mal venu, dépourvu, mal partagé, qui détruit, qui doit détruire, parce que l'état existant, voire toute existence, toute forme d'être même le scandalisent et l'irritent. ».

La volonté de création suppose toujours la destruction mais dans le premier cas, elle est active et positive, dans le second cas elle est réactive et négative.

Une troisième espèce d'art s'incarne dans la volonté d'éternité qui provient d'un « sentiment de reconnaissance et d'amour. ». C'est un art d'apothéose dont Nietzsche voit un bel exemple dans le classicisme de Goethe.

Enfin, la quatrième espèce désigne un désir d'éternisation qui résulte de « la volonté tyrannique d'un être affecté d'une

grave souffrance, luttant, torturé, qui aspire à donner le caractère contraignant d'une loi universelle à l'idiosyncrasie même de sa souffrance, à ce qu'elle a de plus personnel, de plus particulier, de plus étroit, et qui en quelque sorte tire vengeance de toutes choses du fait même qu'il grave en elles son image, qu'il les marque au fer rouge de son image, de l'image de sa torture. ».

Les deux premiers types correspondent à une surabondance positive ou négative de la force créatrice, les deux derniers sont l'expression de la faiblesse vitale, de la haine de la vie. On ne peut donc plus se contenter de la division entre dionisiaque et apollinien. La force s'exprime aussi dans la maîtrise des formes, la faiblesse s'exprime aussi dans la destruction.

L'art n'est plus que l'expression de la force ou de la faiblesse du créateur. La véritable œuvre d'art se réalise dans l'artiste lui-même, dans la création en lui du surhomme. C'est la vie entière qui est esthétisée.

Dans *Le cas Wagner* Nietzsche étend son analyse aux époques entières : « Chaque époque possède dans la part de force qui lui échoit, le critère des vertus qui lui ont permises et de celles qui lui sont défendues. Ou bien elle a les vertus de la vie montante ; ou alors pour des raisons très profondes, elle résiste de toutes ses forces aux vertus de la vie déclinante. Ou bien elle est elle-même vie déclinante – elle a alors besoin des vertus du déclin et déteste tout ce qui ne se justifie que par la plénitude, la surabondance de forces. L'esthétique est indissolublement liée à des conditions biologiques : il y a une esthétique de la décadence, il y a une esthétique classique. ». Cette esthétisant de l'existence gouverne la vision que Nietzsche a de la morale : *Le cas Wagner* « La morale des seigneurs, la morale aristocratique, a ses racines dans une acceptation triomphante du moi ; elle est auto-affirmation, auto-célébration de la vie, elle a aussi besoin de symboles et de pratiques sublimes mais seulement parce que son cœur déborde. Tout art vraiment beau, vraiment grand, res-

sortit à cette catégorie : leur essence commune est la gratitude. ». On peut s'interroger sur cette vision esthétique de la morale. La morale n'est-elle pas indépendante et antérieure à l'esthétique du point de vue spirituel ?

Concrètement : peut-on avoir une vision purement esthétique de la vie et juger de la morale en fonction de l'esthétique ? Thomas de Quincey écrit un ouvrage intitulé : *Du Meurtre comme un des Beaux-Arts*. Pensez au célèbre portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde où la recherche de l'esthétisme est affranchie de toute considération morale. Peut-on dans une représentation esthétique se dégager de toute considération morale ? Danto pose le problème de façon indirecte dans *Après la Fin de l'Art*.

Il analyse l'œuvre d'Andy Warhol *Marteau et Faucille* (nature morte).

L'esthétisation du symbole lui enlève toute force politique. Mais comme l'auteur le suggère à la fin du paragraphe, qu'en serait-il s'il s'était agi d'une croix gammée ? L'art peut-il esthétiser n'importe quel objet ?

Danto donne un autre exemple : l'exposition des photos de Robert Mapplethorpe en 1988.

Texte pp231-234.

Ce qui choque ce n'est pas tant les objets représentés mais la violence qui est évoquée dans les images.

Faut-il mettre des limites morales à l'esthétisation ? Une image parce qu'elle est hissée au statut d'art cesse t-elle d'être choquante ? Sans vouloir censurer l'art comme la société du 19ème siècle censura Flaubert pour l'immoralité de Mme Bovary, si l'on conçoit sans difficulté que le jugement moral porté sur

l'adultère est relatif, il paraît par contre très difficile d'imaginer une société dans laquelle le sadisme ou la pédophilie passent pour des pratiques moralement acceptables. L'esthétisation de telles scènes pose un réel problème. Le fait même de leur donner dans l'art un statut autre que celui de délit pénal est inquiétant. L'esthétisation de la totalité de l'existence ne va donc pas de soi. Elle entre en conflit avec une vision morale de la vie qui a tout autant de validité qu'elle.

Par ailleurs, l'esthétisation totale que prône Nietzsche repose sur l'opposition de l'intelligence et de la vie. La théorie tue la vie, le désir de vérité est une peur de la vie, l'homme théorique est faible. L'art est au contraire une interprétation qui stimule la vie au lieu de la figer, il met l'homme à la hauteur de la créativité du cosmos « La valeur du monde réside dans l'interprétation que nous en donnons... Le monde qui nous importe est faux, c'est-à-dire qu'il n'est pas un état de fait mais une invention, une façon d'arrondir une maigre somme d'observations. » L'art réinvente le monde en grand style et nous empêche de nous anémier dans l'air raréfié du concept. « L'art nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité. »

Mais y-t-il vraiment tant de risque que l'intelligence tue les forces de l'instinct ? Nietzsche insiste sur la force instinctive qu'il faut préserver et que l'art exalte en l'homme : « La force plastique inconsciente se révèle dans la génération. Il y a là un instinct artiste à l'œuvre. ». Nietzsche fait de l'art un modèle de peur que l'intelligence en tue la vie, l'instinct. Malheureusement, l'histoire ne cesse de montrer le contraire. C'est plutôt la force instinctive et sans limite qui risque d'étouffer l'intelligence. Thomas Mann dans *Les Maîtres* écrit « Quand on pense à quel point, chez la majorité des humains, la volonté, l'instinct, l'intérêt dominant et écrasent l'intellect, le sentiment du droit, l'opinion qu'il faut vaincre l'intellect par l'instinct devient une absurdité.... Comme s'il y avait le moindre danger que

l'esprit puisse trop régner sur terre ! La plus simple noblesse de cœur devrait nous imposer de garder et de protéger la chétive petite flamme de la raison, de l'esprit, de la justice, au lieu de prendre le parti de la puissance et de la vie instinctive et de se complaire dans une surestimation de Corybantes de ses cotés reliés et des actes mauvais – dont nous, les hommes d'aujourd'hui, nous avons expérimenté la débilité mentale. ».

On ne peut rien ajouter de plus sur la nécessité de résister à une esthétisation totale de l'existence.

IV – L'art comme dévoilement de la vérité.

Pour Heidegger l'art joue un rôle fondamental. Il est ce par quoi l'être se révèle et il nous dévoile la vérité alors que la métaphysique comme la science font partie de l'histoire d'un oubli de plus en plus profond de l'être au profit d'une volonté de puissance exercée sur les étants. Les modalités de cet oubli de l'être et l'approfondissement de la différence ontologique entre l'être et l'étant nous permettent de mieux comprendre la fonction de l'art.

L'oubli de l'être.

Si l'art est ce par quoi la vérité peut être dévoilée c'est que la vérité est voilée, elle a été perdue au cours de l'histoire de la métaphysique.

Heidegger distingue être et étant : l'étant c'est l'être donné, défini, au contraire, l'être c'est ce qui fait être tout étant, sa présence. L'être n'est pas un être séparé mais il faut le comprendre presque au sens de la physis grecque ou dans son identification au temps qui par sa distension laisse advenir à l'être tout ce qui

est. La réflexion métaphysique à partir de Platon s'est détournée du questionnement de l'être pour tenter de définir les étants.

Avec la métaphysique, l'être est toujours pré compris dans ce qui est pensé, dans la saisie de tout étant mais il n'est jamais explicité. La métaphysique saisit un étant : les idées platoniciennes, le premier moteur aristotélicien, Dieu dans la métaphysique classique... Mais elle ne pose pas la question de l'être. L'histoire de la métaphysique est celle de l'oubli de l'être. L'être est la catégorie la plus générale, il semble être déjà compris dans toute compréhension d'un étant. Il ne contient aucune détermination, donc ne peut être défini, enfin, sa présence est évidente : il y a des êtres qui se donnent à nous dans leur présence (le « il y a » de la certitude sensible), donc cette évidence semble dispenser de toute interrogation. La recherche ontologique semble sans intérêt. C'est ce qui explique cet oubli de l'être au profit de l'étant. La métaphysique confond l'analyse des étants présents avec la question de la présence comme événement. Elle cherche un étant qui serait à l'origine de tous les autres. Elle ne s'interroge plus sur le « il y a » en tant que surgissement de la présence dans l'être.

Heidegger interroge la métaphysique dans son oubli de l'être. La métaphysique caractérise la pensée occidentale. L'oubli de l'être n'est pas une négligence de la pensée, c'est sa structure : la raison veut saisir un étant dans une définition, elle masque l'être en s'appropriant l'étant, elle cache la différence ontologique. Ce faisant, elle ne laisse pas être l'être, elle le masque sous l'étant qu'elle pense. La métaphysique pense un étant suprême comme source l'être. Heidegger revient à la pensée présocratique qui se centre sur la *physis* : « le fait de se déployer en s'ouvrant et, dans un tel déploiement, de faire son apparition, de se tenir dans cet apparaître et d'y demeurer. » La *physis* c'est l'épanouissement de l'étant dans la présence de l'être que les présocratiques s'efforçaient de penser mais que le platonisme a masqué.

La vérité n'est pas donc pas pour Heidegger dans le jugement, dans la conformité de la chose et de l'énoncé (c'est pourquoi l'art qui n'est pas un jugement pourra dévoiler la vérité). Elle réside dans la présence de l'être de l'étant. Il faut « laisser être l'étant » : « laisser être signifie s'adonner à l'étant » (in, Questions I). La vérité est dévoilement. « De l'être, Il y a en tant que déploiement de présence. ». L'attitude requise est donc la contemplation, le détachement qui laisse advenir à l'être. D'emblée, on comprend que le vrai n'est pas résultat d'une praxis mais requiert un abandon à l'attitude esthétique.

Pour expliciter le sens de l'être, il faut interroger l'étant qui possède la compréhension de l'être, c'est-à-dire l'homme, que Heidegger nomme Dasein pour rompre avec la tradition humaniste. L'homme se rapporte toujours à son être. L'homme est « un être dans le monde » : son existence est ouverte sur l'extériorité, c'est le signe de la finitude qui le structure (au contraire du cogito cartésien). Mais dans son existence, l'homme expérimente aussi cet oubli de l'être. L'homme dans le monde a d'abord affaire à des outils : les Grecs utilisaient le terme de « pragmata » pour désigner les choses : ce qui est en rapport à une praxis. L'outil est l'étant disponible pour un usage déterminé. Il renvoie toujours à quelque chose d'autre. Le système de tous les renvois est le monde pour Heidegger, le monde de la préoccupation quotidienne. Ce monde renvoie indéfiniment à lui-même sans s'ouvrir vers la présence de l'être. L'être-là préoccupé a affaire à des étants dans un monde d'étants. Ce monde ne laisse pas être l'être mais le masque. Le Dasein tombe ainsi dans l'existence inauthentique, dans la quotidienneté. C'est le règne du « on ». L'homme s'en tient à l'étant qu'il rencontre et se détourne de ce qui rend possible cette rencontre : l'ouverture à l'être. « Notre Dasein est empêtré dans la banalité d'un quotidien qui l'exclut totalement de la sphère de la puissance de l'art. » écrit Heidegger.

Le résultat est que « La choséité de la chose demeure en retrait, oubliée. L'être de la chose n'apparaît jamais, c'est-à-dire qu'il n'en est jamais question. » (in, *La Chose*). La chose n'est pas un simple étant mais elle a toujours une fonction, une fin précise. Par exemple, une cruche n'est pas simplement de la terre mise en forme par un potier mais elle « déploie son être dans le versement de ce qu'on offre ». Elle est en rapport avec une manipulation. Mais l'utilité d'une chose ne dit pas tout de son être. « Dans l'eau versée, la source s'attarde. Dans la source, les roches demeurent présentes, et, en celles-ci, le lourd sommeil de la terre qui reçoit du ciel la pluie et la rosée. Les noces du ciel et de la terre sont présentes dans l'eau de la source. ». L'eau peut être offerte aux hommes mais aussi comme une offrande aux dieux. « Dans le versement du liquide offert, la terre et le ciel, les divins et les mortels sont ensemble présents. ». L'ouverture à l'être dépasse l'homme, elle recompose la totalité de l'être. C'est ce que Heidegger nomme le quadri parti : la terre, le ciel, les hommes et les dieux. « La chose déploie son être en rassemblant. Rassemblant, elle fait demeurer la terre et le ciel, les divins et les mortels. » La saisie de la choséité de la chose nous ouvre à la totalité de présence de l'être. « Le quadri-parti uni du ciel et de la terre, des divins et des mortels, qui est mis en demeure dans le déploiement jusqu'à elles-mêmes des choses, nous l'appelons le monde. ». Heidegger commence toujours par la terre avant de l'accoupler au ciel pour dire l'être. Puis il nomme ceux qui partagent la parole qui dit l'être : les Divins et les Mortels. La chose se manifeste en faisant venir un monde à l'apparaître. Ce monde est ce qui fonde l'être de la chose. « Le monde et les choses ne sont pas l'un à côté de l'autre, ils passent l'un à travers l'autre. ».

Il faut retrouver le monde à travers la chose. Dans une telle perspective, l'art joue un rôle fondamental pour saisir l'être de la chose et donc s'ouvrir à la totalité de l'être ?

L'art est le moyen de revenir sur cet oubli de l'être, de dépasser la métaphysique. Heidegger oppose art et technique, la technique étant pour lui l'achèvement de la métaphysique occidentale.

L'art et la technique.

Pour Heidegger, la technique n'est pas seulement pratique, elle est une façon de penser qui achève la métaphysique occidentale. La production pour la production manifeste la pensée comme volonté de puissance, comme emprise sur l'être.

La technique n'est pas une simple conséquence de la science, elle en révèle la vraie nature. L'essence de la science réside dans « le projet mathématique de la nature. ». On projette un plan unique mathématisable dans lequel les phénomènes doivent rentrer pour faire partie de la nature. La science réalise une mise en forme du réel, elle « l'arrête et l'interpelle pour qu'il se présente chaque fois comme l'ensemble de ce qui cause et de ce qui est causé, c'est-à-dire dans les conséquences supervisables de causes données. ». La science laisse derrière elle la physis au profit d'une conception mathématisée du réel. Elle laisse lui échapper l'être de la nature que seule une pensée plus méditative et contemplative peut approcher.

« La position fondamentale des temps modernes est la technique. » affirme Heidegger. La technique est pour les Grecs une modalité de la production, c'est à l'origine un dévoilement : faire être un produit, le faire advenir. Dans la technique moderne, il y a une mutation « le dévoilement qui régit la technique moderne ne se déploie pas en une production au sens de poïésis. Le dévoilement qui régit la technique moderne est une provocation par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui comme telle puisse être extraite et accumulée. ». L'interrupteur électrique, qui fascinait Heidegger, fait venir la lumière, il somme la lumière de comparaître. La cen-

trale électrique sur le Rhin met le fleuve en demeure de livrer sa force. « L'air est requis pour la fourniture d'azote, le sol pour celle de minerai, le minerai pour celle d'uranium par exemple, celui-ci pour l'énergie atomique, laquelle peut être libérée pour de fins de destruction ou pour une utilisation pacifique. ». L'essence de la technique est « arraisonnement ». Heidegger définit ainsi cette notion : « ainsi appelons nous le rassemblement de cette interpellation qui requiert l'homme, c'est-à-dire qui le provoque à dévoiler le réel comme fonds dans le mode du commettre. Ainsi appelons-nous le dévoilement qui régit l'essence de la technique et qui n'est lui-même rien de technique. ». La science qui met la nature en demeure de se montrer comme un complexe de forces calculables est d'essence technique. Le monde est comme un fond disponible dont il faut s'emparer. La technique est l'achèvement de la métaphysique dans son appropriation de l'étant. « L'arraisonnement nous masque l'éclat et la puissance de la vérité. » (in, *La Question de la technique.*)

La pensée doit faire un saut pour sortir de la métaphysique qui est parvenue à son apogée avec la technique. L'art peut jouer un rôle salvateur en tant qu'il est pensée méditative et contemplative et non raison s'appropriant le réel par la puissance du concept et oubliant par son faire de laisser être l'être.

L'art comme dévoilement.

Dès le début de sa conférence sur L'Origine de l'Œuvre d'art, Heidegger s'intéresse à l'essence de l'art et non aux œuvres. « Ce d'où artiste et œuvre d'art tiennent leur nom : l'art. ». L'art est origine de l'artiste et de l'œuvre. Ainsi, « la question de l'origine de l'œuvre d'art devient celle de l'essence de l'art. ».

Il faut donc interroger l'œuvre d'art. Elle est d'abord une chose. Le premier temps de la réflexion d'Heidegger porte sur la chose et l'œuvre.

La chose et l'œuvre.

Heidegger reprend la définition classique de l'art : l'œuvre est une chose qui est plus qu'une chose, elle est aussi un symbole, une allégorie, un sens.

Pour comprendre ce qu'est l'œuvre, il faut d'abord tenter de « considérer le côté chose de l'œuvre. ». Il faut donc réfléchir sur l'être chose de la chose. « La pierre sur le chemin est une chose, ainsi que la motte de terre dans le champ. »

Heidegger reprend les trois interprétations traditionnelles de ce qu'est une chose :

. La chose est le support des déterminations, la substance. « la chose comme support de ses qualités marquantes. ». Mais c'est une définition qui se calque sur la structure du langage et qui peut s'appliquer à tout être, à tout étant (aussi bien l'homme que le produit). Elle ne nous dit pas ce qu'est au plus profond d'elle-même une chose.

. Essayons de « nous abandonner à la présence immédiate de la chose ». La chose est ce qui est perceptible par la sensation. « l'unité d'une multiplicité sensible donnée. ». La chose est devenue un état sensible. Mais nous ne percevons pas les qualités sensibles en elles-mêmes, nous percevons plutôt un être porteur de ces qualités.

. La chose est l'union d'une matière et d'une forme. « La consistance d'une chose consiste précisément en ce qu'une matière consiste avec une forme. La chose est une matière informée. ». Cette définition vaut pour les choses de la nature comme pour les choses de l'usage. L'œuvre a bien ce aspect d'une matière unie à une forme : « Le côté chose de l'œuvre c'est manifestement la matière dans laquelle elle consiste. ». Le pro-

blème est que le couple matière-forme sert à tout penser : les produits techniques, les choses naturelles, les œuvres d'art. Elle ne permet donc pas de penser spécifiquement ce qu'est une œuvre d'art. De plus, cette distinction provient de la production : c'est l'utilité qui détermine la forme et qui effectue le choix de la matière : une cruche en argile car elle doit retenir un liquide. « Matière et forme ne sont nullement des déterminations originales de la choséité de la simple chose. »

On peut tenter de penser l'œuvre d'art comme un produit : « Le produit révèle aussi une parenté avec l'œuvre d'art dans la mesure où il est fabriqué de main d'homme. Mais à son tour, l'œuvre d'art par cette présence se suffisant à elle-même qui est le propre de l'œuvre, ressemble plutôt à la simple chose reposant pleinement en cette espèce de gratuité que son jaillissement naturel lui confère. ». L'œuvre participe à la fois de la chose et du produit.

Le produit apparaît comme un intermédiaire entre la chose et l'œuvre mais lui non plus ne nous dit pas ce qu'est l'œuvre d'art. Notre incapacité à penser la chose, notre oubli de l'être du produit, nous portent à méconnaître ce qu'est l'œuvre d'art. La chose ne se laisse pas penser.

Cette méconnaissance de l'être de la chose structure l'histoire de l'esthétique que Heidegger retrace dans son cours sur Nietzsche. L'histoire de l'esthétique suit pour Heidegger cette histoire de la difficulté à penser la chose pure et simple qui est la difficulté à penser l'être expérimentée dans la métaphysique occidentale.

L'esthétique suit les grandes étapes de la métaphysique. A chaque époque de la métaphysique correspond une forme de l'art.

Dans la première partie de son cours sur Nietzsche, intitulé « La volonté de puissance en tant qu'art », Heidegger évoque 6 traits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique. L'esthétique est la théorie des effets de l'art sur la sensibilité. Les concepts de l'esthétique sont insuffisants pour penser l'œuvre d'art. Heidegger donne pour exemple les concepts de matière et de forme qui sont issus de la fabrication des objets, les concepts de signifiants et de signifié issu du langage : « L'œuvre d'art ne présente jamais rien, et cela pour cette simple raison qu'elle n'a rien à présenter, étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois grâce à elle dans l'ouvert. »

1° Le premier moment est l'existence du grand art grec qui se déploie en son époque de splendeur indépendamment de toute réflexion philosophique. Dans la « clarté de leur savoir originel, les présocratiques n'avaient pas besoin d'une théorie esthétique ». Le grand art grec va avec l'éclosion de la pensée des physiciens présocratiques qui tentent de dire la présence de l'être. L'art se déploie avec la même aisance pour laisser éclore la présence.

2° Le second moment correspond à l'invention de l'esthétique avec Platon et Aristote. Elle marque la fin du grand art en fixant « les concepts fondamentaux qui délimiteront à l'avenir la sphère de toute interrogation concernant l'art. » Il y a pour Heidegger 4 concepts fondamentaux : la distinction de la forme et de la matière qui montre que la constitution de l'esthétique a partie liée avec la séparation métaphysique de l'être et de l'étant. L'étant c'est la totalité de ce qui existe, les choses qui constituent le monde et aussi l'homme en tant qu'il est distinct de toutes les autres choses. L'être c'est l'essence commune, le fondement de tout ce qui existe. Pour Platon, l'essence des choses renvoie à leur idée. L'idée signifie l'être qui se montre de façon distincte et clairement délimitée à la vision sensible et théorique. « Ce qui délimite est la forme et le limité

est la matière » Aristote conçoit l'être comme l'unité d'une forme et d'une matière. L'art se pense dans ces catégories et devient incapable de s'ouvrir à l'être (la forme est prédéterminée, elle n'est jamais ouverture, finitude du Dasein mais seulement reflet de sa puissance théorique exercée sur la matière : l'art devient ainsi une sorte de métaphysique).

Le second concept est le couple nature-technique dont le sens originel s'est obscurci lors de son appropriation par la philosophie. A l'origine (=avant Platon), la techné désignait le savoir par excellence : la connaissance de l'étant et de « l'irruption humaine au sein de l'étant », c'était une pensée du monde et du rapport de l'homme au monde. Pour Aristote, la techné ne signifie plus qu'une espèce de savoir parmi d'autres avant de se dégrader à l'époque moderne pour ne plus désigner qu'un simple savoir faire. La notion de physis sur laquelle s'exerce la techné signifiait d'abord « le nom essentiel de l'étant même dans sa totalité » et pour les Grecs, la nature était le principe commun à tout ce qui existait dans l'univers. La notion perd de son sens ; la nature est réduite à une modalité inférieure de l'être, vidée de sa substance au profit du sujet, de l'esprit, et aujourd'hui « nous ne pensons à rien ou presque », quand nous voulons saisir ce concept. La théorie esthétique se développe au prix d'un appauvrissement des notions de matière et forme et surtout de nature et de technique. Tout se passe comme si la raison jugeant en pensant l'art en voilait l'essence. L'art peut-il être pensé comme un objet ou bien est-il ce qui nous fait penser, ce à quoi nous devons nous abandonner pour retrouver l'être ?

3° Le troisième fait fondamental est l'émergence de la philosophie cartésienne de la subjectivité. C'est un bouleversement de la vision métaphysique de l'être qui a des répercussions sur la pensée de l'art. L'homme devient « le lieu où se décide la manière de subir de déterminer et de structurer l'étant. ». Il s'impose comme le centre de référence autour duquel s'organise la pensée et l'action sur l'être. La réflexion sur l'art et le beau se

limite à une réflexion sur l'état affectif du sujet, son goût, sa sensibilité.

4° La quatrième étape est l'accomplissement de l'esthétique philosophique avec Hegel. Hegel reconnaît et théorise la fin de l'art qui trouve sa destination et son sens par la philosophie. Le concept s'est emparé de l'être pour le penser dans sa totalité. Plus d'éclosion possible, plus de rencontre avec l'extériorité de la présence. Nous ne sommes jamais qu'à l'intérieur d'une pensée qui se repense elle-même dans son absoluité. Le résultat étant la mort de l'art dépassé par la philosophie.

5° Le cinquième moment est la tentative de Wagner pour réaliser « l'œuvre d'art intégrale » et faire renaître l'art après Hegel. Mais c'est un échec qu'on peut imputer à « la conception et l'appréciation de l'art à partir de l'état purement affectif et la croissante barbarisation de l'état affectif même, devenu pur bouillonnement, pure effervescence du sentiment abandonné à lui-même. ». L'échec de Wagner marque l'impasse d'une esthétique fondée sur le sujet.

6° Enfin, le sixième et dernier moment est la philosophie de Nietzsche. Il attend de l'art une réaction contre le nihilisme mais en même temps, il réduit l'art à une manifestation de la physiologie de l'auteur : « Là en effet l'interrogation esthétique s'épuise dans ses dernières conséquences. L'état affectif est à ramener à des excitations nerveuses, à des états corporels. »

Heidegger met en évidence le lien entre la réflexion philosophique sur l'art et sur le beau et la définition de l'être et de la vérité. L'esthétique trouve son fondement dans l'ontologie. Penser l'essence de l'art est donc une façon de repenser l'ontologie et de dépasser la métaphysique.

Dans l'Origine de l'œuvre d'art Heidegger propose une tripartition de l'histoire occidentale de l'être. Le premier moment correspond à la définition de l'être par la philosophie grecque. Le second est la conception médiévale de l'être comme « ce qui a été créé par dieu. ». Le troisième définit l'être comme « objet calculable, susceptible d'être percé à jour et dominé. » qui caractérise les temps modernes et la science. Il insiste uniquement sur la relation de l'ontologie à l'art sans tenir compte de l'esthétique car il n'y eu pas d'esthétique médiévale.

On note que l'art et la philosophie de l'art ne vont pas au même rythme, c'est toujours au déclin de l'art que la philosophie de l'art intervient. L'esthétique philosophique est incapable de saisir l'essence de l'art et de penser l'origine de l'œuvre d'art. Elle est prisonnière des concepts métaphysiques de matière et de forme, de technique et de nature, elle ne parvient pas à atteindre son objet. Elle est une interprétation métaphysique de l'étant qui manifeste la perte du sens originel de l'être. Il faut retrouver la vérité du grand art pour sortir de l'esthétique et de la métaphysique. L'art doit s'affranchir de la philosophie de l'art pour révéler l'être.

A chaque étape de l'histoire de l'être (âge grec, moyen âge, époque moderne) l'institution de la vérité requiert sa mise en œuvre par l'art. « L'art est histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'histoire. ». L'art ne fait pas qu'exprimer l'essence de l'esprit d'une époque comme le dit Hegel, il est l'origine au sens de ce qui fonde la manifestation de la vérité. « L'art fait jaillir la vérité. D'un seul bond qui prend les devants, l'art fait surgir en tant que sauvegarde instauratrice, la vérité de l'étant. Faire surgir quelque chose d'un bond qui devance, l'amener à l'être à partir de la provenance essentielle et dans le saut instaurateur, voilà ce que nous signifie le mot origine. » (*Origine de l'œuvre d'art*). La révélation de la vérité dans l'histoire est soumise au surgissement préliminaire de l'œuvre. A chaque époque, l'art impose un choc initial à partir duquel « l'histoire commence ou

reprend à nouveau. ». L'histoire est « éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son propre héritage. ». L'œuvre sollicite l'accueil et la garde d'un peuple, le convoque devant son destin historial (Heidegger oppose historial et historique : l'historique est dans l'histoire, l'historial est ce qui fonde l'ouverture à l'événement par quoi il peut y avoir histoire).

L'histoire de l'art est donc liée à l'histoire de l'oubli de l'être. Il faut tenter de saisir l'essence de l'œuvre pour surmonter cet oubli.

Revenons au texte de *L'origine de l'œuvre d'Art* dans lequel Heidegger théorise la difficulté : « Les concepts de choses régnants nous barrent le chemin vers le caractère de chose des choses aussi bien que vers le caractère de produit du produit, sans parler du chemin qui nous conduirait vers le caractère d'œuvre de l'œuvre. ».

Heidegger va repartir du produit qui est plus proche de l'homme pour relancer son analyse. En partant du produit, peut-être pourrions-nous mieux cerner l'essence de l'art. « Prenons un produit connu : une paire de souliers de paysan... Nous choisissons à cet effet un célèbre tableau de Van Gogh, qui a souvent peint de telles chaussures. ». L'être du produit est dans son utilité, il fait voir les souliers dans leur usage. Le problème est que lorsque la paysanne porte les souliers, elle ne les voit pas comme un produit mais simplement comme des objets disponibles.. par contre dans le tableau, « Là seulement ils sont ce qu'ils sont. Ils le sont d'une manière d'autant plus franche que la paysanne, durant son travail y pense moins, ne les regardant point, ne les sentant même pas. ». Par sa vie, la paysanne lie les souliers à la terre et à son monde (son inquiétude...), mais tout cela en se révèle que dans le tableau car le monde de la paysanne lui reste implicite (un individu peut-il exister sans conscience de lui-même et de son monde ? Heidegger nous

parle de la paysanne comme d'un être lié à la terre de façon presque animale, alors que vous aurez vu en histoire que les travailleurs agricoles de l'époque étaient loin d'être dénués de conscience surtout au niveau politique). L'œuvre permet à l'être du produit de se manifester. L'essence du produit est sa solidité, sa présence compacte qui s'impose dans le tableau et s'y révèle. L'œuvre révèle ainsi l'être-produit du produit.

Il n'y a donc pas une distinction rigide entre chose, produit et œuvre. Chacun participe aussi des autres. « Le produit révèle aussi une parenté avec l'œuvre d'art dans la mesure où il est fabriqué de main d'homme. Mais à son tour, l'œuvre d'art, par cette présence se suffisant à elle-même, qui est le propre de l'œuvre, ressemble plutôt à la simple chose reposant pleinement en cette espèce de gratuité que son jaillissement naturel lui confère..... Le produit se place aussi de façon singulière dans l'intervalle entre la chose et l'œuvre ».

L'œuvre fait advenir la vérité de l'être des étants. C'est dans l'ouverture créée par l'œuvre que la chose et le produit peuvent être pensés.

« Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh, c'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être. L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. ».

L'œuvre révèle la vérité du produit qui n'apparaît pas car elle est voilée sous son usage. « La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan est en vérité... C'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre. ». Et de façon plus générale : « L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant. ».

Il ne faut surtout pas comprendre que l'art imite le réel et montre la vérité des choses. L'art n'est pas représentatif. Il n'est pas un discours qui dirait une réalité. Il révèle l'être des choses, l'être de leur façon d'être en tant que produit dans le cas des chaussures.

L'œuvre ne doit donc pas non plus être vue comme un pur et simple produit qui aurait en plus une valeur esthétique. Les concepts traditionnels ne suffisent pas.

On ne peut non plus comprendre une œuvre par l'artiste. « L'artiste reste par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre qui s'anéantirait lui-même dans la création. ». L'œuvre se déploie, elle manifeste l'être. La subjectivité de l'artiste est bien trop limitée. De la même façon, le traitement social des œuvres d'art est loin d'épuiser leur sens. Les œuvres sont dans les musées, les collections mais « « N'y sont-elles pas plutôt en tant qu'objets de l'affairement autour de l'art ? »... « Elles sont retirées de leur monde. ». Ce n'est pas la bonne façon de saisir l'œuvre.

Heidegger va articuler sa réflexion ensuite sur le rapport de l'œuvre et de la vérité. L'œuvre manifeste la vérité, elle dévoile l'être et c'est ce en quoi réside son essence.

L'œuvre et la vérité.

C'est cette capacité à dévoiler l'être qui fait l'œuvre. Il n'y a pas d'autre critère de l'art. « En tant qu'œuvre, elle est chez elle uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence. ». Heidegger explique cette idée en confrontant l'œuvre d'art à l'objet technique, l'outil. L'outil fait disparaître la matière dans laquelle il est fait au profit de l'usage. On en voit pas l'argile de la cruche. L'artiste aussi use de la matière mais de façon toute différente : il la met en évidence. « Pourtant le

sculpteur use bien de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive en un sens que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas consommé, mais parvient par là-même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole. ». Heidegger prend l'exemple d'un temple grec qui n'est pas figuratif. Il montre comment il installe un monde : il met en place tout un ensemble de relations qui structurent un sens, la naissance, la mort, la victoire, la défaite, le destin... Et ce faisant, il met en évidence le matériau, la terre sur laquelle il est construit. Pour révéler la vérité, l'œuvre met en place un monde et fait venir la terre. « L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse. ». L'union du monde et de la terre est un combat. Le combat du monde et de la terre n'est cependant pas un affrontement stérile. Il est plutôt ce combat, cette guerre dont Héraclite nous dit qu'elle est mère de toute chose. Le monde et la terre ne fusionnent jamais, leur opposition demeure. Le matériau ne disparaît pas dans le sens, le sens ne diminue pas pour être lié à un matériau. Au contraire, dans leur union, chacun des deux s'exalte et prend toute sa dimension. Ce n'est donc pas un combat destructeur mais une confrontation qui révèle chacun des deux éléments. Ce combat aboutit au « trait » : « le tracé du trait doit se restituer dans l'opiniâtre pesanteur de la pierre » écrit Heidegger. Le trait c'est la limite de l'œuvre qui la définit, qui ouvre son monde et fait venir sa terre. Le trait, c'est la forme incarnée à condition de penser une forme qui en pourrait se scinder de sa matière. Heidegger emploie aussi le terme de « stature » : à travers l'œuvre, l'être se manifeste. Le combat du monde et de la terre est productif, il est ouverture à l'être. Notre vision de l'œuvre oscille sans arrêt entre monde et terre, entre l'éclaircie et la réserve. Ce n'est pas l'harmonieux équilibre entre matière et forme que He-

gel voyait dans l'art grec. L'œuvre nous offre la vision fugitive d'un être qui se retire dans la réserve et dont l'éclaircie manifeste encore mieux la réserve. Elle nous dépayse du monde des objets techniques disponibles pour nous livrer à la révélation d'un être qui échappe à l'arrondissement de la pensée rationnelle et qui donc ne nous appartient mais auquel nous appartenons fondamentalement.

L'œuvre fait advenir la vérité comme dévoilement, comme accession à l'être. « L'art est la mise en œuvre de la vérité. ». La création dépasse l'artiste lui-même, elle est un advenir de l'être. En tant que mise en œuvre de l'être, l'art peut se comparer à la religion, à la politique.

Les spectateurs sont des gardiens de l'œuvre et de l'être. Ils doivent assurer « la sauvegarde de l'œuvre. ». « Aussi peu une œuvre peut-elle être sans avoir été créée, tant elle a besoin des créateurs, aussi peu le crée lui-même peut-il demeurer dans l'être sans les gardiens. ». Les gardiens entrent dans l'appartenance au vrai, à l'être au moyen de l'œuvre. Ils appartiennent à l'œuvre.

L'œuvre d'art est donc ce qui installe un monde et qui fait venir la terre. Le monde repose sur la terre et la terre surgit dans le monde.

Heidegger va retourner le questionnement : en quoi l'être vient-il à son éclosion à travers l'œuvre ? Dans quelle mesure y-a-t-il dans l'essence de la vérité une aspiration à devenir œuvre ? Sinon l'art serait une autre forme d'arrondissement de l'être. C'est l'objet de la troisième partie de sa réflexion.

La vérité et l'art.

L'art en tant que produit suppose un savoir-faire. « Les Grecs, qui, pur sûr, s'y entendaient aux choses de l'art, usaient

du même mot *techné* pour métier aussi bien que pour art. ». Peut-on déterminer l'essence de la création par son côté artisanal et manuel ? Pour les grecs, la *techné* est un mode du savoir, donc de dévoilement de la vérité. C'est en ce sens que l'artiste pratique la *techné*. Son savoir-faire est un mode d'éclosion de l'être.

« Dans quelle mesure la vérité déploie-t-elle du fond de son être quelque chose comme une aspiration vers l'œuvre ? ». La vérité est l'éclaircie de l'ouvert qui se manifeste dans le combat entre le monde et la terre. La vérité aspire à l'œuvre pour se manifester comme être, avec l'œuvre elle se tient entre l'éclaircie et la réserve. Le trait symbolise cet équilibre et donne l'être à l'œuvre.

L'art est l'une des approches de l'être : « Une manière essentielle dont la vérité s'institue dans l'étant qu'elle a ouvert elle-même, c'est la vérité se mettant elle-même en œuvre. Une autre manière dont la vérité déploie sa présence, c'est l'instauration d'un Etat. Une autre manière encore pour la vérité de venir à l'éclat, c'est la proximité de ce qui n'est plus tout bonnement un étant, mais le plus étant dans l'étant. Une nouvelle manière pour la vérité de fonder son séjour c'est le vrai sacrifice. Une dernière manière enfin pour la vérité de devenir, c'est le questionnement de la pensée, en tant que pensée de l'être, nomme celui-ci en sa dignité de question. » L'art conserve-t-il une spécificité ? Et surtout, peut-on penser sur un même modèle l'éclosion de la vérité dans l'art et l'instauration d'un Etat ? cela suppose une attitude esthétique (contemplative) par rapport à la politique qui est discutable.

Heidegger reprend l'analyse de l'instauration de la vérité dans l'œuvre : « La vérité ne déploie son être que comme combat entre éclaircie et réserve dans l'adversité du monde et de la terre. ».

Et ce dévoilement de l'être confère à l'homme son statut. Ce n'est pas l'humain qui permet d'expliquer l'art comme pour Hegel mais c'est l'œuvre qui institue l'homme comme son gardien. La présence de l'œuvre demande « transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'œuvre. Cette retenue dans le séjourner permet à son tour au créé d'être l'œuvre qu'il est. Ceci : permettre à l'œuvre d'être une œuvre, nous l'appellerons la Garde de l'œuvre. ». C'est donc bien l'œuvre qui appelle ses gardiens, ce n'est pas le jugement des spectateurs qui définit l'œuvre. L'homme est appelé à garder l'œuvre qui ouvre le surgissement dans l'être, qui est l'événement.

L'œuvre est avènement. Heidegger emploie le terme de *Poème* : « La vérité, éclaircie et réserve de l'étant surgit alors comme Poème. Laissant advenir la vérité de l'étant comme telle, tout art est essentiellement Poème. ».

L'art dessine donc la tâche de l'homme dans son rapport à l'être. Il est historial et non historique, l'œuvre n'est jamais contingente, sa garde est le destin du peuple dans son rapport à l'être. « La vérité dans l'œuvre se projette bien plutôt en se destinant aux gardiens à venir, c'est-à-dire à une humanité historique. Cependant, ce qui est ainsi envoyé en direction des gardiens futurs n'est précisément jamais une quelconque exigence arbitraire. Le projet poématique est l'ouverture de ce en quoi le Dasein est, en tant qu'historial, déjà embarqué. ». Chaque œuvre révèle un rapport à l'être qui échoit à un peuple. « Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, alors a lieu dans l'histoire un choc : l'histoire commence ou reprend à nouveau. Histoire, cela ne signifie point ici le déroulement de faits dans le temps – faits qui malgré l'importance qu'ils peuvent avoir, en restent toujours que des incidents quelconques. L'histoire, c'est l'éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné

d'accomplir comme insertion de ce peuple dans son propre héritage. ».

L'œuvre est ce par quoi la vérité comme dévoilement de l'être se manifeste. Elle dépasse la subjectivité, elle dépasse même toute compréhension conceptuelle (sinon l'art serait une sorte de métaphysique), pour se situer dans l'originaire d'une révélation de la présence.

Mais, concrètement, comment Heidegger analyse-t-il des œuvres précises ? Sa pensée n'est-elle qu'une méditation projetée sur l'art ou permet-elle de mieux comprendre ce qu'est une œuvre ?

Heidegger et les œuvres.

Nous allons nous attacher aux exemples d'œuvres qu'Heidegger utilise pour mieux comprendre son approche de l'art.

Dans *l'Origine de l'œuvre d'Art*, l'analyse du temple grec est centrale, le temple est choisi car il n'est pas une œuvre figurative, il ne témoigne donc que de lui-même, il installe sa présence : « Un bâtiment, un temple grec n'est à l'image de rien, il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il referme en l'entourant la statue du dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence étendre à tout l'enclos sacré. ». Concrètement, nous ne savons pas grand chose de ce temple, sinon sa verticalité et le fait qu'il contient une statue de Dieu. Heidegger enchaîne « C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. » Rien qui ne concerne l'architecture, ni même la fonction sociale de l'édifice. L'œuvre d'art ouvre et installe un monde qui est celui du sens en général. Heidegger ne

nous dit rien de la façon dont la conception grecque de la vie se traduit de façon précise dans les traits architecturaux du temple (on peut comparer avec Hegel : lorsque Hegel analyse l'art Hollandais, il insiste sur les techniques, le clair-obscur, les contenus, les natures mortes, il est attentif au détail des œuvres : la représentation des animaux). Du temple, Heidegger nous dit : « Sur le roc, le temple repose sa constance.... Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. ». C'est la terre, au sens des éléments concrets, qui est mise en évidence par le monde que le temple fait venir à l'être « installant un monde, l'œuvre fait venir la terre. ». La terre c'est le matériau de l'œuvre mais dans l'œuvre, le matériau ne s'efface pas derrière la fonction comme dans un objet technique. Dans l'œuvre au contraire, le matériau vient à l'éclat du paraître, le temple fait ressortir la pesanteur de la pierre, le tableau met en évidence l'éclat des couleurs... L'œuvre révèle non seulement le matériau mais la terre tout entière au sens grec de la *physis* : le croître. « Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce « reposer sur » fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. L'éclat et la lumière de la pierre font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa mûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air.... la terre devient dans l'œuvre et pour celle-ci, le fondement sur lequel elle repose, fondement qui, parce qu'il se referme essentiellement, demeure un abîme. ». Le temple est donc ce qui installe un monde et fait venir la terre.

Les deux éléments, monde et terre, ne sont pas juxtaposés, ils se complètent parfaitement. Leur imbrication est ce qui fait venir l'être à l'apparaître (puisque dans la technique, l'être est voilé). « Installant un monde et laissant venir la terre, l'œuvre est l'effectivité du combat où est conquise l'éclosion de l'étant dans sa totalité, c'est-à-dire la vérité. ». Le temple est donc un monde qui fait venir la terre : un sens qui révèle la présence de la pierre dans sa solidité. Mais entre le sens et la terre, il y a le

travail architectural sur lequel Heidegger ne s'arrête pas : pourquoi ce sens se manifeste-t-il dans ce matériau précis ?

L'interprétation du tableau de Van Gogh est encore plus parlante. Heidegger prend l'exemple d'un produit, une paire de chaussures représentée dans un tableau de Van Gogh. « un produit connu : une paire de souliers de paysan ». Le tableau représente une paire de chaussures de paysanne, un objet qui est défini par son usage. Le tableau révèle l'être produit du produit comme distendu entre la terre à laquelle il appartient et le monde de la paysanne : « la paysanne est confiée par ce produit à l'appel silencieux de la terre grâce au sol qu'offre le produit, à sa solidité, elle est soudée à son monde ». Le tableau révèle ainsi que l'être du produit ne se trouve pas dans son utilité qui « a fait croire que l'origine du produit réside dans la simple fabrication, laquelle impose à une matière une forme. » mais dans sa solidité, dans l'évidence de sa présence. Cette vérité est venue au jour « non pas au moyen de la description ou de l'explication d'une paire de chaussures réellement présentes ; non pas par un rapport sur le processus de fabrication des souliers ; non pas par l'observation de la manière dont, ici ou là, on utilise réellement des chaussures. Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous soudain transportés ailleurs que là où nous avons coutume d'être. L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité une paire de souliers.... L'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait le sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plus l'être produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître. ».

L'œuvre révèle l'être du produit. Elle révèle aussi le monde de la paysanne : « par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride ja-

chère du champ hivernal. ». C'est la nature comme physis qui est sous-jacente. Pourquoi ces visions plutôt que d'autres ? Heidegger ne s'appuie sur aucun trait pictural pour justifier son interprétation, sinon sur sa conception plutôt réactionnaire de la vie paysanne. Il nous dit que c'est le tableau qui a parlé mais le sens est toujours une interprétation, c'est nous qui le faisons parler. Ici pour Heidegger c'est un dévoilement de l'être qui est à l'œuvre. Mais est-il directement lisible dans l'œuvre elle-même ?

« Dans la peinture de Van Gogh, la vérité advient. Cela ne veut pas dire qu'un étant quelconque y est dépeint en toute exactitude, mais, que dans le devenir manifeste de l'être produit des souliers, l'étant dans sa totalité, monde et terre en leur jeu réciproque, parviennent à l'éclosion. ». La beauté est dans toute œuvre qui révèle l'être : « La beauté est un mode d'éclosion de la vérité. ».

L'analyse des traits picturaux, des techniques, disparaît derrière l'affirmation de la fonction ontologique de l'œuvre.

L'interprétation des poésies de Hölderlin est tout aussi significative. Hölderlin est pour Heidegger le poète par excellence parce qu'il réfléchit sur l'essence de la poésie et voit dans la poésie le verbe révélateur de l'être. Heidegger interprète les vers

« Mais à nous il revient, sous les orages du dieu

O poètes, de tenir à tête découverte. » (Comme au jour de Fête).

La poésie n'est pas le reflet de la sensibilité du poète, elle n'est pas la traduction d'une époque. Le poète se tient « sous les orages du dieu » : il affronte la puissance de l'être, il est appelé par le dieu et en répercute les signes. Il va « tendre au peuple le don céleste » (Hölderlin). Le poète nomme les choses et par son

dire, les fait accéder à l'être. « C'est seulement lorsque le poète dit la parole essentielle que l'étant se trouve par cette nomination nommé à ce qu'il est, et est ainsi connu comme étant. La poésie est fondation de l'être par la parole. » commente Heidegger. La poésie fonde l'être que le langage non-poétique masque.

Hölderlin (En bleu adorable) « Riche en mérite mais poétiquement pourtant, l'homme habite sur cette terre. ». L'homme est riche en mérite par son activité, mais c'est fondamentalement par la poésie qu'il entre en contact avec l'être. Par la poésie l'homme se tient « en la présence des dieux et est atteint par la proximité essentielle des choses. » commente Heidegger.

Le commentaire tend toujours à rapporter le sens de la poésie à la philosophie de Heidegger sans tenir compte de la poésie elle-même. Certes, Heidegger explique bien qu'il ne veut pas être un critique littéraire, mais dans ce cas, en quoi est-il nécessaire de faire appel à des œuvres pour illustrer ses thèses philosophiques ? Si l'œuvre est porteuse d'une philosophie, c'est tout autant la philosophie qui est appelée à prendre une forme artistique, poétique, pour Heidegger.

Art et philosophie.

Heidegger veut inventer un nouveau langage philosophique dans *Acheminement vers la Parole* puisque le langage usuel nous enferme dans la métaphysique. Dans la représentation courante, la parole est « l'expression sonore et la communication des émotions et des fluctuations intimes de l'homme. ». Cette définition suppose trois présupposés. La parole est expression c'est-à-dire un processus d'extériorisation qui renvoie à un intérieur qu'il s'agit d'exprimer. La parole est une activité de l'homme. Enfin, elle a pour objet de communiquer ou de représenter quelque chose. La parole est réduite au rôle d'instrument. Il faut revenir à la parole en tant que parole « Le

parlé à l'état pur est le poème.». Il ne transmet pas d'information, mais il parle purement et simplement, il est le lieu où la parole se manifeste. Le poème nomme, il convoque à la présence ce qu'il nomme. « Nommer est appel. L'appel rend ce qu'il appelle plus proche... L'appel appelle à venir. » Parler, c'est faire paraître une chose dans son être. « Le langage est la maison de l'être ». La vraie parole est poésie. On assiste à une poétisation progressive du discours de Heidegger.

L'art devient tout entier Poème, effectuation de la vérité. « La vérité, éclaircie et réservée de l'étant surgit comme poème. Laissant advenir la vérité de l'étant comme tel, tout art est essentiellement Poème... De ce poème de l'art advient qu'au beau milieu de l'étant éclôt un espace d'ouverture où tout se montre autrement que d'habitude. ». Tous les arts se ramènent à la poésie même s'ils en sont pas verbaux : « Si tout art est en son essence Poème, l'architecture, la sculpture, la musique, doivent pouvoir être ramenées à la poésie. ». Le langage est la maison de l'être, il n'est pas seulement un moyen de communication.

On peut se demander ce qui doit prévaloir, de la parole poétique ou de la philosophie ? Parfois Heidegger laisse penser que la philosophie doit s'effacer derrière la poésie. « Pour l'amour de ce qui vient en poème, l'éclaircissement doit viser à se rendre lui-même superflu. Le dernier pas, mais aussi le plus difficile de toute interprétation consiste à disparaître avec tous ses éclaircissements devant la pure présence du poème. ». La métaphysique s'est éloignée de l'être. La philosophie doit s'inspirer des poètes. « La poésie n'est pas devenue infidèle au lieu de l'éclosion originaire, alors que le devenir-philosophie de la pensée – et du monde- détermine par contre le voie sur laquelle nous sommes engagés actuellement. ».

Mais la pensée en sortant de la métaphysique va aussi ouvrir la voie à l'art plutôt que se laisser remplacer par l'art poétique : « Le penseur dit l'être, le poète nomme le sacré. » : le

poète est médiateur entre les dieux et les hommes et le penseur est celui qui nous achemine vers la poésie.

Poésie et pensée sont aussi saisies dans leur aspect complémentaire : « Toute pensée qui déploie le sens est poésie, mais toute poésie est pensée. ». Il est difficile de trouver une hiérarchie entre poésie et philosophie. Pensée et poésie sont deux façons d'atteindre l'être, l'une se tient dans l'originaire l'autre dans l'effort de surmonter l'oubli de l'être. Elles disent la même chose de façon différente. Du coup, la pensée peut faire parler le poème sans risque « éprouver par une pensée sobre et dégrisée ce qui, dans le dict de son poème, n'a pas été énoncé. » Le penseur peut reconduire à la pensée de l'être toute poésie. Heidegger a cette méthode d'isoler des mots fondamentaux dans une poésie et de reconstruire la pensée du poète. Schaeffer note que dans son interprétation de l'hymne « Le voyage » de Hölderlin, Heidegger isole les mots « foyer » « rayons » « origine » « fidélité » et qu'il reconstruit à partir de là une réflexion interprétative qui double le poème. Mais il aurait pu choisir d'autres termes. De plus, en isolant les termes, on perd l'ensemble du poème, c'est-à-dire sa valeur poétique littéraire. Heidegger prévient lui-même qu'il ne fait pas de critique littéraire. Il conduit la philosophie à une imite extrême dans la tentative de dépasser le langage de la métaphysique et de retrouver la présence de l'être dans l'œuvre poétique. Son dire s'affranchit progressivement des impératifs de la logique et du langage commun.

Carnap fera une critique féroce de Heidegger estimant que son œuvre n'est que de la mauvaise philosophie alliée à de la mauvaise poésie.

Sans aller aussi loin, Schaeffer note que : « si les arts sont réductibles à l'art, si l'essence de l'art est la poésie et si la poésie dit le même que la philosophie, on n'a plus que faire, ni des arts, ni de cet art particulier qu'est la poésie. Ainsi l'art finit par digérer les arts, et la théorie spéculative, devenue spéculaire, ne ré-

fléchit plus qu'elle même dans un face – à-face stérile. ». De fait, les œuvres concrètes ont disparu au profit de l'analyse de la fonction ontologique de l'art.

Sortir de la métaphysique pour laisser être l'être était le projet de Heidegger. En conséquence, les formes subjectives de la représentation ne sont plus celles de l'événement : la compréhension rationnelle de ce qui advient et l'agir rationnel sont des formes encore métaphysiques. La philosophie assume une dimension contemplative, elle est proche de l'art.

Heidegger : « Que reste-t-il à dire ? Rien que ceci : l'avènement advient. » (Question IV *Temps et Etre*). Et l'art le dit parfaitement. Il est bien ouverture à l'être. Mais est-il possible de réduire la philosophie à une dimension purement contemplative en la réduisant à délivrer le même sens que l'art ? En adoptant une position esthétique, contemplative, Heidegger fait de la philosophie une sorte de complément ou de redite de ce qui dit l'art. Mais l'art est un domaine de pensée parmi d'autres pour la philosophie (on peut même le concevoir comme une étape essentielle comme le fait Hegel sans pour autant annuler les autres domaines) et il semble difficile de réduire la philosophie dans son entier à une visée esthétique surtout à une époque où les événements semblaient plutôt devoir conduire à approfondir une vision morale ou politique de l'histoire.

Conclusion

Penser l'art pour la philosophie, ce n'est donc pas penser un quelconque objet. Accorder un statut philosophique à l'art suppose une réévaluation de la sensibilité et une rupture avec le platonisme : la beauté est dans le sensible et non uniquement un attribut des idées. Elle est la présence de l'intelligible dans le

sensible. Le sensible a donc sa part d'idéalité, il participe à l'intelligible. C'est la raison pour laquelle il n'y a de réelle philosophie de l'art qu'après Kant et sa critique radicale de la métaphysique par la mise en évidence du rôle fondamental de l'esthétique dans la connaissance.

La tradition spéculative fait de l'art le révélateur de la vérité : premier stade de l'esprit absolu, connaissance tragique ou dévoilement de l'être. Elle pose ainsi le problème du rapport de la philosophie et de l'art. La considération du sens philosophique de l'art ne vient-il pas rendre inutile le contact direct aux œuvres ? L'art ne rend-il pas le discours philosophique inutile ? C'est le problème qui se pose chez Nietzsche aussi bien que chez Heidegger, l'art semble dire mieux ce que la philosophie tente d'exprimer. Mais chez Hegel, l'art n'est-il pas un degré inférieur à la philosophie. Le discours philosophique dirait mieux et plus clairement ce qu'il n'exprime qu'imparfaitement. On peut avoir cette impression en lisant Hegel même s'il faudrait nuancer car l'aliénation de l'esprit est une nécessité inhérente à l'esprit et la philosophie a besoin de l'art tout autant que l'art de la philosophie. Il n'empêche que le contenu de l'art est repris à un niveau supérieur par la philosophie.

Mais dans les traditions spéculatives de l'art, on peut surtout se poser le problème de l'attention accordée aux œuvres dans leur particularité. Les théories spéculatives de l'art pensent une essence de l'art qui ensuite sert de moyen pour interpréter les œuvres. « Art » devient une valeur et non seulement une description : on va juger si une œuvre correspond ou non à l'essence de l'art. Ainsi, Hegel rejette à la marge de l'art les drames purement psychologiques. Mais si chez Hegel on trouve encore une attention aux détails concrets des œuvres et aux procédés techniques de l'artiste, chez Nietzsche et Heidegger cette dimension disparaît. Peut-on parler de l'essence de l'art sans faire attention aux œuvres d'art ? Les théories spéculatives

ne reconstruisent-elles pas une idée de l'art à leur propre usage, sans grand rapport avec la réalité des œuvres ?

Une œuvre véritable n'est-elle pas un objet qui excède toute compréhension exhaustive possible et qui ne se laisse pas enfermer définitivement dans un concept ?

La critique des théories spéculatives de l'art.

Schaeffer dans *L'art de l'Age Moderne* va faire un bilan très critique de la tradition spéculative de l'art en pointant ce que la philosophie spéculative de l'art a manqué. Il lui adresse essentiellement trois reproches :

– « Au premier chef, il y a la confusion épistémologique entre une approche descriptive et une approche évaluative ». Ce n'est pas la philosophie qui dit si une œuvre est d'art ou non, ce sont les artistes qui créent des œuvres et le public (ou les critiques) qui vont intégrer ces œuvres au patrimoine artistique d'un peuple. La philosophie part de l'œuvre comme d'un fait sur lequel elle doit réfléchir, elle ne détient pas la norme qui fait qu'une œuvre a ou non une valeur artistique. En voulant penser une essence de l'art, les traditions spéculatives glissent vers une approche normative autant que descriptive des œuvres. « Son abandon nous permettra donc d'avoir un regard plus diversifié et plus fécond sur les œuvres. »

– « Puis il y a la distinction entre la sphère esthétique et la sphère artistique. Elle a été évacuée par la théorie spéculative de l'art, au nom d'une réduction de l'art à son pôle créateur de l'art. ». La théorie spéculative de l'art identifie esthétique et création artistique. Mais un objet qui n'est pas créé comme une œuvre d'art peut avoir une valeur esthétique : un paysage naturel ou une photo scientifique. Il faut distinguer la création et la valeur esthétique d'un objet.

– « La question du plaisir et celle de l'attitude esthétique. La fonction compensatrice de la sacralisation de l'art s'est trouvée liée à un puritanisme exacerbé qui nous a conduits à couper l'œuvre d'art de la gratification qu'elle nous procure. ». Le plaisir esthétique est renvoyé à la simple subjectivité insignifiante de l'individu. Ce qui compte c'est ce que l'œuvre révèle et non le plaisir qu'elle procure au sujet qui la contemple.

Scheffer cite Michaux : « Il me semble qu'on peut tolérer beaucoup de choses de l'art, qu'il soit difficile, vulgaire, choquant, maniéré, blasphématoire, intellectuel, pornographique, pittoresque – et même, plaisant, beau, sublime, séduisant. Il me semble en revanche absolument contraire à son concept qu'il fasse mourir d'ennui. Quand l'art n'est pas plus intéressant qu'une conversation de vernissage, il vaut mieux s'intéresser à une autre chose. » in, *L'artiste et les commissaires*. C'est peut-être le plaisir esthétique qui est fondamental pour définir une œuvre d'art.

Jean-Marie Schaeffer montre l'impact de la théorie sur la pratique même de l'art. Selon lui, Malévitch définit de façon nietzschéenne son programme « Nous voulons que la modernité devienne la vie et la forme de notre force. Nous voulons que notre énergie se consacre à la création de nouvelles formes. ». L'artiste est un voyant, une figure du surhomme nietzschéen. Malévitch voit dans l'art nouveau une rupture avec l'art précédent. L'art nouveau élucide l'essence de l'art alors que l'art ancien voulait élucider le monde extérieur. « L'art s'est divisé en deux parts fondamentales : les uns sont devenus figuratifs (concrétistes), peintres de chevalets et réflecteurs du mode de vie sans avoir élucidé l'essence de l'art ; les autres sont devenus non-figuratifs (abstractionnistes) après avoir élucidé l'essence de l'art et avoir renoncé au portrait et à refléter le mode de vie. ». L'art « suprématisme » de Malévitch est pour Schaeffer « un art philosophique. ». Malévitch écrit « Nos ateliers ne peignent plus de tableaux, ils édifient des formes de vie. ». Certains

critiques voient un lien entre la volonté de Malévitch de peindre le « rien » et l'idée heideggerienne d'un retrait de l'être.

Kandinsky s'inspire de la théorie des couleurs de Schopenhauer. Il reprend l'idée de l'art comme révélation supérieure. L'art doit être une recherche de l'esse de l'art et de l'essence du réel : « ne représenter que l'Essentiel Intérieur par élimination de toute contingence extérieure. ». Les couleurs, les traits ne renvoient qu'à eux-mêmes et non à un objet extérieur. L'art est auto-référentiel mais dans le même temps, il rend sensible l'essence du réel. Il peut changer la face de l'humanité : Kandinsky : « la grande période l'art abstrait qui vient de commencer, la révolution fondamentale qui bouleverse l'histoire de l'art, compte parmi les prémices les plus importantes de ce que j'ai appelée naguère, l'époque des Grands Spirituels. ».

La théorie spéculative finit par attaquer la création qui devient philosophique plus qu'artistique. Or, pour Schaeffer, « une œuvre ne saurait être réduite à ses légitimations. ». Elle est avant tout un travail sur un matériau et non un discours théorique.

Pour Schaeffer, la théorie spéculative de l'art repose sur une erreur : « Loin de décrire les arts, la théorie spéculative construit un idéal artistique. ». Elle est toujours obligée d'exclure certaines formes comme n'étant pas de l'art. Or, ce qui importe, ce sont les œuvres réelles auxquelles nous nous confrontons comme à des objets. Une approche analytique des œuvres d'art serait donc plus appropriée si l'on suit la démonstration de Schaeffer.

Danto dans *L'assujettissement philosophique de l'art* va montrer le caractère contradictoire de la volonté philosophique de s'approprier l'art et produire une autre critique des théories spéculatives de l'art. Il ne s'intéresse qu'à Hegel (Nietzsche et Heidegger ne sont pas pris en compte !) avec un intérêt-

répulsion qui montre bien la difficulté à saisir la conception hégélienne de l'art.

Le rapport de la philosophie à l'art est marqué par « de véritables agressions menées par la philosophie contre l'art. Le premier mouvement tente de rendre l'art éphémère en le considérant comme apte uniquement à donner du plaisir ; le second consiste dans l'idée qu'il n'est autre chose qu'une forme aliénée de la philosophie : un baiser provoquant le réveil suffit à faire reconnaître que de tout temps, l'art a été en réalité une forme envoûtée de la philosophie. ».

Que ce soient Platon ou Hegel, les philosophes refusent une réelle autonomie à l'art et en même temps tentent de neutraliser son caractère dangereux. Il est temps de penser une nouvelle approche des œuvres qui les laissent librement nous parler.

Une autre façon de penser les œuvres : une philosophie analytique et l'art

Le problème est de penser l'œuvre d'art alors que la distinction entre art et non art n'est plus perceptible par les sens. Les Ready-made ou la boîte Brillo hisse au statut d'art des objets dont la réplique identique n'a pas un statut artistique. Danto s'interroge :

« Pourquoi ceci – c'est-à-dire Fontain- serait-il un œuvre d'art alors que cela-c'est-à-dire la classe des urinoirs non affranchies- tout en étant exactement identiques à ceci, n'est rien d'autre qu'un collection d'objets de plomberie industrielle ? ».

D'autre part, un objet qui possède des qualités esthétiques (harmonie des couleurs, des formes) n'est pas forcément une œuvre d'art : par exemple, un paysage, une photo scientifique...

– On ne peut donc pas dire que l'œuvre d'art possède des qualités esthétiques qui font que cet objet est une œuvre et un autre non. Il n'y a pas de différence perceptive entre une œuvre d'art et un objet matériel indiscernable. On peut imaginer un faux tableau exactement semblable à l'original, pourtant, ce faux n'aura pas de valeur artistique alors qu'il a les mêmes caractéristiques esthétiques. La spécificité de l'œuvre d'art n'est pas de l'ordre de la perception, elle n'est pas une propriété matérielle des objets. Il faut donc tenter de comprendre pourquoi certains objets deviennent des œuvres d'art.

« Le fait que quelque chose est une œuvre d'art dépend d'un ensemble de raisons, et rien n'est vraiment une œuvre d'art en dehors du système des raisons qui lui confèrent ce statut : une œuvre d'art n'est pas telle par nature. » dit Danto (*Après la Fin de l'Art*).

– On peut donc proposer une thèse institutionnelle pour expliquer que certains objets sont des objets d'art et d'autres non. : « Ce qu'on oublie c'est que le discours des raisons est ce qui confère le statut d'art à des choses qui autrement ne seraient que de simples objets, et que ce discours n'est autre chose que le monde de l'art dans sa construction institutionnelle. » AFA. Mais ce discours des raisons doit s'appuyer sur quelque chose qui a un rapport direct à l'objet désigné comme œuvre. L'institution ne peut désigner n'importe quel objet. Il faut approfondir cette idée. Si le discours institutionnel fonde l'art, il doit lui-même se fonder sur une spécificité des objets qu'il choisit comme œuvre sans pour autant reconstruire une essence de l'art.

– Danto va donc présenter sa thèse. Le discours des raisons se construit à partir des sont les interprétations qui hissent l'objet banal au rang d'œuvre, qui le transfigurent : « On aura remarqué que des objets indiscernables deviennent des œuvres d'art tout à fait différentes et distinctes à la suite

d'interprétations distinctes et différentes. Je considérerai donc les interprétations comme des fonctions qui transforment des objets matériels en œuvres d'art. » dit Danto dans *La Transfiguration du Banal*. Une œuvre a une structure intentionnelle et c'est ce qui la rend interprétable.

« Les œuvres d'art sont des expressions symboliques, au sens où elles incarnent leurs significations... Voir une chose comme de l'art c'est être prêt l'interpréter quant à sa signification et quant à sa manière de signifier. »

L'œuvre tend vers un sens. Elle est donc liée à une interprétation. L'interprétation est interne à l'œuvre, elle la constitue comme œuvre. « L'œuvre et l'interprétation naissent ensemble dans la conscience esthétique. ». L'interprétation ne peut donc pas être complètement arbitraire. L'interprétation transfigure l'objet : il passe d'objet banal au statut d'œuvre. Il ne faut donc pas confondre l'interprétation constituante avec des interprétations explicatives (pourquoi l'auteur a utilisé telle couleur ? Que voulait-il dire ?). Les interprétations explicatives explorent le sens des éléments de l'œuvre. L'interprétation constituante fait que tel ou tel objet est saisi comme une œuvre d'art.

Etudier les œuvres c'est donc explorer les interprétations qui les constituent comme œuvres, proposer des interprétations qui dégagent des aspects esthétiques ou cognitifs propres à l'art à l'intérieur d'un objet matériel et le rendre ainsi candidat au statut d'œuvre d'art. Mais les éléments doivent bien être dans l'œuvre, les interprétations doivent exister.

« Il existe une vérité interprétative et une stabilité de l'œuvre d'art qui ne sont pas relative du tout. »

En conséquence, « La population des œuvres d'art est un système d'auto-enrichissement mutuel. » Après la fin de l'art.

Les interprétations prennent place dans une histoire de l'art qui les constitue.

« L'histoire de l'art doit avoir une structure interne et même une sorte de nécessité. » (*Assujettissement Philosophique de l'Art*). Danto semble partager la thèse hégélienne d'un approfondissement de la conscience de soi de l'art à travers son histoire. « En prenant conscience de lui-même, l'art a reproduit le processus spéculatif de l'histoire : la conscience de soi de l'art sous une forme réflexive, un peu comme la philosophie est toujours conscience de soi de la philosophie. »

L'art lui-même prend en main sa propre histoire et s'interroge sur ce qui constitue les œuvres. « Aujourd'hui, il est souvent difficile de distinguer l'art de sa propre philosophie. L'art est donc ce qui engendre une réflexion plutôt que ce sur quoi la réflexion s'exerce.

La philosophie qui tente de saisir une essence de l'art risque de méconnaître les œuvres et de les faire disparaître sous cette essence de l'art. Mais cela ne signifie par pour autant que l'art peut complètement se passer de philosophie. Au cours de son histoire, l'art devient sa propre philosophie et enrichit la philosophie.

Deuxième partie : De la nature à la liberté avec l'art.

L'art a-t-il une réelle efficacité dans la pratique ou bien n'est-il qu'un passe-temps innocent, inoffensif ?

Georges Steiner dans *Dans le Château de Barbe-Bleue* réfléchit sur la paradoxe du nazisme : comment est-il possible qu'éclate une telle barbarie politique dans le peuple de Kant et de Gœthe ? Les nazis n'étaient pas des brutes épaisses et sans culture. Pourquoi une sensibilité réceptive à des formes d'art raffinées ne les a-t-elle pas empêché de participer à de telles aberrations ? « L'art, les préoccupations intellectuelles, les sciences de la nature, de nombreuses formes d'érudition fleurissaient très près dans le temps et dans l'espace, des lieux de massacres et des camps de la mort. »... « Des qualités évidentes de finesse littéraire et de sens esthétique peuvent voisiner chez le même individu, avec des attitudes barbares, délibérément sadiques. Des hommes comme Hans Frank, qui avait la haute main sur la solution finale en Europe de l'Est, étaient de connaisseurs exigeants, et parfois même de bons interprètes de Bach et de Mozart. On compte parmi les ronds-de-cuir de la torture ou de la chambre à gaz, des admirateurs de Gœthe ou des amoureux de Rilke. ».

L'art est impuissant face à la violence « Quel poème immortel jamais enrayé ou tempéré le règne de la terreur ? » s'interroge Steiner.

Deux interprétations :

- En tant que forme sociale, l'art n'a aucun impact sur les autres formes de la vie sociale. La production artistique ne modifie pas la politique ni l'économie alors que l'inverse est possible.

-

- En tant que pratique humaine, l'art en change pas les hommes qui en sont les auteurs ou les spectateurs : l'art n'éduque pas, ne raffine pas notre personnalité au point de nous éloigner de formes de barbarie. On peut apprécier Mozart et participer à un génocide.

-

L'art ne serait qu'un passe-temps sans importance, de l'ordre de l'agrément passager et d'une portée très réduite.

Danto pose le problème de la portée pratique de l'art dans deux articles.

- « L'art dangereux » dans *Après la Fin de l'art*. Il part d'une réflexion sur le pouvoir soviétique qui avait mis sous surveillance l'art, l'obligeant à une dissimulation de son réel contenu. Dans une ère plus libre l'art va revendiquer sa neutralité : « Considérons les arguments mis en avant dans la défense d'*Ulysse* ou de *L'amant de Lady Chatterley*. L'argument n'était pas que les mots et phrases qui avaient fait que la question de la censure fût soulevée en méritaient pas en eux-mêmes et en tant que tels d'être censurés : ils étaient réellement scatologiques et offensifs, et les auteurs ne les auraient pas utilisés s'ils ne l'avaient pas été. Mais puisqu'ils faisaient partie intégrante de textes, qui, de l'avis des experts, étaient des œuvres d'art – en fait des œuvres de grande littérature – on pouvait les tolérer : il semblait qu'en tant que parties d'une totalité artistique, ces mots ou phrases ne pouvaient plus affecter un lecteur immunisé par leur statut artistique sur ce qui aurait été leur venin s'ils avaient été écrits ou énoncés dans un contexte non artistique. C'est comme si le fait d'être de l'art neutralisait

leur contenu. ». L'art est vidé de tout sérieux, coupé de la vie réelle. L'esthétisation enlève au contenu de l'œuvre toute efficacité. Danto rappelle une remarque de Kant selon laquelle des choses laides peuvent être objets de belles représentations. « Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre etc. peuvent, en tant que choses nuisibles, être décrites de très belle façon et peuvent même être représentées par des peintures. ». L'art neutralise l'objet, tout est donc représentable dans l'art. On perçoit le problème que pose par exemple l'appréciation des déclarations antisémites dans l'œuvre de Céline. Peut-on les tolérer comme parties d'une œuvre artistique ou faut-il les considérer comme inacceptables d'un point de vue moral ? (Dans ce dernier cas, on donne raison à Platon qui refusait que l'art imite des caractères vils). Danto pose le problème d'une pièce antisémite de Fassbinder : L'ordure, la ville et la mort. L'auteur aurait affirmé « Ce n'est qu'une pièce de théâtre ». L'artiste ne joue-t-il pas cette innocence présumée de l'art pour délivrer des messages d'une teneur morale plus que douteuse ? Danto rappelle à la suite du texte sur l'exposition de Mapplethorpe une anecdote « Warhol avait laissé traîner des photographies d'un bras poilu fourré dans un anus poilu et de plusieurs autres pénétrations plus prévisibles. Lorsque Colacello objecta que les filles qui travaillaient dans le bureau trouveraient ces photographies inacceptables Warhol fit preuve d'un hypocrisie méprisable : Tu n'as qu'à leur dire que c'est de l'art. ».

-

Pour Danto, l'art ne peut pas s'abriter derrière son innocence. Il faut accepter et reconnaître son caractère dangereux.

- « L'assujettissement philosophique de l'art » dans l'ouvrage du même titre.

-

Danto s'interroge : « Le jazz a-t-il été, de quelque manière que ce soit, la cause des transformations morales à l'âge du jazz

ou n'a-t-il été que leur emblème ? Les Beatles ont-ils provoquées ou seulement préfiguré les perturbations politiques des années soixante ? ».

Il constate qu'une œuvre comme Guernica, le paradigme de l'œuvre engagée, ne fait que constater un fait accompli et que concrétiser des attitudes déjà choisie (ceux qui vont l'admirer sont déjà républicains).

« autant d'œuvres qui ne font rien arriver d'important et se bornent à commémorer, à mettre en sépulcre, à spiritualiser... Aussi se situent-elles plus ou moins au même niveau qu'une cérémonie religieuse, dont la fonction est précisément d'avouer l'étroite limitation de notre pouvoir de faire quoi que ce soit. ».

Mais dans ce cas, pourquoi considère-t-on souvent que l'art est dangereux, pourquoi la censure ? Pour Danto, c'est la philosophie qui constitue cette image d'un art dangereux car l'art est un dangereux concurrent par la séduction qu'il exerce sur les esprits. « La structure des œuvres d'art est la même que celle de la rhétorique et cette dernière a comme tâche de transformer d'abord les esprits, ensuite les actions des hommes et des femmes, cela par une cooptation de leurs sentiments. » : c'est pourquoi Platon a été hostile à l'art comme à la rhétorique.

C'est l'idée qui va dominer chez Aristote : il existe une proximité entre art et rhétorique, tous deux travaillent dans le domaine du vraisemblable et cherchent la persuasion comme résultat. L'art n'est pas directement efficace comme une cause matérielle, mais il n'est pas sans effets non plus sur les sujets qui agissent.

L'art se débat contre une conception qui fait de lui une consolation par rapport aux déboires de la vie. Dans le Monde comme Volonté et comme représentation, Schopenhauer assigne à l'art cette vertu de nous faire échapper à la souffrance

d'une vie qui oscille perpétuellement de la souffrance du désir à l'ennui que génère la satisfaction. L'art sort de la sphère de la volonté car il est pure contemplation, il nous soustrait à la volonté et à la souffrance qu'elle engendre. Danto définit cette conception de l'art comme : « un plaisir narcotique défini par l'absence de douleur. ». La beauté comme anesthésiant permet de comprendre la raison d'être des formes d'art qui s'opposent à l'idéal de la beauté pour retrouver une portée pratique ou politique de l'art. Danto cite Duchamp : « Le danger qu'il faut éviter réside dans la contemplation esthétique. ».

Quel est donc le pouvoir pratique de l'art dans le domaine politique : peut-il changer le monde ? Nous permettre de sortir de l'idéologie ? Marx admire l'art Grec : comment une forme de culture peut-elle échapper à l'idéologie et rester objet d'admiration ? Y-a-t-il dans l'art une portée révolutionnaire, universelle ? Ou bien l'art n'est-il qu'un passe-temps agréable, une consolation aux duretés de la vie ?

L'art est-il un élément fondamental de la formation d'un homme ou bien un agrément superflu ?

Du point de vue de la formation de l'homme, Aristote oppose nature et techné : l'action morale est praxis (formation de l'homme), l'art est techné (production d'un objet extérieur) : l'art n'est-il pas aussi une praxis : ce par quoi l'humanité de l'homme peut se former et se révéler ? Aristote lui-même fait la théorie de la catharsis : l'art peut avoir des effets durables sur l'homme et non seulement être la cause d'un agrément passager.

Plus qu'une imitation de la nature, ne faut-il pas voir dans l'art la plus grande réalisation de la liberté humaine ?

Mais l'homme est aussi un être de nature, un être sensible : l'art jette un pont de la nature à la liberté ; il réconcilie l'homme

charnel et l'homme spirituel, le corps et l'esprit en développant une sensibilité proprement esthétique, c'est-à-dire une sensibilité qui n'a rien d'animal.

Quel est le pouvoir pratique de l'art ? Quelle est la place de l'art dans la pratique humaine ? Est-il une simple illusion, la production d'une consolation illusoire à la dureté de la vie mais qui ne change rien à la vie ou bien a-t-il une réelle portée pratique, c'est-à-dire une pouvoir de changer notre vie et/ou la réalité ? L'art nous permet-il de passer de la nature à la liberté en nous réalisant comme être humain ?

I- L'art et l'imitation de la nature chez Aristote.

1°/ La place de l'art dans les activités humaines.

Si l'art a cette vertu de nous conduire de la nature à la liberté, de nous permettre de nous réaliser, il doit occuper une place de premier plan dans les activités humaines, avoir une certaine supériorité sur les autres activités.

Pour Aristote, toute chose se comprend par la réalisation de sa fin. « La nature de chaque chose est précisément sa fin » (*Politique* Intro). L'homme ne fait pas exception. Sa nature, c'est la réalisation de ce qui est proprement humain en lui. C'est dans cette perspective qu'il est intéressant de réfléchir sur la place de l'art chez Aristote. Comment Aristote voit-il l'art dans l'activité de l'homme ? Quel rôle joue l'art dans la réalisation de cette finalité proprement humaine ?

Du point de vue du contenu, Aristote appelle art tout procédé de fabrication obéissant à des règles et aboutissant à la production d'objets utiles ou beaux, matériels ou intellectuels.

C'est une « disposition à produire accompagnée de règle vraie » : la production artistique a donc un aspect intellectuel : elle est accompagnée de règle vraie. Le génie n'invente pas, il construit avec des règles.

Les objets matériels relèvent du domaine des arts mécaniques auxquels appartiennent la peinture, l'architecture, la sculpture mais aussi l'agriculture ou la confection de vêtements. La production d'objets intellectuels dépend des arts libéraux : dialectique, grammaire, rhétorique, arithmétique, astronomie, géométrie et musique. On voit que son classement est très différent du nôtre. En fait, il distingue ceux qui produisent avec leurs mains et ceux qui produisent avec leur seule pensée. A l'intérieur de l'art, on va distinguer entre les arts nobles (arts libéraux) et les arts plus serviles (arts mécaniques) dont font partie l'architecture, la sculpture, la peinture. Plus un art est intellectuel, moins il implique le corps, plus son statut sera élevé. La logique, la rhétorique, la poésie sont supérieures.

Du point de vue de sa place, l'art prend place parmi les différentes activités de l'homme et il n'est pas dans la meilleure position. Aristote propose une répartition en trois espèces d'activités :

- . Les sciences théoriques qui ont pour objet la contemplation des êtres nécessaires et éternels. Elles comprennent la mathématique, la physique et la théologie.

- . Les sciences pratiques qui portent sur les choses contingentes

En *Métaphysique* A1 Aristote distingue l'art et de la science. L'art comprend la techné et la prudence, la sagesse pratique. L'art tourné vers le particulier, la science vers le nécessaire. Mais l'art suppose tout de même une connaissance. Il n'est pas une pure empirie. « L'art naît lorsque d'une multitude

de notions expérimentales, se dégage un seul jugement universel, applicable à tous les cas semblables. En effet, former le jugement que tel remède a soulagé Callias, atteint de telle maladie, puis Socrate, puis plusieurs autres pris individuellement, c'est le fait de l'expérience ; mais juger que tel remède a soulagé tous les individus de telle constitution, rentrant dans les limites d'une classe déterminée, atteints de telle maladie, comme par exemple les flegmatiques, les bilieux ou les fiévreux, cela relève de l'art. » Mais il faut encore savoir qui est flegmatique, bilieux ou fiévreux. Au niveau de la pratique, parfois, l'expérience suffit : « et même, nous voyons les hommes d'expérience obtenir plus de succès que ceux qui possèdent une notion sans l'expérience.... ce qu'il faut guérir c'est l'individu ». Il faut appliquer l'art à la pratique. L'art suppose un savoir théorique « Les hommes d'expérience savent bien qu'une chose est, mais ils ignorent le pourquoi, tandis que les hommes d'art connaissent le pourquoi et la cause. ». L'art est donc bien un savoir, mais un savoir qui porte sur le contingent.

L'art porte sur le contingent : la science porte sur la connaissance de la nature des substances. L'art porte sur des réalités « actions humaines » ou « productions » qui ont leur principes en dehors d'elles : dans la délibération du sujet qui agit ou dans sa capacité à produire (non dans leur nécessité interne comme les êtres naturels). Ces réalités peuvent être ou ne pas être, elles sont contingentes. Elles ne sont pas pour autant arbitraires : l'action bonne est conforme à une nature, celle de l'homme ou de la cité, la production est actualisation d'une potentialité : la statue est en puissance dans la marbre.

Les sciences pratiques sont donc

– la prudence : la morale et la politique. Elles portent sur des actions qui ont leur fins en elles-mêmes, des actions immanentes : le but de l'acte vertueux, c'est d'être vertueux.

– les sciences poiétiques qui renvoient aussi à des choses dont l'existence est contingente mais qui concernent la fabrication d'objets. La techné est une aptitude pratique à produire des objets. Elle est aussi un état habituel comme les vertus : être musicien... Elle permet de passer d'une connaissance à la production d'un particulier : le médecin connaît l'homme en général mais il guérit Callias. Elles portent sur la production d'objets extérieurs à l'action ou d'états : la statue, la santé... La poiésis est définie comme « une disposition à produire accompagnée de règle. ». Ce que nous appelons art aujourd'hui est donc plutôt un aspect de la techné. Il faut distinguer la production artistique d'une production directement utilitaire dans la techné. Ce que nous appelons les arts est la partie de la techné qui vise l'agrément et non l'utile.

Ces trois types d'activités ne sont pas au même niveau, elles n'ont pas la même importance dans la réalisation de l'humain.

Les trois espèces de connaissances définissent trois genres de vie : la vie théorique, la vie politique et éthique, la vie productive. La vie productive est d'emblée discréditée parce qu'elle est pénible, elle n'est pas un loisir, elle a rapport à la matière, elle sollicite le corps. Pour Aristote, le seul problème vraiment important, c'est de savoir si la vie politique et morale est inférieure ou supérieure à la vie contemplative. Mais la vie productive n'est même pas prise en compte dans le débat. La réponse aristotélicienne est qu'il faut privilégier la vie philosophique car elle referme toute la perfection dont l'homme est capable. Au premier rang vient le philosophe, ensuite l'homme politique puis les producteurs de choses utiles ou belles. L'art n'est donc pas au premier plan. On peut avoir l'impression qu'Aristote le dévalorise.

Cette impression se renforce si on compare la praxis et la poiésis : la distinction entre praxis et poiésis laisse penser que

l'art est inférieur. La praxis est formation de l'homme : la vertu est une disposition qui devient une seconde nature. La poiésis est une disposition à produire et non une façon d'être. Dans sa *Métaphysique* Aristote distingue les actions immanentes et des actions transitives pour montrer la supériorité des actions immanentes.

Du point de vue anthropologique, l'art semble donc marginal dans la réalisation de la finalité de l'homme.

Du point de vue ontologique, l'art semble aussi marqué par une certaine infériorité. L'objet d'art est inférieur à l'objet naturel. Dans le livre II de la *Physique*, Aristote définit les productions de l'art : les objets qui n'ont pas leur principe de mouvement à l'intérieur d'eux-mêmes. L'art est défini par rapport à la nature comme un moindre être que la nature.

« Parmi les êtres, les uns existent par nature, les autres en vertu d'autres causes. Ceux qu'on déclarent exister par nature, ce sont les animaux et leurs parties, les plantes et les corps simples, tels que la terre, le feu, l'eau, et l'air. Or, tous les êtres dont nous venons de parler présentent une différence manifeste avec ceux qui n'existent point par nature : chacun des premiers, en effet, a en soi-même un principe de mouvement et de fixité, les uns quant au lieu, les autres quant à l'accroissement ou au décroissement, d'autres quant à l'altération. Au contraire, un lit, un manteau ou tout autre objet de cette espèce, en tant que chacun mérite son nom et dans la mesure où il est produit de l'art, sont dépourvus de toute tendance naturelle au changement. ». La nature a une spontanéité propre, elle se développe par elle-même. En elle, la cause finale et la cause formelle s'identifient. L'objet produit a son principe dans un autre être que lui-même, il est moins complet, moins autarcique que l'être naturel. La nature est plus parfaite que l'art, plus complète contrairement à une idée communément reçue.

L'art va donc imiter la nature pour rechercher la perfection qu'il n'a pas. *Physique* II : « L'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien il l'imité. Si donc les choses artificielles sont produites en vue de quelque chose, il est évident que les choses de la nature le sont aussi : car dans les choses artificielles et dans les choses de la nature, les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport. Toutefois, cette identité de procédure entre la nature et l'art est surtout évidente en présence des animaux autres que l'homme, qui n'agissent ni par art, ni en cherchant, ni en délibérant : d'où vient qu'on s'est demandé si les araignées, les fourmis et les animaux de cette sorte travaillent avec intelligence ou quelque chose d'approchant. Or, en continuant peu à peu dans la même direction, on voit que dans les plantes mêmes, les choses utiles pour la fin se produisent : ainsi les feuilles en vue d'abriter le fruit. Si donc c'est par une impulsion naturelle et aussi en vue de quelque chose que l'hirondelle fait son nid, et l'araignée sa toile, et si les plantes produisent leurs feuilles en vue des fruits, si elles poussent leurs racines non en haut mais en bas en vue de la nourriture, il est clair que cette sorte de cause qui agit en vue d'une fin existe dans les changements et dans les êtres naturels. »...

La ressemblance entre l'art et la nature se fonde sur l'idée de finalité. Aristote ne veut pas dire que l'art doit reproduire une copie des choses naturelles : de toute façon ce serait impossible ou inutile. L'imitation porte sur la procédure, c'est-à-dire le rapport « conséquent » et « antécédent ». Lorsque l'homme produit un objet, il le fait avec une finalité (il a une idée de ce qu'il va produire, il en travaille pas instinctivement). Il délibère pour trouver les bons moyens, il met en œuvre son habileté acquise par l'exercice (le potier ou le musicien) pour réaliser la fin voulue. Dans la nature, il y a aussi mise en œuvre de moyens pour réaliser une fin (les feuilles, le nid) mais sans délibération ni représentation d'une fin. Ce qui pour Marx faisait la supériorité du plus mauvais architecte sur la plus habile des abeilles

n'est pas si nettement un avantage pour Aristote. En effet, la délibération peut être fausse ou incomplète, l'habileté peut n'être pas assez consolidée. D'où l'introduction d'erreurs dans l'art, erreurs dont la nature n'est pas exempte quoiqu'elles soient moins fréquentes que dans l'art.

« Des erreurs se produisent bien jusque dans les choses que l'art exécute : le grammairien écrit quelques fois incorrectement et le médecin administre mal à propos sa potion : ainsi, il est évident qu'il peut également se produire des erreurs dans les choses que la nature exécute... les monstres sont des erreurs de cette dernière espèce de causalité agissant en vue de quelque chose. »

L'art est donc issu d'une délibération sur les moyens, alors que la nature agit de façon spontanée. L'homme qui se guérit lui-même agit comme la nature pour Aristote. La nature reste donc un modèle à imiter dans son fonctionnement : agencement des moyens pour réaliser une fin, spontanéité. L'art imite la nature. Aristote ajoute qu'il peut aussi exécuter ce que la nature est impuissante à créer : par exemple, la nature crée des arbres mais pas des lits, elle crée des blocs de marbre mais pas des statues. L'art va donc intervenir pour compléter la nature et la porter à son terme. La statue est en puissance dans le marbre.

Quelques remarques pour nuancer l'apparente modestie de la place réservée à l'art (poiésis) par Aristote : Aristote donne une définition intellectualiste de l'art. L'art consiste en « la connaissance de règles vraies » qui permettent de fabriquer des objets matériels ou intellectuels. L'art est une forme connaissance qui aboutit à une production dans le domaine du contingent. Il n'est donc pas si éloigné qu'on pourrait le penser de la théorie. Il est aussi un savoir-faire, il se concrétise sous forme d'une disposition habituelle même s'il débouche sur un objet extérieur : on devient musicien comme on devient vertueux, par la répétition mais ce qui compte, c'est la musique produite et non

l'état de musicien (on peut se demander si l'on peut vraiment distinguer les deux...) La poïésis n'est donc pas non plus aussi éloigné de la praxis qu'on pourrait le croire en première analyse.

Mais surtout, Aristote fait état d'un plaisir esthétique, un plaisir lié à la contemplation des œuvres, un plaisir du spectateur de théâtre. Or, le plaisir pour Aristote est loin d'être un simple sentiment passager. Le plaisir est pour lui le signe de la perfection d'un acte. Il y a plaisir lorsque qu'une activité atteint sa propre perfection. « On peut croire que si tous les hommes aspirent sans exception, aspirent au plaisir, c'est qu'ils ont tous tendance à vivre. La vie est une certaine activité, et chaque homme exerce son activité dans le domaine et avec les facultés qui ont pour lui le plus d'attrait : par exemple, le musicien exerce son activité au moyen de l'ouïe, sur les mélodies, l'homme d'étude au moyen de la pensée sur les spéculations de la science et ainsi de suite dans chaque cas. Et le plaisir vient parachever ces activités, et par la suite, la vie à laquelle on aspire. » EN X4. Le musicien qui joue parfaitement, le vertueux qui trouve à la perfection la juste mesure dans ses actions, le philosophe qui contemple les premiers principes éprouvent du plaisir. Le plaisir marque l'accomplissement d'une excellence dans un genre particulier (il y a autant de plaisirs que d'activités, le plaisir ne dépend pas de certaines activités plutôt que d'autres.). S'il y a un plaisir esthétique, il y a donc une excellence de la production artistique. Elle n'est donc pas aussi inférieure qu'on pourrait le penser, puisqu'elle donne lieu à une perfection signalée par le plaisir. En quoi consiste-t-elle ?

2° *La mimesis.*

Le plaisir esthétique est lié à la dimension mimétique qu'Aristote attribue à toutes les formes d'art.

En plus d'être production d'un objet extérieur à l'action les arts sont rangés sous la catégorie de la mimesis. Dans sa *Poéti-*

que Aristote ramène les différentes espèces de poésie, la plus grande partie de la musique et de la peinture au genre commun de la mimésis. « L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie celui de la flûte et de la cythare, ont tous ceci de commun qu'ils sont des représentations. »

Mais pour Aristote, la mimesis n'est pas dévalorisée comme pour Platon, elle n'est pas vue comme un éloignement de l'être. Le terme de « représentation » convient mieux que celui « d'imitation » car Aristote traite de la tragédie, il ne considère pas le rapport au modèle mais plutôt les techniques de représentation à l'œuvre dans la tragédie. L'inclusion de la musique dans la mimésis nous oriente aussi vers représentation plus qu'imitation.

Les arts se distinguent entre eux par les moyens qu'ils emploient : « telles sont les différences entre les arts, qui tiennent aux moyens de réaliser la représentation. ».

Ricœur commente dans *Temps et Récit* : « il faut donc entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans les œuvres représentatives. ». Ricœur : « Si nous continuons à traduire mimesis par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons mimesis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence. ».

L'art produit donc une présence qui reproduit quelque chose qui existe naturellement, qui se réfère à quelque chose qui existe naturellement sans que cette façon de se référer soit un décalque car les méthodes sont différentes suivant les arts. C'est donc bien d'une production dont il s'agit. On produit des représentations par des techniques qui varient suivant les arts.

Sur quoi porte la représentation à l'œuvre dans l'art ? Qu'est-ce que l'art représente du réel ? Quelle est sa perfection propre qui explique le plaisir qui en naît ?

Aristote définit seulement mimésis ou la représentation à l'intérieur de la tragédie. La tragédie représente les actions humaines et on va voir qu'elle ne se contente pas de les imiter ou de les traduire en récits simples selon le vœu de Platon. La mimésis tragique ne porte que sur l'humain, il ne s'agit pas d'imiter la nature extérieure mais des actions humaines et ceci en agencant différents éléments :

« Toute tragédie comporte nécessairement six parties selon quoi elle se qualifie. Ce sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. ». Il y a une priorité de l'objet de la représentation (intrigue, caractères) par rapport aux moyens (expression, pensée) et au comment, aux modalités du spectacle (chant...).

L'action, l'intrigue est la partie principale de la tragédie. C'est donc l'action qui est imitée et représentée. L'action passe même avant les personnages :

« La tragédie est représentation non d'hommes mais d'actions, de vie et de bonheur et le but visé est une action et non une qualité... de plus, sans action, il ne saurait y avoir de tragédie tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères. ». La logique narrative prime sur la psychologie des personnages. En morale pour Aristote, le sujet est plus important que l'action, dans l'art, c'est l'action qui prime sur les qualités du sujet. Les qualités du sujet interviennent pour distinguer la tragédie de la comédie : « C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels. » Mais à l'intérieur de la tragédie, les caractères

res sont nobles et l'art du tragédien se voit dans sa façon de présenter l'action, d'agencer les événements.

C'est donc l'intrigue qui est fondamentale : Ricœur parle de « mise en intrigue » à propos de la conception de la tragédie d'Aristote : « L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément, l'agencement des faits par la mise en intrigue. ». Cet agencement n'est pas l'agencement naturel, sinon, le tragédien serait un historien.

Comment se caractérise cette mise en intrigue :

– une logique interne : Aristote « La tragédie comporte nécessairement six parties, selon quoi elle se qualifie. Ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. En effet, il y a deux parties qui sont les moyens de la représentation, une qui en est le mode, trois qui en sont les objets.... Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. » *Poétique*, 6.

Aristote « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. » 7 La tragédie est comme un être vivant ou un discours logique. Le commencement, c'est ce qui n'est pas précédé par un événement avec lequel il a un lien de nécessité. La fin est ce qui vient après les autres choses « en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité. ». Le milieu aussi a sa logique propre qui est celle du renversement. Il y a donc une intelligibilité dans l'art, il obéit à une nécessité logique interne.

L'unité de l'intrigue n'empêche pas qu'il y ait des épisodes. Mais ils ne doivent pas être décousus. Il y a bien une discordance dans la passage du bonheur au malheur mais la tragédie rend harmonieux ce passage. Même lorsqu'il y a un coup de théâtre qui provoque le renversement, il doit « survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par né-

cessité ou selon la vraisemblance. Car il est très différent de dire ceci se produit à cause de cela et ceci se produit après cela. »

Aristote constate : « Parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions à épisodes ; j'appelle histoires à épisodes celles où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. » 9.

Il faut donc privilégier les enchaînements de causalité selon la logique (en connaissant la cause et sa nécessité) ou probable (en connaissant la cause par induction) : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire... C'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite du général, la chronique du particulier. Le général, c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. » 9. La tragédie ne se fait pas avec une imagination débridée. Il faut réfléchir et construire l'action. C'est bien une forme de techné, de production accompagnée de règle droite : « il faut aussi dans les caractères comme dans l'agencement systématique des faits, chercher toujours le nécessaire ou le vraisemblable.... il ne doit y avoir rien d'irrationnel dans les faits. » C'est une logique qui est celle de la praxis et non de la théorie car elle fait appel au vraisemblable et non seulement au nécessaire.

Ricœur en conclut : « La poétique est ainsi identifiée sans autre forme de procès à l'art de composer des intrigues. »

– une étendue définie caractérise aussi la tragédie. Aristote écrit : « l'étendue qui permet le reversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable ou le nécessaire fournit une délimitation satisfaisante de la longueur. » 7.. Il y a un temps propre de l'œuvre qui n'est pas le temps des événements de la

vie dans lesquels la contingence intervient. Aristote loue Homère d'avoir choisi dans la guerre de Troie un événement unique avec un commencement et une fin.

« La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil. » 5. « Les histoires doivent avoir une certaine longueur mais que la mémoire puisse retenir aisément. » 7.

Dans toute intrigue, il y a une concordance qui gouverne l'agencement. La concordance est caractérisée par trois faits « complétude, totalité, étendue appropriée » synthétise Ricœur.

La tragédie a donc une logique interne (celle du nécessaire ou du vraisemblable), elle a une dimension naturelle (celle nécessaire au renversement de l'action). Elle se présente donc comme une totalité qui a en elle-même ses propres règles.

Aristote écrit : « Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que, ce qu'il représente, ce sont des actions ; à supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels soient ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète. ». Le poète fait des intrigues et imite des actions.

L'art imite la nature : dans la tragédie, le poète met en avant la régularité et la nécessité dans les actions des hommes et dans les caractères.

Ricœur commente : « Composer l'intrigue, c'est faire déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique. »

Comment de cette construction de la tragédie va naître le plaisir qui montre que la perfection a été atteinte ? Et peut-on qualifier ce plaisir d'esthétique ou bien n'est-ce pas plutôt un plaisir qui se ramène au plaisir de connaître dont l'art en serait que le moyen ?

3°/ *Plaisir esthétique et catharsis.*

C'est dans la *Rhétorique* qu'Aristote analyse les effets des discours sur l'auditeur. Ce n'est pas l'objet principal de la poétique. Le poète compose d'abord une œuvre de langage. (logos ou muthos) avant de se préoccuper des effets sur le spectateur. Le rhéteur veut inspirer des passions à son auditoire. « La persuasion est produite par la disposition des auditeurs quand le discours les amène à éprouver une passion. » R. I2. La tragédie ne met pas en avant le désir de produire des passions, bien qu'elle en produise comme effets secondaires. Aristote « ce qui concerne la pensée, laissons-le dans la rhétorique : cela relève plus proprement de cette étude. Relève de la pensée, tout ce qui doit être produit par la parole ; on y distingue comme parties : démontrer, réfuter, produire des émotions violentes (comme la pitié, la frayeur, la colère et autres de ce genre, et aussi l'effet d'amplification et les effets de réduction. » P19. La frayeur et la pitié produites dans la tragédie ne doivent pas être mises au premier plan dans son analyse. Elles relèvent plus de la rhétorique que de l'art tragique lui-même. Nous les analyserons donc comme effets de la tragédie.

En effet, Aristote prête peu d'attention à l'aspect proprement théâtral de la tragédie qui pourrait créer les passions dans le public : « Quant au spectacle qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabriquant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. »6. Le statut du spectacle qui articule l'auteur et son

public est flou dans la poétique. La tragédie ne change pas de nature si elle est lue ou représentée sur scène et Aristote n'a pas une grande estime pour le jeu des acteurs ou le travail de mise en scène. Aristote ne le considère pas comme essentiel. « la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. ». Mais il est aussi une des parties de la tragédie. Le spectateur est aussi implicitement présent lorsqu'Aristote définit la bonne longueur d'une tragédie : la bonne longueur d'une œuvre c'est « ce qu'on doit pouvoir embrasser d'un seul regard du début à la fin. ».

le poète doit aussi « se mettre les choses sous les yeux. ». Au chapitre 26 Aristote compare les mérites de l'épopée et de la tragédie et les ressources du spectacle sont un des éléments qui font la supériorité de la tragédie. Il n'est pas insensible au fait qu'il y a un spectateur. Mais ce n'est pas au premier plan dans sa réflexion sur la tragédie.

Le plaisir n'est donc pas suscité directement par la volonté qu'aurait l'auteur de faire ressentir des passions au spectateur. Ce n'est pas l'identification, l'émerveillement qui sont premiers (sinon la théorie d'Aristote ne vaudrait que pour les arts du spectacle).

Le plaisir lié à la tragédie est un plaisir lié à la contemplation des images en général. Les images en sont pas des simulacres, elles sont source de plaisir lorsque nous les contemplons. Pourquoi avons-nous plaisir à regarder les images de choses qui nous répugnent se demande Aristote ? « Dès l'enfance, les hommes ont, inscrite dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages- et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue

nous est pénible dans la réalité, par exemples les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. La raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes mais également pour les autres hommes... ; en effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui. ». P. 4

L'homme a recours aux représentations : il n'est pas attaché à la sensation présente, il a de la mémoire et de l'imagination : il reproduit de images, des représentations, en l'absence des objets. C'est ainsi qu'il peut passer de la sensation à l'expérience et de l'expérience à la connaissance. Et c'est une activité qui correspond à une faculté humaine, dont la réalisation entraîne donc un plaisir.

Aristote écrit dans l'*Ethique à Eudème* : « Si l'on considère le fait de vivre dans son activité et dans sa fin, il est évident qu'il consiste à sentir et à connaître, de telle sorte que la vie en commun consiste à partager sensation et connaissance. Mais le fait de sentir en lui-même et le fait de connaître en lui-même sont très désirables pour chacun en particulier ; aussi le désir de vivre est-il implanté chez tous, c'est que le fait de vivre doit être posé comme une sorte de connaissance. »

Dans le Livre A 1 de la *Métaphysique* Aristote fait l'éloge du désir de savoir. L'animal est réduit aux images et aux souvenirs. Les hommes s'élèvent jusqu'à l'art du raisonnement. Le souvenir se consolide dans l'expérience, l'expérience devient techné par le jugement encore pris dans la pratique, la science dépasse la technique par la connaissance de la cause. La science est fruit du loisir et de l'étonnement.

« Tous les hommes désirent naturellement savoir ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations, car, en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes et plus

que toutes les autres, les sensations visuelles.... La cause en est que la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances et nous découvre une foule de différences. »

Apprendre, c'est reconnaître des formes. Ce sont des universaux que nous saisissons. Et la mise en intrigue fonctionne selon le lien antécédent-conséquent, un lien qui doit être selon le vraisemblable. Le vraisemblable ce n'est pas le vrai, c'est ce qu'un homme qui a une expérience de la vie estime être possible et attend comme probable. Le vraisemblable suppose une pensée, une prévision qui n'est pas appuyée sur une connaissance certaine (une éclipse n'est pas vraisemblable mais certaine) mais sur des conjectures probables dans le domaine du contingent : la proposition « il y aura une bataille navale demain » n'est ni vraie ni fausse, comme les énoncés portant sur les futurs contingents mais l'une ou l'autre des hypothèses peut être plus ou moins probables suivant le caractère des protagonistes. L'art met l'accent sur la vraisemblance : d'Achille que l'on sait colérique, on s'attend un certain comportement. L'art relève du domaine du possible opposé à l'effectif (qui n'est pas toujours ce qu'on pourrait raisonnablement attendre !) et du général opposé au particulier. Aristote oppose ainsi l'histoire et la poésie « La différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. ». Aristote oppose ce qui a lieu réellement et ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. « Le général, c'est ce qu'un certain type d'hommes fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. ». L'intrigue doit donc être typique. C'est de là que naît le plaisir. C'est un plaisir plus intellectuel que sensible. « Penser un lien de causalité entre des événements singuliers, c'est déjà les universaliser. » commente Ricœur.

Aristote affirme : « le possible est persuasif. » et c'est cette représentation du possible persuasif qui nous fait plaisir : arrive dans la tragédie ce à quoi un homme raisonnable et bien censé pouvait s'attendre.

Le plaisir de la reconnaissance vient donc de la logique de l'intrigue. L'art ne doit pas surprendre ni avoir pour sujet l'irrationnel. C'est la notion de persuasif qui domine comme dans la *Rhétorique*. « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif. ». Le persuasif c'est un élément du vraisemblable. L'opinion est le guide, il ne faut pas la heurter contrairement à ce qu'en disait Platon. L'art va dans le sens l'opinion. Il est d'emblée populaire, il doit se faire comprendre du public. Dans la poésie : « le plus important, c'est de savoir faire les métaphores... Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable. » 22. Il faut partir de ce qui est connu pour faire des métaphores.

A propos de la poésie épique Aristote écrit : « Il est bien clair que comme dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre. » P23 P. Et Aristote glorifie Homère « divinement inspiré » quand il choisit un événement précis dans la guerre de Troie.

Bien que répondant à des critères logiques, la tragédie n'est pas soumise par Aristote à une analyse normative. Il travaille sur les formes réelles des arts « Pour le mètre, c'est le mètre héroïque qui, à l'expérience, s'est imposé. ». 24

Les arts se constitue eux-mêmes. C'est Homère qui fixe les règles de la poésie épique : « par dessus tout, Homère a appris

aux autres la façon dont on doit dire des mensonges, c'est-à-dire l'usage du faux raisonnement. » P. 24. On est dans le domaine du vraisemblable, pas dans celui du vrai, du langage persuasif et Aristote laisse entendre qu'Homère avait une parfaite maîtrise de son art puisqu'il a pu l'enseigner (On voit toute la différence avec Platon qui dans l'Apologie de Socrate nous présente des artistes incapables d'enseigner ce qu'ils font).

L'artiste n'est pas soumis à la vérité de son objet, il se contente du vraisemblable qui est moins précis que le vrai : « Il est en effet moins grave d'ignorer que la biche n'a pas de cornes que de manquer en la peignant, l'art de la représentation. » P25. C'est une faute accidentelle par rapport à la zoologie, ce n'est pas une faute poétique. Chaque art a ses propres règles, sa propre finalité. Il réussit quand il atteint sa propre fin : non la persuasion politique ou judiciaire comme la rhétorique mais l'agrément.

Il y a donc un plaisir de la connaissance dans l'art. Comme le dit Danto « Le fait que ce n'est pas vrai doit contribuer de manière évidente au plaisir que les spectacles mimétiques procurent au spectateur » *L'Assujettissement philosophique de l'art* : on contemple avec plaisir la représentation d'un lion qui nous ferait fuir à toutes jambes s'il était réel ! Il faut donc que l'on sache qu'il s'agit d'une imitation, que l'objet n'est pas le réel. Il comporte donc forcément une dimension cognitive : il faut disposer d'un concept du réel opposé à celui de l'imaginaire ou du mimétique.

Mais le plaisir de la philosophie est supérieur, pourquoi alors avons-nous aussi besoin de l'art ?

Le plaisir de la théorie est un plaisir lié à la saisie des premières causes et des premiers principes. C'est un plaisir impersonnel.

Le plaisir de l'art est un plaisir lié aux passions, c'est-à-dire un plaisir « du composé », de l'individu qui a un corps et qui vit dans un monde contingent.

Aristote va donc orienter son analyse du plaisir esthétique en regard des passions humaines. C'est l'analyse de la catharsis qui naît du spectacle tragique.

Aristote nous dit de la catharsis : « en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'action. ». La catharsis est opérée par l'intrigue puisque c'est de l'intrigue que naît le plaisir esthétique et elle vient comme une conséquence de ce plaisir.

Ce qui montre d'ailleurs que le fait de savoir qu'il s'agit d'une représentation n'introduit pas pour Aristote une distance psychique infranchissable entre le spectateur et ce qui est représenté.

Ces émotions, pitié et frayeur, supposent une identification. Elles sont incompatibles avec le répugnant, le monstrueux. L'intrigue est construite sur la noblesse ou la bassesse des caractères, le bonheur ou le malheur des événements. « la pitié s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre-la frayeur- au malheur d'un semblable. ». Il y a un sens de l'humain dans ces passions, de la fragilité de l'existence, sens qui est partageable par tout homme. La tragédie « doit représenter des faits qui éveillent la frayeur et la pitié. » 13. Elle éveille un « sens de l'humain » puisqu'elle naît à propos d'« un homme qui sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté mais à quelque faute, de tomber dans le malheur- un homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe. ». Nous vivons en représentation les passions qui sont celles de l'homme soumis au bonheur puis au malheur (donc on passe d'un extrême à l'autre de la condition humaine). Le fait de

les vivre en représentation nous libère du fait de délibérer sur ce qu'il faut faire, nous pouvons simplement contempler. Nous n'avons pas à rationaliser nos passions puisque nous ne devons pas agir mais nous pouvons les vivre à titre théorique. Il y a donc une épuration : au sens où les passions sont vues comme ce que l'on subit, elles sont contemplées et non vécues (quand on les vit, il est difficile de les connaître). Le coléreux qui voit la représentation de la colère va se rendre compte qu'elle est hors de la juste mesure, tandis que le coléreux en colère se laisse porter par sa passion. C'est en ce sens qu'il y a épuration des passions dans la tragédie. Ce qui joue c'est la frayeur et la pitié car c'est ce par quoi nous nous identifions au héros : ce n'est donc pas simplement une connaissance théorique, il faut un intérêt humain.

Aristote donne cette définition synthétique : « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèce variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre. La représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion. » 6.

Ricœur commente : « Le muthos tragique tournant autour des renversements de fortune, et exclusivement du bonheur vers le malheur, est une exploration des voies par lesquelles l'action jette les hommes de valeur, contre toute attente, dans le malheur. Il sert de contrepoint à l'éthique qui enseigne comment l'action, par l'exercice des vertus, conduit au bonheur. »

Ricœur définit la catharsis : « la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions. ». Elle transforme en plaisir de savoir la peine de subir un destin. La frayeur et la pitié sont comprises comme un enchaînement vraisemblable.

Est-ce alors un plaisir purement intellectuel qui est pris dans l'art ?

La mimésis fait de l'artiste celui qui représente le vraisemblable. N'est-ce pas nier le pouvoir de son imagination de sortir du vraisemblable ? Danto se demande dans *La transfiguration du Banal* « Les femmes de Picasso qui sont dépeintes de manière incohérente avec les deux yeux du même côté de la tête sont-elles de bonnes imitations de créatures féminines dont l'existence exige une révision de nos notions physionomiques, ou s'agit-il de mauvaises imitations de femmes normales ? ». Il est évident que la théorie mimétique nous conduit à poser des questions qui n'ont pas de sens par rapport à l'intention de signifier de l'artiste.

Mais l'accent que met Aristote sur le domaine du vraisemblable est tout de même intéressant car lorsqu'il sort de ce domaine, l'art en devient-il pas l'expression d'une pure idiosyncrasie individuelle dont on comprend mal en quoi elle devrait nous intéresser si nous ne partageons pas les mêmes névroses que son créateur ? Le plaisir cognitif pris aux œuvres n'est donc pas à écarter parce que de nature cognitive.

II-Jugement esthétique et humanité.

1° Le jugement de goût.

Pour comprendre de que l'art apporte à l'homme et s'il est une façon pour lui de réaliser son humanité, plutôt que de se placer du point de vue de l'œuvre, on peut se placer du point de vue du sujet qui perçoit l'œuvre d'art. Puisque d'ailleurs dans l'œuvre comme objet, nous n'avons pu identifier aucune caractéristiques permettant de la définir comme œuvre d'art, le quali-

ficatif d'artistique n'est pas une propriété des objet mais un jugement porté sur ces objets.

C'est donc à double titre qu'il est intéressant de se retourner vers l'analyse du jugement de goût.

Dans un texte intitulé *De la norme du goût* Hume ramène le problème de l'objet esthétique à celui du jugement esthétique : « La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple et chaque esprit perçoit une beauté différente. ».

Les sensations sont plus vivaces que les idées pour Hume. Dans son *Enquête sur l'entendement Humain*, il affirme : « les perceptions qui pénètrent avec plus de force et de violence nous pouvons les nommer impressions... Par idées, j'entends les images effacées des impressions dans nos pensées et nos raisonnements. » Le sensible n'est pas de l'intelligible dévalué. Au contraire, les idées ne sont que des perceptions affaiblies. La sensibilité est réévaluée, elle occupe une place centrale et incontournable.

C'est au moyen de notre sensibilité que nous jugerons d'une œuvre : les impressions produites par l'œuvre vont donner lieu à des idées ; ces idées vont évoquer des sensations plus ou moins pénibles et de là naîtra notre appréciation, positive ou négative, sur l'œuvre : « En peinture, il n'y a pas de règle plus raisonnable que l'équilibre des formes : il faut les placer avec la plus grande précision sur leur propre centre de gravité. Une forme mal équilibrée est disgracieuse ; elle provoque en effet l'idée de sa chute et celle de dommage et de douleur, ce sont des idées pénibles quand par sympathie elles acquièrent quelque degré de force et de vivacité. » écrit Hume dans son *Traité de la nature humaine* TII. Le goût est important car il gouverne les actions des hommes qui cherchent le plaisir, alors que la raison ne nous fait pas agir : il n'est pas contraire à la raison pour

Hume de préférer la destruction du monde à une égratignure de mon doigt. C'est par le goût que nous agissons, il est à l'origine des passions qui nous mettent en mouvement. Il faut donc réfléchir sur le goût et sur l'accord des goûts entre les individus, chercher une norme du goût pour que les hommes puissent vivre ensemble. La Norme du Goût commence par ces mots « La grande variété de goûts aussi bien que d'opinions qui prévaut dans le monde est trop évidente pour n'être pas tombée sous l'observation de tous.... Nous sommes enclins à appeler barbare tout ce qui s'écarte de notre propre goût de notre compréhension ». La compréhension est secondaire par rapport au goût dans la phrase de Hume et si effectivement, des goûts et des couleurs, on ne discute pas, la vie sociale devient muette, ce qui est grave dans une perspective empiriste où la conversation est fondamentale dans l'élaboration d'inférences ayant un plus haut degré de probabilité ! Les goûts sont multiples, mais encore pire, ils sont changeants ! Dans *l'Enquête sur l'Entendement Humain* sect. III, Hume analyse ce qui fait la beauté d'un poème

Tout d'abord, c'est la réalisation d'une finalité : « Comme l'homme est un être raisonnable et qu'il est continuellement à la recherche du bonheur, qu'il espère atteindre par la satisfaction d'une passion ou d'une affection, il agit, parle ou pense rarement sans but ni intention. Il a toujours quelque objet en vue... Dans toute les compositions du génie, on réclame donc que l'auteur ait un plan ou un objet.... Une œuvre sans dessein ressemblerait plus aux extravagances d'un fou qu'aux sobres efforts du génie et du savoir ». Si l'œuvre doit concourir à la réalisation d'un but, elle a donc une cohérence interne et une unité : « Il en suit donc que dans les compositions narratives, il faut que les événements ou les actions que rapporte l'auteur soient reliés par quelque lien ou quelque nœud ; il faut qu'ils se relient les uns aux autres dans l'imagination et qu'ils forment une sorte d'unité. ». L'imagination doit être sollicitée c'est pourquoi l'œuvre doit nous présenter les scènes avec une vivacité proche

de l'impression que ferait l'objet lui-même : « toute poésie qui est une espèce de peinture, nous met plus près des objets qu'aucune autre sorte de récit. ». Il faut aussi éviter d'introduire des éléments sans lien avec l'action car « il ne faut pas que l'intérêt du spectateur soit détourné par des scènes disjointes et séparées des autres. Cela brise le cours des passions et empêche la communication des diverses émotions. ». Le spectateur participe à l'œuvre car la connection des événements dans l'œuvre est aussi une connections des passions dans le spectateur. Une œuvre valide est donc une œuvre qui permet cette connection des passions (sans que l'on s'intéresse au contenu des passions qui sont connectées). On peut donc bien dégager un critère formel du jugement de goût au-delà des différences des goûts individuels. Exercer son goût c'est laisser ses passions se lier entre elles. On peut chercher « une règle par laquelle les sentiments divers des hommes puissent être réconciliés ou du moins, une décision proposée, confirmant un sentiment et en condamnant un autre. ». Il faut donc approfondir les jugements de goût pour retrouver ce principe d'un jeu des passions derrière les sentiments concrets effectivement ressentis, ce qui en peut se faire que dans le cadre d'un art déterminé.

Hume pose donc bien le problème d'une origine et d'une unité du jugement de goût car il faut trouver un terrain d'entente à propos du goût pour que les hommes puissent coexister avec leurs diverses passions. Il faudrait donc un principe a priori des jugements de goût et non seulement des préférences empiriques.

C'est dans cette perspective que Kant va s'intéresser au jugement de goût. Il aborde l'esthétique sous l'angle du jugement de goût : « c'est beau ». C'est donc du point de vue du spectateur qu'il se place, ce qui est normal si le but de la réflexion est de rechercher une unité dans les jugements de goût.

On peut partir de l'analyse du jugement en général pour comprendre ce qu'est le jugement de goût.

Un jugement c'est toujours le lien d'un sujet et d'un prédicat sous la forme « S est P ». Un jugement n'est donc pas une perception. La perception est l'image mentale d'un objet. Le jugement est toujours l'attribution d'une qualité à un sujet. « S est blanc » ou « S est beau », sont des jugements. Par le jugement, on va mettre de l'ordre dans nos perceptions, organiser notre monde.

Certains jugements sont porteurs d'une connaissance, c'est-à-dire qu'ils permettent de former un concept d'un objet, une synthèse de ses déterminations. Un concept, c'est en effet une synthèse de déterminations qui constituent l'objet pour nous. Dans la *Critique de la Raison Pure*, Kant analyse la formation des concepts à partir du divers de l'expérience. C'est le travail de l'entendement sur le divers de l'intuition qui permet de construire des concepts. Mais les concepts sont généraux. Or, dans l'expérience, je suis toujours confronté à du particulier. Il me faut donc passer du général au particulier et du particulier au général. C'est le travail de la faculté de juger : elle permet ce passage continu, cette adaptation du général et du particulier (quelqu'un qui a de la jugeotte, c'est un individu qui est habile à adapter ses connaissances à des cas particuliers). « la faculté de juger dont le juste usage si nécessaire et si universellement requis que sous les mots de bon sens, c'est cette faculté qu'on désigne et non une autre » (Préface).

Si on part d'un concept déjà donné pour aller au particulier, ce sera un jugement déterminant. Par exemple, je vais ranger un quadrupède aboyant sous le concept de chien.

Par contre, si je n'ai pas le concept donné mais que pour penser le particulier, je dois former ce concept, ce sera un jugement réfléchissant. Par exemple, pour penser ce qu'est un ani-

mal, je vais le penser sous la notion d'organisme vivant. Mais je n'ai pas de concept de l'organisme, je n'en ai qu'une idée : quand je pense un organisme, je pense un fonctionnement harmonieux des différents organes, pour avoir un concept, il faudrait que je connaisse en détail comment ces différents organes fonctionnent : par ex. comment le foie et l'estomac interagissent. Même si je ne la sais pas, cela ne m'empêche pas de former la notion d'un organisme. Ce concept d'organisme n'est donc pas porteur d'une connaissance, il n'est pas constitutif dit Kant (il ne constitue pas une définition de l'objet). Il est simplement régulateur : il me permet de penser un certain type d'objet. Nous allons par exemple former l'idée d'une unité de la nature pour penser une harmonie possible des lois de la nature que notre connaissance identifie, unité qui suppose une finalité globale, une intention. Nous faisons « comme si » : « comme si » un être intelligent avait pensé la nature comme un tout, ce qui nous guide dans nos recherches, la recherche d'un unité donne une orientation à la recherche concrète des lois de la nature. C'est un principe régulateur et non constitutif. Il sert de fil directeur à la recherche car en réalité, je ne sais pas s'il y a vraiment une intelligence créatrice et de toutes façons, je ne connais pas ses intentions. L'idée d'une unité de la nature sert de fil conducteur à nos recherches. Nous allons faire comme si les êtres vivants étaient des organismes, donc comme si tous les organes étaient finalisés les uns par rapport aux autres, bien que nous ne connaissions pas leur fonctionnement total en tant qu'organisme. Mais cette supposition va nous aider à approfondir nos connaissances.

« La faculté de juger en général est la faculté qui consiste à penser le particulier comme compris sous l'universel. Si l'universel (la règle, le principe, la loi) est donné alors la faculté de juger qui subsume sous celui-ci le particulier est déterminante... Si seul le particulier est donné et si la faculté de juger doit trouver l'universel qui lui correspond, elle est simplement réfléchissante. »

Lorsque nous trouvons une confirmation de notre principe régulateur dans la connaissance effective « tout comme si cela était un heureux hasard favorable à notre dessein, nous nous réjouissons lorsque nous rencontrons une telle unité systématique sous des lois simplement empiriques, bien que nous ayons dû admettre qu'il existait une telle unité, sans pouvoir cependant la pénétrer par notre intelligence ni la prouver ». Cet accord de la nature avec les exigences de notre faculté de juger est tout à fait contingent et subjectif. « cette faculté, ce faisant se donne une loi seulement à elle-même et non à la nature ». En fait, il s'agit de faire surgir un sens, un ordre là où il n'est pas donné par les concepts pour que le monde extérieur corresponde aux exigences de mes facultés. C'est un heureux hasard : comme par miracle, tout se passe comme si la nature avait été faite pour s'accorder avec les exigences d'unité et de finalité de notre faculté de juger, comme si au lieu d'être un milieu hostile, étranger et indifférent, la nature était faite pour nous. L'homme se sent « chez lui » dans la nature. C'est de cet accord que naît le sentiment de plaisir lié à l'exercice de la faculté de juger, « plaisir devant cet accord de la nature avec nos facultés de connaître ». Enfin, le monde n'est plus une extériorité hostile.

Et de fait, pour Kant, notre rapport à l'extériorité n'est pas simple. Dans la formation d'un concept, le divers de l'intuition est nécessaire, c'est-à-dire que nous sommes affectés par l'extériorité de manière constitutive dans l'expérience. Heidegger verra dans l'intuition sensible le signe de notre finitude. Certes, la spontanéité de l'entendement travaille pour élaborer ce divers mais sans intuition un concept est vide. Nous sommes donc affectés par une extériorité qui nous est étrangère dans la connaissance, la nature est, de façon irréductible, extérieure au sujet. Notre faculté de connaître ne peut donc pas nous donner ce sentiment du « chez soi ».

Etrangeté encore plus manifeste dans le monde de la liberté morale. A la nature qui est pensée sous la catégorie de la causalité, Kant oppose le monde de la liberté morale où la raison se détermine elle-même (donc sans lien de causalité avec une extériorité) au moyen de la seule forme de l'universalité. C'est la loi morale que Kant analyse dans la Critique de la raison pratique. Mais l'accomplissement de cette loi morale suppose la lutte contre tous nos penchants (contre tout ce qui pourrait nous déterminer extérieurement pour n'obéir qu'à notre raison et donc accomplir un acte libre et authentiquement moral). La nature, sous la forme de notre nature est l'ennemi. Il s'agit d'affirmer notre humanité comme liberté, comme ce qui peut par l'autonomie de la volonté se soustraire à la causalité naturelle. Il s'agit non seulement d'agir moralement mais encore par pur respect de la loi morale. Nous sommes donc loin d'un accord entre notre faculté de désirer (de nous fixer des fins) morale et la nature ! Le domaine de la nature et celui de la liberté sont distincts. Je connais la nature, je pense et surtout je veux la liberté. Pourtant, il est bien nécessaire de jeter un pont entre les deux car ma liberté se réalise dans la nature. Sinon, la liberté n'est qu'une idée et la nature un mécanisme dénué de sens. « Le concept de liberté doit rendre réel dans le monde sensible la fin imposée par ses lois et la nature doit en conséquence pouvoir être pensée de telle manière que la légalité de sa forme s'accorde tout au moins avec la possibilité des fins qui doivent être réalisées en elle d'après les lois de la liberté. ». (intro). Il nous faut pouvoir penser la nature comme ayant un sens pour l'homme, donc penser la nature non pas comme un mécanisme aveugle et indifférent à l'humanité mais comme un ensemble cohérent qui répond à une exigence de la raison humaine.

Il faut donc « un moyen terme entre l'entendement et la raison. Celui-ci est la faculté de juger. » (intro). « entre la faculté de connaître et la faculté de désirer se trouve le sentiment de plaisir, tout de même que la faculté de juger est comprise entre l'entendement et la raison. » (intro).

Jeter un pont entre la nature et la liberté, se sentir chez soi dans le monde de la nature c'est-à-dire se sentir libre et en accord avec la nature : c'est à la faculté de juger que revient la tâche de jeter ce pont sans lequel la vie humaine serait une tragédie (pont qui pour Kant n'est que subjectif, c'est avec Hegel qu'il deviendra objectif).

Par le travail de la faculté de juger, nous trouvons donc un accord subjectif et régulateur entre nos facultés et le monde extérieur de la nature. Si l'accord se fait simplement sur la forme de l'objet (et non sur l'élément matériel de la représentation, la notion de forme se précisera par la suite), « l'objet est alors dit beau et la faculté de juger d'après un tel plaisir se nomme le goût ». Par exemple, si je considère un animal, un oiseau, je peux le considérer suivant l'accord de sa forme à ma faculté de juger et je dirai qu'il est beau : les nuances de son plumage, son chant, etc. sont telles qu'on pourrait les penser produites intentionnellement pour produire cet effet, ce plaisir esthétique que je ressens en le voyant ou en l'écoutant. Kant note d'ailleurs que si l'on s'aperçoit que le chant du rossignol qui nous charmaient est en fait une imitation par un homme, le plaisir disparaît aussitôt. En effet, un homme produit ces sons de façon intentionnelle et du coup, le miracle de cet accord de mes facultés et du monde extérieur n'a plus lieu d'être, ce n'est plus un heureux hasard mais le résultat de la volonté de celui qui imite le rossignol. Qu'en est-il du plaisir pris à une œuvre d'art intentionnelle par définition ? La théorie du génie viendra nous sortir de cet épineux problème pour nous montrer qu'il faut bien distinguer plaisir esthétique et plaisir cognitif.

Je peux aussi le considérer suivant l'accord de son aspect matériel à ma faculté de juger, je dirai alors que c'est un organisme vivant (que toutes ses parties semblent agencées comme pour vivre ensemble par un entendement supérieur).

Il y a donc deux orientations de la faculté de juger : esthétique si on considère la forme de l'objet et téléologique si l'on considère son contenu. La troisième critique est ainsi divisée en deux moments : le jugement esthétique et le jugement téléologique. Mais il faut bien comprendre que les deux aspects sont fortement liés. Il s'agit dans les deux cas, de jeter un pont entre la nature et la liberté, de comprendre comment nos facultés subjectives peuvent s'accorder avec la nature sans que ce soit la nature, le phénomène, qui s'impose à notre entendement comme c'est le cas dans la connaissance conceptuelle qui travaille sur le divers de l'intuition ou notre raison qui s'impose à la nature comme c'est le cas de la loi morale qui s'oppose aux penchants naturels.

Un tel accord entre nos facultés et la nature jette les bases d'une communication non conceptuelle entre les hommes. La communication conceptuelle est médiate, elle est limitée à la communauté de ceux qui savent. Une communication sans concept est le fondement d'une humanité. La communication esthétique est la base d'une communication universelle.

2° Analyse du jugement esthétique.

Kant analyse le jugement esthétique selon les catégories qui sont celles de l'entendement : quantité, qualité, modalité relation. Le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, il ne conduit à aucun concept, mais il met un sens, un ordre dans le monde. Il est donc normal de l'aborder par les catégories de l'entendement qui sont la façon la plus générale d'ordonner le divers de l'intuition (les catégories ballaient tout le champ du pensable tout comme le temps et l'espace ballaient le champ de toute expérience possible). Kant va montrer à chaque fois comment dans la mise en œuvre de ces catégories, le jugement de goût n'apporte pas de connaissance sur le contenu mais échappe pourtant à la relativité d'une définition du goût comme phénomène simplement anthropologique ou social.

– Du point de vue de la qualité :

Lorsque nous jugeons qu'un objet est beau, nous mettons sa représentation en rapport non aux déterminations de l'objet mais en rapport « au sujet et au sentiment de plaisir et de peine de celui-ci ». C'est la représentation et non l'objet qui est cause du sentiment de plaisir ou de peine. Un objet dans sa matérialité peut provoquer des sentiments divers (empiriquement déterminés par mon humeur du moment, mon éducation....). Kant prend l'exemple d'un palais. On peut réagir au palais en disant : « je n'aime pas ces choses qui ne sont faites que pour les badauds ou encore répondre comme ce Sachem Iroquois qui n'appréciait à Paris que les pâtisseries... ». Mais ici on réagit à l'objet dans sa matérialité. Pour formuler un jugement de goût, il faut être indifférent à l'existence de l'objet. Il ne doit pas nous affecter dans sa matérialité. C'est uniquement sa représentation qui doit être à l'origine du sentiment de plaisir ou de peine. C'est pourquoi le beau n'est pas l'agréable. L'agréable est ce qui plaît aux sens. L'agréable est une conséquence de la matérialité de l'objet qui cause un effet sur mes sens. Il y a bien un plaisir de l'agréable mais c'est un plaisir empirique, lié à un enchaînement causal : la rencontre entre un aliment agréable et vos papilles gustatives produit un plaisir empirique.

Au contraire, dans le jugement du goût, c'est la simple représentation de l'objet qui entre en compte. Nous ne sommes donc pas affectés empiriquement. « Le jugement de goût est seulement contemplatif. ». §5. C'est pourquoi Kant parle d'une satisfaction désintéressée. L'intérêt est la satisfaction liée à la représentation de l'existence d'un objet. Il a un rapport avec la faculté de désirer. Dans la contemplation esthétique, aucun intérêt n'entre en jeu. C'est un plaisir libre, « une faveur » dit Kant. Il faut donc bien distinguer le beau de l'agréable et de l'utile, et même du bon. L'analyse de Kant nous conduit aussi à distinguer une sensibilité esthétique de la sensualité des sens.

Le plaisir des sens dépend de la présence d'un objet. L'utile et le bien sont aussi ce dont nous désirons l'existence soit comme moyen soit comme but à atteindre et ils mettent en branle notre faculté de désirer. L'utile et le bien supposent une réflexion sur des concepts alors que l'agréable est immédiat mais tous les trois sont liés à la faculté de désirer et ils n'ont pas de réelle valeur esthétique puisque c'est par la matérialité de leur existence qu'ils nous affectent et non par la simple forme de leur représentation.

Kant conclut donc :

« Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction. ». §5.

Il s'agit donc d'un plaisir désintéressé. La matérialité est donc exclue : une couleur pour Kant ne peut pas être belle toute seule (Ce n'est que par abus qu'on peut dire que les Monochromes bleus sont beaux du point de vue de Kant !).

Dans *l'Assujettissement philosophique de l'art*, Danto s'interroge sur ce que peut bien être ce plaisir désintéressé et la nécessité de son opposition à des formes de plaisir moins désintéressées, plus sensuelles.

« Il n'est guère difficile de voir comment Kant a pu en arriver à cette conception, étant donné les contraintes systématiques de sa philosophie. Car il tenait à montrer que le jugement esthétique est universel, ce qui, d'une façon ou d'une autre est incompatible avec le fait d'être lié à un intérêt : si mon jugement est contaminé par les intérêts, il peut difficilement prétendre à l'approbation de ceux dont les intérêts sont différents. ». Mais en faisant sortir l'art du monde des intérêts, « l'art est systématiquement neutralisé. ». En conséquence, le plaisir qu'il procure

n'est qu'un semblant de satisfaction. « Kant a pensé que l'art devait procurer du plaisir, mais un plaisir désintéressé, c'est-à-dire une satisfaction insipide, puisque sans rapport avec la satisfaction des besoins réels ou l'accomplissement des tâches véritables. ». Dans *Après la fin de l'art*, il approfondit les conséquences : « le jugement esthétique est essentiellement universel et se situe en dehors de la politique, précisément parce que cette dernière est la sphère des conflits et plus particulièrement des intérêts conflictuels. ». Avec cette notion de plaisir désintéressé, Kant élabore ainsi la notion de distance esthétique qui vide l'art de tout pouvoir pratique.

– Du point de vue de la quantité.

Puisque la satisfaction fournie par l'objet jugée beau est une satisfaction désintéressée, tout un chacun peut l'éprouver. « Qui a conscience que la satisfaction produite par un objet est exempte d'intérêt, ne peut faire autrement que d'estimer que cet objet doit contenir un principe de satisfaction pour tous. ». §6. Mais cette universalité se fonde pas sur un concept (une connaissance de l'objet qui montrerait que son concept inclut à titre de détermination le fait d'être beau et que tout être connaissant devrait reconnaître), car le jugement de goût n'est pas déterminant mais réfléchissant, il a rapport aux facultés du sujet, à son sentiment de plaisir ou de peine et non aux déterminations de l'objet. Donc, cette universalité ne se fonde pas sur un concept. C'est une universalité sans concept, une universalité esthétique.

Il faut donc voir ce sur quoi repose cette universalité. Ce qui est communiqué, ce n'est pas un contenu objectif. C'est un « état d'esprit qui se présente dans le rapport réciproque des facultés représentatives. » §6. Les facultés qui interviennent sont l'imagination (au sens de la capacité à unifier une diversité sensible pour produire une image) et l'entendement (comme capacité à produire la synthèse qu'est le concept). Dans la connais-

sance, imagination et entendement s'accordent pour produire un concept d'un objet auquel corresponde une intuition. Cet accord est strictement normé par l'objectivité qu'il faut atteindre. Or, dans la représentation esthétique, il n'y a pas de concept : imagination et entendement peuvent fonctionner ensemble sans limites. C'est ce que Kant appelle un « libre jeu de l'imagination et de l'entendement. » §6. La représentation de l'objet entre parfaitement sous la notion de beauté et la beauté semble s'incarner parfaitement dans l'objet alors que nous n'avons pas de concepts de beauté. Mais les opérations de subsumer un particulier sous du général et de schématiser une notion pour lui donner une image particulière (opérations qui sont le travail commun de l'entendement et de l'imagination dans la connaissance) se font ici avec une aisance parfaite ! Le plaisir vient de « l'harmonie des facultés de connaissance. » §6.

Kant conclut dans son analyse « Est beau ce qui plaît universellement sans concept. » §6.

Une analyse en termes cognitifs d'une œuvre d'art (son sens, la signification de ses éléments) n'est donc pas pour Kant un jugement de goût. Le jugement de goût n'a rien de cognitif.

– Du point de vue de la relation :

On a une fin lorsque la représentation d'un objet le précède et est sa cause. « La représentation de l'effet est alors le principe déterminant de sa cause et la précède. » §10. On a finalité lorsque une volonté a ordonné une action à partir de la représentation d'une fin et de certaines règles pour l'obtenir. Mais on peut penser une finalité sans représentation claire de la volonté qui en est à l'origine ni des fins qu'elle s'est fixées. On parlera de finalité sans fin : l'objet semble finalisé mais on ne sait pas vers quelle fin. « La finalité peut donc être sans fin dans la mesure où nous ne posons pas les causes de cette forme en une volonté. ». Dans l'objet beau, c'est comme si cet objet avait été fait

pour stimuler le jeu de nos facultés mais on ne peut en être certain. Kant s'intéresse surtout à la beauté naturelle et à moins de supposer que Dieu a fait la nature pour le plaisir de nos yeux, on ne sait pas la finalité de la beauté des paysages qui nous entourent. Le plaisir n'est donc pas la finalité de l'objet beau, c'est parce que l'objet nous semble finalisé qu'il y a plaisir esthétique.

L'idée de finalité sans fin interdit d'identifier la beauté à la perfection. La perfection suppose une finalité représentée, ou du moins de règles clairement établies pour réaliser cette perfection. Si l'œuvre était belle dans la mesure où elle était parfaite, on aurait une représentation de la fin et on n'aurait plus affaire à un jugement proprement esthétique. « Le jugement de goût est un jugement esthétique, c'est-à-dire un jugement qui repose sur des principes subjectifs et dont le principe déterminant ne peut être un concept, ni par conséquent le concept d'une fin déterminée. »§15. Ce sont nos facultés qui fonctionnent de façon finalisées quand nous contemplons la beauté. Ce n'est pas l'objet qui est finalisé.

Kant va faire au détour de cette analyse la distinction entre beauté libre et beauté adhérente. La beauté libre, par exemple « des fleurs », « le colibri », « le perroquet » ne correspond à aucun idéal de perfection. Dans ce cas, « le jugement de goût est pur. ». Par contre, quand on suppose le concept d'une fin, on parle de « beauté adhérente » et le jugement de goût n'est pas pur car on a une liaison de la satisfaction esthétique et de la satisfaction intellectuelle. La nature est le meilleur exemple de beauté libre qui permet un jugement de goût pur. Le lien entre beauté et vérité est rompu. La beauté ne manifeste plus une perfection, une essence de l'objet mais seulement un état du sujet.

Kant conclut ce moment : « la beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans la représentation d'une fin.

– Du point de vue de la modalité :

Le jugement de goût est universel. « Celui qui déclare une chose belle estime que chacun devrait donner son assentiment à l'objet considéré et aussi le déclarer comme beau. » §19.

Il fonde donc une communauté sensible a priori. « Ce n'est donc que sous la présupposition qu'il existe un sens commun... qu'un jugement de goût peut être porté. » § 20. Mais Kant se demande si ce sens commun est un ait ou plutôt une exigence de la raison qu'il faut réaliser. En tout cas, l'idée d'un sens commun ne signifie pas que tous les hommes trouvent belles toutes les mêmes choses, sinon, l'objection à la thèse kantienne serait évidente.

Kant conclut ce quatrième et dernier moment : « est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire. ». Il y a une prétention à la nécessité sans concept. C'est une nécessité sans loi qui dérive non de l'objectivité d'un concept mais de l'universalité d'un état subjectif.

Le jugement esthétique n'est pas une espèce de désir puisqu'il en peut se réduire à la volonté dans son usage inférieur (l'agréable) ou supérieur (le bien). Mais il conserve tout de même les caractères du désir : la satisfaction et le plaisir mais c'est un plaisir esthétique, un plaisir sans désir.

Le jugement esthétique n'est pas une espèce de connaissance, il n'apporte aucune connaissance de l'objet sur lequel il porte. Kant rappelle une phrase de Hume au § 34 : « Bien que, comme le dit Hume les critiques sachent tous en apparence mieux disserter que les cuisiniers, ils en partagent toutefois le destin. Ils ne peuvent attendre la raison qui déterminera leurs jugements de la force des arguments mais seulement de la réflexion du sujet sur son propre état (le plaisir ou son contraire) abstraction faite de tous les préceptes et de toutes les règles. ».

Il permet de penser une communauté humaine sensible et aussi de penser une réconciliation entre la sensibilité et l'intelligence dans l'homme puisqu'il s'agit d'éprouver du plaisir (sensible) à une forme (abstraite). Ni les animaux ni les purs esprits ne sont sensibles au beau : « La beauté n'a de valeur que pour les hommes, c'est-à-dire des êtres d'une nature animale mais cependant raisonnable, et cela non pas en tant qu'êtres raisonnables mais aussi en tant qu'ils ont une nature animale. » §5.

Cette communicabilité universelle que fonde le goût laisse-t-elle entendre qu'un homme isolé n'aurait aucune raison d'avoir des jugements de goût ni de rechercher le plaisir esthétique ? « Un homme abandonné sur une île déserte ne tenterait pour lui-même d'orner ni sa hutte, ni lui-même ou de chercher des fleurs encore moins de les planter pour s'en parer. » §41. Mais il faut distinguer ce qui tient du plaisir et du goût pur. L'admiration pour la beauté de la nature peut être solitaire et elle révèle un sens moral : « J'accorderais volontiers que l'intérêt relatif aux beautés de l'art ne donne aucune preuve d'une pensée attachée au bien moral... En revanche, je soutiens que prendre un intérêt immédiat à la beauté de la nature est toujours le signe d'une âme qui est bonne. » §131. En lecteur de Rousseau, Kant se méfie du plaisir pris à la culture qui peut être un plaisir lié à la seule vanité de paraître cultivé. Par contre, le plaisir pris à la nature ne permet pas de briller en société et il est le signe d'une capacité à ne pas voir le seul aspect matériel, sensible des choses, il est une approche du désintéressement nécessaire à l'attitude morale. « Celui qui dans la solitude contemple la belle forme d'une fleur sauvage, d'un oiseau, d'un insecte, etc. afin de les admirer, de les aimer, celui-là prend un intérêt immédiat à la beauté de la nature. »

L'imagination est libre. « Si donc dans les jugements de goût l'imagination doit être considérée dans sa liberté, elle ne

sera pas comprise en premier lieu comme reproductrice, comme lorsqu'elle est soumise aux lois de l'association, mais comme productive et spontanée (en tant que créatrice de formes arbitraires d'intuitions possibles. ». §22. Elle suppose ainsi une variété qui s'accorde avec l'entendement mais sans qu'on ait une règle. Il y a donc dans le beau une diversité. C'est pourquoi le beau de la nature est pour Kant plus significatif que l'art dans lequel il y a du répétitif à cause de sa part de techné : « Même le chant des oiseaux que nous ne pouvons ramener à aucune règle musicale paraît comprendre plus de liberté et pour cette raison contenir plus pour le goût que le chant humain qui est dirigé suivant toutes les règles de l'art musical ; c'est que l'on se lasse bien plus tôt de ce dernier lorsqu'il est répété souvent et longtemps. » §22. En effet, le chant peut être ramené à de règles et il n'y a plus ce libre jeu de nos facultés, plus cette finalité sans fin. Au bout d'un moment, on a compris et on s'ennuie. Tandis que dans la nature, comme la finalité n'est jamais connue, le libre jeu des facultés n'a pas de fin et on peut s'enchanter à l'infini d'un paysage tandis qu'au bout d'un moment, on a l'impression d'avoir compris un tableau ou un morceau musical et on a envie de passer à autre chose. La nature ne nous lasse jamais car nous sommes avec elle dans une relation d'étrangeté et de proximité irréductible. Kant a le sens de la beauté de la nature qui permet ce jeu infini de nos facultés. « Il en est ainsi dans la vision des changeantes figures d'un feu en une cheminée, ou d'un ruisseau qui chante doucement, car ces choses qui ne sont point des beautés, comprennent néanmoins pour l'imagination un charme, puisqu'elles en soutiennent le libre jeu. » §22. Ce ne sont point des beauté car il y a une finalité repérable. Mais la diversité des figures soutient le libre jeu de nos facultés et c'est pour nous un plaisir inépuisable. Nous avons donc trouvé un plaisir proprement esthétique. Pour apprécier un paysage, il n'est pas besoin d'être cultivé. Ce n'est pas le peintre qui nous apprend à voir la nature pour Kant. La beauté naturelle est donc supérieure à la beauté artistique pur Kant car elle est purement esthétique tandis qu'il y a une part de plaisir cognitif dans

l'œuvre artistique. Cette supériorité kantienne de la beauté naturelle sur l'artistique est à prendre au sérieux : pour Hegel la beauté est artistique avant tout, la conscience se retrouve elle-même dans ses productions et se construit comme auto-conscience. Il n'y a pas ce sens de l'a rencontre avec une extériorité. Le beau paysage kantien rend raison de ce sens de bien être, de plénitude que nous pouvons éprouver face à la nature, comme si nous étions chez nous dans un monde qui n'a pas été fait pour nous.

Une telle approche du jugement de goût nous conduit à réfléchir sur l'art, car si le jugement de goût relève d'une finalité sans fin, d'une universalité sans concept, l'art en tant qu'œuvre d'art, est toujours le produit d'une activité intentionnelle. Comment Kant définit-il l'art pour qu'il puisse être objet d'un jugement de goût et que donc le jugement de goût ne porte pas seulement sur la beauté naturelle même si la beauté naturelle en constitue le paradigme ?

3° Définition de l'art.

A partir du §43, Kant va s'attacher à définir l'art et les beaux-arts. Kant s'efforce de comprendre l'art dans sa spécificité et pas comme une espèce de connaissance. L'art est d'abord distingué de la nature, puis de la science et du métier. L'art est distingué de la nature du point de vue de la causalité. Il est une production de la liberté, au contraire, la nature produit de façon mécanique. Dans l'œuvre d'art « la cause productrice de l'objet a pensé une fin à laquelle l'objet doit sa forme. ». On doit opposer liberté et mécanisme.

Il faut aussi distinguer l'art de la science : le savoir faire de l'art est différent du savoir de la science. On peut connaître quelque chose sans être capable de le produire. « Seul ce qu'on ne possède pas l'habileté de faire même si on le connaît de la

manière la plus parfaite relève de l'art. ». L'art n'est pas une espèce inférieure de savoir, il est autre chose.

Il faut aussi distinguer l'art du métier. Kant le fait en utilisant la distinction entre le jeu et le travail. Le jeu est « une activité en elle-même agréable ». Au contraire, le travail est « une activité en elle-même désagréable. » même si pour les arts il existe aussi une certaine contrainte.

Dans ces définitions, l'art est distingué de la nature : « En droit, on ne devait appeler art que la production par la liberté, c'est-à-dire par un libre arbitre. ». C'est ce qui distingue une œuvre d'art d'un effet de la nature. L'art est donc intentionnel. Mais dans ce cas, que devient la finalité sans fin ? Cette intentionnalité ne doit pas être le caractère dominant de l'œuvre (sinon, on porte un jugement de connaissance et non un jugement esthétique : l'œuvre d'art n'est pas une apparente application d'une techné pour Kant car c'est un jugement de type cognitif qu'on porte ainsi sur l'objet). Dans l'œuvre d'art, l'aspect technique doit s'effacer : « En face d'un produit des beaux arts, on doit prendre conscience que c'est là une production de l'art et non de la nature ; mais dans la forme de ce produit, la finalité doit sembler aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature. » §45. L'art semble un produit de la nature et non de la techné. « La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature. » §45. Un peu plus loin : « La finalité dans les produits des beaux-arts bien qu'elle soit intentionnelle, ne doit pas paraître intentionnelle ; c'est-à-dire que l'art doit avoir l'apparence de la nature bien que l'on ait conscience qu'il s'agit d'art. ».

C'est pourquoi le principe de l'art est le génie. « Le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art. ». Kant définit le génie par 4 critères :

- « un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée. ». Ce n'est donc pas une techné acquise par l'habitude. Du coup, le travail du génie est toujours original.
-
- Mais cette originalité n'est pas n'importe quoi. Les œuvres du génie doivent être exemplaires. Elles servent de règles pour le jugement des autres, bien que le génie ne connaisse pas cette règle.
-
- Le génie ne peut expliquer comment il produit ce qu'il fait : « Il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées ni de les communiquer aux autres dans des préceptes qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables. »
-
- Par le génie, la nature ne prescrit pas de règles à la science mais à l'art.
-

Dans le génie, art et nature sont indissociables. C'est une présence naturelle du génie dans l'esprit qui est à l'origine de l'art. L'intention géniale n'est pas une conscience claire. Cette nature dans le génie est régulatrice, elle donne des règles à l'art. La nature obéit à des lois, pas à des règles. La règle suppose une prise de conscience. Mais la nature à l'œuvre dans le génie n'est pas une nature naturelle (mécanique, répétitive), sinon, le génie ne ferait que se répéter lui-même, la loi ne changeant pas. C'est une nature artistique. Cet esprit qui abrite le génie est jeu. Il produit en fonction de règles indéterminées qui ne peuvent se dériver d'un concept. Toute œuvre d'art est originale, imprévisible, indéfinissable. L'œuvre d'art ne peut ni s'expliquer ni se décrire. Il n'y a pas de génie en science mais seulement dans

l'art. « On peut bien apprendre tout ce que Newton a exposé dans son œuvre immortelle... Si puissant qu'ait dû être le cerveau nécessaire pour ces découvertes ; en revanche, on ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière pleine d'esprit, si précis que puissent être tous les préceptes pour l'art poétique et si excellents qu'en soient les modèles. » §47.

Puisque le génie est la capacité à créer des beaux objets, il faut une faculté un peu différente pour en juger. « Une beauté naturelle est une belle chose, la beauté artistique est la belle représentation d'une chose. » §48. L'objet d'art suppose toujours une finalité. Il faut donc toujours « tenir compte en même temps de la perfection de la chose ». Mais dans ce cas, ce n'est plus un jugement de goût pur. On a ainsi une dissociation du génie et du jugement de goût. « Dans une œuvre qui prétend être une œuvre d'art, on peut percevoir du génie sans goût comme dans une autre on trouvera du goût sans génie. ».

Comment porter un vrai jugement de goût sur les œuvres d'art en tant qu'elles sont des produits du génie ?

Kant va expliquer ce que sont les idées esthétiques qui vont servir à penser les œuvres d'art dans leur spécificité.

Pour Kant, les idées renvoient à la raison, capacité des principes. L'Idée est ce qui règle le fonctionnement des concepts, elle joue un rôle régulateur (ex : l'idée de nature, de totalité...). Les idées peuvent être infondées (l'idée de Dieu, monde, immortalité de l'âme) si on les prend pour des concepts. Les idées ne correspondent à aucune intuition sensible. Les idées régulatrices ne sont cependant pas infondées quand elles restent simplement régulatrices. J'ai donc une idée qui ne correspond pas à une intuition dans le jugement téléologique.

Dans l'esthétique, c'est l'inverse, j'ai une intuition (d'un objet sensible) qui est telle qu'aucun concept ne pourra jamais la

contenir. Elle dépasse tout concept déterminé par excès de richesse, de signification. On range sous l'idée de beauté une telle intuition. Dans ce sens, la beauté c'est un excès de détermination qui rend impossible de concept et non plus l'absence de détermination. S'il n'y a pas de concept, c'est qu'il y a trop pur être concentré dans un concept dans l'objet beau. La beauté déborde tout savoir possible. Kant va avoir recours dans un premier temps à la notion d'âme pour expliquer par analogie ce dont il veut parler : « Un poème peut être parfaitement fait et élégant et cependant, il est sans âme. »§49. C'est-à-dire qu'il ne nous inspire rien, il ne nous fait penser à rien, il nous laisse froids. Notre sensibilité ne nous élève vers aucune idée supra-sensible à l'occasion de ce poème. Alors qu'un poème peut au contraire lorsqu'il a une âme réveiller en nous une foule d'idées qui sont celles qui donnent un sens à notre vie (liberté, bonheur...). Kant dit que de la même façon qu'une femme peut être belle et intelligente mais sans âme, c'est-à-dire qu'elle ne fait pas rêver. Ce qui est beau mais sans âme ne stimule pas la formation d'idées esthétiques dont Kant va donner la définition. L'expression est au premier abord étrange car bien que n'étant pas un concept, une idée a tout de même une cohérence logique interne (les idées sont de la raison). Or, l'adjectif d'esthétique suppose une immédiateté, un rapport au sentiment. « Par l'expression Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible. ». Lorsque nous sommes en contact avec des œuvres, l'imagination va remonter à l'idée de la raison qui est dans l'œuvre (par exemple une représentation de la mort, de l'amour...). L'œuvre va être le stimulant qui permet de réfléchir à ce qui ne peut être connu par concept ni exprimé en suscitant une foule de sensations et de représentations secondaires. On retrouve ici le libre jeu de l'entendement et de l'imagination : l'imagination au lieu d'être soumise aux règles de l'entendement comme dans la connaissance va développer li-

brement ses représentations sans les enfermer dans un concept. Mais dans le même temps, on aura bien conscience que toutes ces représentations, sensations secondaires sont liées sous une même unité qui est l'idée esthétique. Le génie a donc cette capacité « d'exprimer et de rendre universellement communicable ce qui est indicible dans l'état d'âme lors d'une certaine représentation. ». Ce n'est donc pas le contenu de la représentation qui est fondamental, c'est l'état d'âme qui l'accompagne. Le génie se voit donc surtout dans l'expression des idées esthétiques. L'art est donc expression plus que représentation pour Kant, Croce dira que l'art est avant tout « lyrisme ».

La théorie kantienne du génie vient donc répondre au problème épineux des rapports de la beauté naturelle et de la beauté artistique.

- Du point de vue de la production : le génie produit comme une nature libre.
-
- Du point de vue du jugement de goût : on peut porter sur les œuvres du génie des jugements de goût purs bien que ses productions soient intentionnelles. Et le jugement de goût sert même de limite au génie qui pourrait trop aller dans le sens de l'originalité et produire des choses de mauvais goût qui ne permettent plus le libre jeu de l'imagination et de l'entendement.
-

La beauté naturelle sert de paradigme à la beauté artistique non parce qu'il faut lire en Kant une conception préromantique de la nature-artiste mais parce qu'il faut fonder la possibilité d'un jugement esthétique pur portant sur les œuvres d'art et montrer que l'art n'est pas le lieu de jugements simplement cognitifs.

La beauté est donc « l'expression d'Idées esthétiques. ».

Kant va donc diviser les arts suivant leur façon de communiquer : « le mot, le geste, le ton ». On aura donc les arts de la parole, les arts figuratifs, les arts « du beau jeu des sensations » qui sont la musique et l'art des couleurs (abstraction faite de la forme du dessin).

4° *Le beau et le sublime*

Après l'analytique du beau, Kant va s'intéresser au sublime. Alors que dans le beau, bien qu'on n'ait pas ce concept, on suppose un concept déterminé, limité. Dans le sentiment du sublime, on suppose quelque chose d'illimité, qui dépasse le pouvoir de la représentation et de la conceptualisation.

Nous sommes face à l'incapacité à nous représenter adéquatement une idée ou une perception : une expérience de l'infini. « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. ». Le sublime ne doit donc pas être cherché dans les choses de la nature mais seulement de nos idées. Il est dans la faculté de l'esprit. Notre esprit contient une faculté qui dépasse la capacité à mesurer et qui peut appréhender l'idée d'un infini. « Est sublime ce qui par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. » §25.

L'infini conçu comme une grandeur absolue qui échappe à nos facultés est le sublime mathématique. Pour la raison l'infini est « une prétention à la totalité absolue comme à une idée réelle. ». Cette totalité dépasse toute expérience sensible possible. L'imagination peut produire l'infini par appréhension, en juxtaposant à l'infini les éléments d'une série illimitée (par ex. les nombres). Mais il faut aussi une saisie compréhensive, sinon, c'est de l'indéfini et non de l'infini. L'imagination parvient à sa limite. Elle « perd d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre ». Kant donne l'exemple du spectateur qui entre dans l'église Saint Pierre de Rome, « il éprouve ici le sentiment de l'impuissance

de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout. ». Le sublime mathématique produit un sentiment de peine car nous éprouvons notre impuissance. Mais aussi un sentiment de joie puisque nous avons tout de même cette idée d'infini même si on en peut la représenter. Le sentiment du sublime met en valeur la supériorité de la raison, il « rend pour ainsi dire intuitionnable la supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître sur le pouvoir le plus grand de notre sensibilité. ».

Le sublime dynamique est la représentation d'une force incommensurable (et plus d'une grandeur). Ce n'est plus l'entendement mais la faculté de désirer qui est humiliée. « Il nous fait connaître, en tant qu'êtres de la nature, notre faiblesse physique. », notre incapacité à nous conserver face à une force supérieure. Il est lié à la peur du danger. Mais c'est là aussi un moyen de nous montrer supérieur face à ce qui peut nous anéantir. « un appel à la force qui est en nous (mais qui n'est pas nature), force qui nous permet de regarder tout ce dont nous nous soucions (les biens, la santé et la vie) comme de petites choses. ». C'est notre force morale qui est supérieure à la force de la nature. Le sublime est sentiment du supra-sensible.

Dans l'art, le sublime est toujours lié au beau. L'art n'est jamais purement sublime. Dans une remarque, Kant commente l'interdit de représenter Dieu dans la loi mosaïque : « Peut-être n'y a-t-il aucun passage plus sublime dans l'ancien testament que le commandement : Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre et qui sont dans les eaux, plus bas que la terre. ». L'art ne peut représenter le supra-sensible.

5° La communication esthétique.

L'art produit un plaisir communicable. Le plaisir ne nous enferme donc pas dans notre ego sentant, coupé de tous les au-

tres. Les beaux-arts sont les arts du plaisir partagé. Comme les facultés de connaissance s'exercent mais qu'il n'y a pas de réelle connaissance, on peut communiquer sans fin, le fondement d'une conversation infinie, on discute sans fin des goûts et des couleurs.

La sensibilité a une valeur humaine universelle. Le jugement de goût simule l'objectivité de la connaissance. « Le jugement de goût détermine son objet (en tant que beauté) du point de vue de la satisfaction en prétendant à l'adhésion de chacun, comme s'il était objectif. ». Le plaisir du beau ne se déduit pas d'un concept ni de l'adéquation d'un objet à l'idée de sa perfection. Il ne se réduit pas non plus à une simple sensation agréable variable selon les individus. Il est énoncé a priori et non par imitation. L'assentiment esthétique ne peut être contraint par le plus grand nombre ni par des règles à suivre. Le goût se présente comme s'il était à la fois objectif et subjectif. Il a la forme de l'objectivité sans le contenu conceptuel et la forme de la subjectivité sans le contenu empirique. Il porte sur la convenance entre la forme de l'objet et la forme de notre faculté de connaître. La forme de l'objet s'accorde immédiatement à la forme de notre faculté de connaître. Il y a « une animation réciproque de l'imagination dans sa liberté et de l'entendement dans sa légalité. ».

Le goût apparaît ainsi comme un véritable sens commun à condition de bien vouloir appeler sens « un effet de la simple réflexion de l'esprit. ». Le sujet apprend à s'expérimenter dans sa dimension universelle. Le jugement de goût prédispose à la moralité de ce fait à la moralité.

Peut-on assigner à l'art cette fonction d'universelle communicabilité qui est celle de la science ? Le concept se construit, l'art se ressent. Hegel n'a peut-être pas tort de vouloir réabsorber l'œuvre dans le concept. Mais l'universalité du concept ne tient pas compte de la dimension aussi sensible de l'homme.

Schiller verra justement dans l'art le moyen de construire l'homme total, à la fois sensible et intellectuel, d'une sensibilité intelligente et d'une intelligence sans froideur.

Pour Cassirer, Kant est le premier à montrer l'autonomie de l'art et à réconcilier l'objectivité et la subjectivité dans l'art. Les théories de l'imitation mettent l'accent sur l'objectivité mais « Toutes ont dû faire sa part dans une certaine mesure à la créativité de l'artiste. ». L'accentuation du pôle objectif n'est jamais allée jusqu'à la suppression de l'élément subjectif. C'est avec Rousseau que l'élément subjectif devient prépondérant. « L'art pour lui n'est pas la description ou la reproduction du monde empirique mais un débordement d'émotions et de passions. » (*Essai sur l'homme*). C'est comme le définissait Goethe, un art de caractère. Mais là non plus le pôle objectif ne disparaît pas car la subjectivité s'incarne dans des formes. La notion kantienne de forme esthétique réconcilie l'objectif et le subjectif dans un parfait équilibre. C'est donc sur la forme du sensible que l'art travaille. Il ne va pas au fond des êtres mais il reste à leur surface.

« Le véritable sujet de l'art, il faut le chercher dans certains éléments structuraux fondamentaux de notre expérience sensible elle-même : dans les lignes, le dessin, dans les formes architecturales et musicales. Ces éléments sont, pour ainsi dire, omniprésents. Ils sont dénués de tout mystère, manifestes, non dissimulés. Ils sont visibles, audibles, tangibles. En ce sens, Goethe n'hésitait pas à dire que l'art en prétend pas montrer la profondeur métaphysique des choses, il se contente de rester à la surface des phénomènes naturels. ». Mais la surface, c'est l'être même du sensible que l'artiste nous invite à voir : « Le regard de l'artiste n'est pas un regard passif qui reçoit et enregistre l'impression des choses. C'est un regard constructif, et ce n'est que par des actes constructifs que nous pouvons découvrir la beauté des choses naturelles. Le sens du beau est la sensibilité à la vie dynamique des formes, et cette forme ne peut être ap-

préhendue que par un procès dynamique correspondant, situé en nous-mêmes. ».

III- L'art et l'éducation de l'homme total.

Avec les idées esthétiques, Kant semble aller vers une conception de œuvre d'art comme écho d'un infini. Dans sa théorie du sublime, au contraire, il semble nous dire que le sublime devant être distingué du beau, le beau est soumis à la mesure de la forme et il ne peut donc refléter l'infini. Peut-on résoudre cette apparente contradiction et fonder une continuité entre Kant et l'idéalisme allemand qui verra dans l'art le reflet du spirituel ? Les réflexions de Cassirer qui permettent de penser l'identification de la liberté à l'activité et donc de l'activité à l'infini peuvent nous donner une piste.

Cassirer consacre un article à La valeur éducative de l'art et il constate que dans la tradition l'art est plutôt conçu comme une puissance anti-éducative. Pour Platon, il nourrit les passions qu'il conviendrait de dessécher. Dans sa Lettre à d'Alembert sur les Spectacle, Rousseau s'oppose à l'installation d'un théâtre à Genève car cela ne pourrait que corrompre les mœurs républicaines des Genevois. Cassirer s'oppose à cette idée qui suppose que le spectateur est un réceptacle passif de ce que l'art vient déverser en lui par la persuasion des passions. « Même le spectateur d'une œuvre d'art n'est pas réduit à un rôle simplement passif. Pour contempler et pour jouir de l'œuvre d'art, il doit la créer à sa façon. Nous ne pouvons comprendre ou sentir une grande œuvre d'art sans, jusqu'à un certain point, répéter et reconstruire le processus créatif par lequel elle a vu le jour. L'expérience esthétique est toujours une attitude dynamique et non pas statique – tant pour l'artiste lui-même que pour le spectateur. Nous en pouvons vivre dans le royaume des formes esthétiques sans participer à la création de ces formes. ». Le spectateur est loin d'être un réceptacle passif.

Il reconstruit une forme. C'est déjà ce que Kant laissait entendre avec son libre jeu de l'entendement et de l'imagination. Cassirer explique cette idée avec l'exemple de la beauté de la nature. Lorsque je me promène en montagne, je peux avoir plaisir à sentir la fraîcheur et la pureté de l'air, le silence troublé des seuls petits bruits de la nature, la douceur des couleurs loin de l'agressivité de celles que nous voyons en ville... (l'exemple est de Cassirer, pas de moi comme vous pourriez le supposer...) Bref, toutes ces sensations produisent un état agréable de calme intérieur et de sérénité. Mais je n'ai pas encore un regard esthétique sur la nature, j'ai plutôt une attitude hédoniste. Pour avoir un regard esthétique, je vais dégager des formes et considérer le spectacle de la nature sous l'aspect de ses formes. Je vais reconstruire mentalement « un équilibre de lumières et d'ombres, de rythmes et de mélodies, de lignes et de contours, de motifs et de dessins. ». Cassirer écrit : « Cette dimension dynamique donne au matériau statique une nouvelle teinte et une nouvelle signification. Tous nos états passifs sont à présent devenus des énergies actives : les formes que j'aperçois ne sont pas seulement mes états mais mes actes. ». Cassirer en conclut que l'art est un chemin vers la liberté c'est-à-dire vers notre libération de la passivité par rapport au donné naturel. Avec l'art, nous reconstruisons activement ce qui est donné passivement à notre sensibilité. Danto s'interrogeait sur ce qui distinguait *Fountain* d'un urinoir et ne trouvait rien dans les caractéristiques perceptives de l'objet. Pour Cassirer, *Fountain* serait un urinoir à reconstruire mentalement dans sa forme tandis qu'un urinoir normal n'est pas reconstruit formellement, il est simplement perçu. L'art est donc un pas vers la liberté, c'est-à-dire vers l'activité par opposition à la passivité. C'est dans la même perspective que Schiller aborde l'art à partir de sa lecture de la Critique de la Faculté de Juger. Dans ses Lettres sur l'Education esthétique de l'humanité, il montre que l'art a une fonction éducative à la liberté car il permet une activité accomplies de la sensibilité et de l'entendement et dans le même temps, l'œuvre d'art est une incarnation de la liberté dans le phénomène.

1° L'art comme réalisation de la double nature de l'homme.

L'homme a une nature sensible, il vit dans la relativité du temps et de l'espace qu'il perçoit à travers ses sensations. La sensibilité pour Schiller comme pour Kant, c'est la dispersion, ce qui est juxtaposé, accumulé et non ordonné par une forme. La nature sensible, c'est le moi phénoménal. Il a aussi une nature raisonnable, une personnalité qui assure sa permanence à travers ses changements d'états, qui ne dépend donc pas du temps ni des sensations, qui est libre par rapport à l'expérience. Cette nature rationnelle, c'est la capacité de mettre en forme, Kant aurait dit la spontanéité de l'entendement qui se fonde dans le moi comme synthèse a priori (le je pense qui accompagne toutes les représentations). « Le second des instincts que l'on peut appeler l'instinct formel procède de l'existence absolue ou de la nature humaine raisonnable, et il tend à rendre l'homme libre, à introduire de l'harmonie dans la diversité de ses manifestations, à affirmer sa personne en dépit de tous les changements de ses états. » L12.

Le but de la vie humaine et donc d'harmoniser ces deux tendances, de satisfaire à la fois son être sensible et son être rationnel, de parvenir à une unité qui n'annule pas la diversité et à une diversité qui ait un sens. « Pour n'être pas simplement monde, il faut qu'il donne forme à la matière. Pour n'être pas simplement forme, il faut qu'il procure réalité à la disposition qu'il porte en lui... Il doit extérioriser tout ce qui lui est intérieur et mettre en forme tout ce qui est extérieur. » L11.

Ces deux natures sont divisées dans leur principe. L'une tend au changement, l'autre à l'immutabilité. Et chacune d'elle a tendance à dépasser ses limites pour envahir le domaine de l'autre. La dispersion dans le sensible peut empêcher la constitution d'une personnalité cohérente. Au contraire, l'instinct rai-

sonnable peut imposer une règle invariable à la vie sensible et en annuler la diversité (si par exemple, un homme suivait toujours la loi morale kantienne). Ces deux natures s'expriment le plus souvent l'une au détriment de l'autre. Lorsque l'homme s'impose un devoir, il est bien sûr libre, c'est lui-même qui se l'impose, la loi morale vient de sa propre raison, mais il y a pourtant contrainte car l'instinct physique n'obéit pas naturellement à la loi morale : la partie physique de l'homme est sous la contrainte, par exemple lorsque l'on doit estimer quelqu'un pour qui l'on a aucune affection. Pour Kant, il s'agit d'une réelle liberté, pour Schiller, la raison exerce une contrainte sur la sensibilité et si la raison est libre, l'homme en tant qu'être sensible ne l'est pas. Inversement, lorsque l'on suit seulement l'instinct physique, c'est souvent l'aspect moral de l'homme qui est contraint : lorsque l'on est par exemple, emporté par une passion à aimer un être pour lequel on n'a aucune estime. Il faut dépasser cette double contrainte pour parvenir à réconcilier l'homme avec lui-même sinon, l'homme est incomplet, fragmentaire. « Il y a deux façons pour l'homme d'être en opposition avec lui-même : il peut l'être à la manière d'un sauvage si ses sentiments imposent leur hégémonie à ses principes, à la manière d'un barbare si ses principes ruinent ses sentiments. »L4.

L'homme peut être incomplet en tant que sauvage ou que barbare. Le sauvage suit ses sentiments qui dominent sa raison, sa liberté. Le barbare, c'est celui qui ne suit que la raison et est insensible à tout sentiment : « La prépondérance de la faculté discursive doit nécessairement dépouiller l'imagination de sa force et de son feu, celle-ci ne peut que perdre de sa richesse. C'est pourquoi le penseur abstrait a bien souvent un cœur froid car il décompose les impressions qui n'émeuvent l'âme que dans la mesure où elles restent une totalité ; l'homme d'affaire a bien souvent un cœur rétréci car son imagination, enfermée dans le cercle borné de sa profession, ne peut pas se dilater jusqu'à comprendre des conceptions qui lui sont étrangères. » L6.

Il faut donc parvenir à harmoniser ces deux natures. C'est l'un par l'autre que ces deux instincts vont se limiter. Si chacun d'eux développe son aptitude particulière, ils parviendront à s'équilibrer. L'instinct sensible doit produire une grande diversité d'expérience et l'instinct raisonnable doit développer une grande capacité de synthèse. Ce n'est pas en s'appauvrissant qu'ils s'équilibrent mais au contraire en se développant mutuellement. C'est le rôle de la culture. « Son œuvre est par suite double : elle est premièrement de protéger la vie sensible contre les empiètements de la liberté, deuxièmement d'assurer la sécurité de la personnalité contre la puissance des sensations. Elle atteindra le premier objectif en développant la faculté de sentir, le second en développant la faculté raisonnable... Lorsque l'homme réunira ces deux aptitudes, il associera à la suprême plénitude d'existence l'autonomie et la liberté suprême, et au lieu de se perdre en prenant contact avec le monde, il l'absorbera bien plutôt en lui avec tout l'infini de ses phénomènes et il le soumettra à l'unité de sa raison. » L12.

L'expérience de la beauté est l'occasion qui permet cet équilibre. En présence de la beauté, l'homme se sent un homme total. Il acquiert la liberté esthétique qui est supérieure à la liberté morale. Intervient ici un troisième instinct : l'instinct de jeu qui est défini par l'absence de contrainte. « L'homme ne joue que là où, dans la pleine acception de ce mot, il est homme et il n'est tout à fait homme que là où il joue. » L15 c'est-à-dire ni subit aucune contrainte, ni sensible ni rationnelle.

Ce n'est que lorsque l'homme joue qu'il est pleinement homme et seul l'homme est capable de jouer. « En un mot l'instinct sensible doit être par la personnalité maintenu dans ses justes limites et l'instinct formel doit l'être dans les siennes par la réceptivité ou la nature. »

La scission tragique de l'homme est accentuée par la société. Schiller va critiquer la montée de la déshumanisation liée à la division du travail. L'homme est aussi divisé de par son rôle social. La fragmentation des facultés a été rendue nécessaire par le développement de la société moderne. Chacune des sciences ou des activités a obligé l'homme à penser avec précision, à se spécialiser dans un domaine, chaque faculté est obligée de se limiter à un domaine propre. La spécialisation est efficace techniquement mais elle est dangereuse humainement car l'homme ne développe plus en lui l'humanité totale, il n'est plus toutes les potentialités de son espèce mais il devient un rouage de la société, voué à des tâches parcellaires. Il n'est rattaché à la totalité de l'Etat que par l'aspect partiel de son activité et non par toutes les fibres de son humanité. L'Etat en retour fait de la spécialisation le critère pour juger la valeur de l'homme et ne tient pas compte de sa réalité totale concrète (l'abstraction=détacher un aspect partiel de la totalité). *Lettre 6* « Ce fut la civilisation elle-même qui infligea cette blessure à l'humanité moderne. Dès que d'un côté une séparation plus stricte des sciences, et de l'autre une division plus rigoureuse des classes sociales et des tâches furent rendues nécessaires, la première par l'expérience accrue et la pensée plus précise, la seconde par le mécanisme plus compliqué des Etats, le faisceau intérieur de la nature humaine se dissocia lui aussi et une lutte funeste divisa l'harmonie de ses forces... Tandis que sur un point, l'imagination luxuriante dévaste les plantations laborieusement cultivées par l'entendement, sur un autre, la faculté d'abstraction dévore le feu auquel le cœur aurait dû se réchauffer et la fantaisie s'allumer. ». » L 6. Mais il ne s'agit pas de vouloir abolir la civilisation, retourner à un état antérieur, critiquer le développement de la raison.

Pourtant, nous sommes dans une situation intenable : « La communauté sociale fait fonction de critère de l'homme ; elle n'honore chez tel de ces citoyens que la mémoire, chez tel autre que l'intelligence de tabellion, chez un troisième que l'aptitude mécanique... »L6. C'est cependant une étape nécessaire. Schiller

se souvient de l'insociable sociabilité kantienne. « L'antagonisme des forces est le grand instrument de la culture, mais il n'est que l'instrument... Une activité unilatérale des forces conduit certes inmanquablement l'individu à l'erreur mais elle mène l'espèce à la vérité... Aussi considérable donc que soit pour l'ensemble de l'humanité le bénéfice qui résulte de cette culture parcellaire des facultés humaines, on ne peut pas nier que les individus qui y sont voués n'en souffrent comme d'une malédiction de cette finalité de l'univers. »L6. La finalité de l'univers en peut entrer en contradiction avec celle de l'homme réel. Les générations présentent en peuvent éternellement se sacrifier pour l'avenir : « L'homme peut-il avoir pour destination de faire abstraction de lui-même en considération d'une fin quelconque ? »L6 demande Schiller. La réponse est évidemment que l'homme ne peut-être que lui-même sa propre fin car rien dans l'univers n'est au-dessus de la dignité et de la liberté humaine (souvenez-vous du sublime dynamique).

L'homme doit reconstituer son humanité totale dans l'harmonie de ses deux dimensions. Chacune des deux facultés doit se limiter non par sa faiblesse ou sa frustration mais par le plein épanouissement de l'autre. l'instinct sensible doit être borné par la force de la tendance raisonnable et la tendance raisonnable doit être limitée par la richesse des sensations. Il faut réconcilier la nature et la civilisation : c'est le problème même de Rousseau dans son *Second Discours* et dans *le Contrat Social* : la civilisation conduit à une destruction de l'homme comme espèce. Il faut la reconstituer. Mais Rousseau voit la solution dans la politique et dans l'éducation selon la nature : Schiller la voit dans l'art qui est d'emblée aussi politique. « La forme victorieuse est à égale distance de l'uniformité et du désordre. »L4.

La belle personnalité est la finalité ultime que l'homme et la société doivent atteindre. Elle consiste dans l'équilibre parfait des deux instincts : « Nous avons donc été conduit à concevoir

entre les deux instincts une réciprocité d'action telle que l'activité de l'un à la fois fonde et limite l'activité de l'autre, et que chacun d'eux parvient à la manifestation la plus haute de soi par cela même que l'autre est à l'œuvre. »L14.

L'expérience esthétique permet d'atteindre cet équilibre de l'homme : « Il faut attendre de la beauté un effet à la fois apaisant et énergique : apaisant pour contenir dans leurs limites l'instinct sensible autant que l'instinct formel ; énergique pour les maintenir tous deux dans leur force. ». Elle donne aux deux instincts assez de force pour qu'ils se limitent réciproquement sans s'entraver. « Par la beauté l'homme sensible est conduit à la forme et à la pensée ; par la beauté, l'homme spirituel est ramené à la matière et rendu au monde des sens. »L18. La contrainte est remplacée par le libre épanouissement harmonieux de nos facultés qui culmine dans l'instinct de jeu. La vie semble légère lorsque la sensibilité est naturellement en accord avec la raison, le plaisir de vivre s'allie à l'estime de soi.

« Il est donc non seulement permis métaphoriquement mais encore philosophiquement exact d'appeler la beauté notre deuxième créateur. Sans doute nous rend-elle simplement possible d'être homme et s'en remet-elle pour le reste à notre volonté libre de décider dans quelle mesure nous voulons effectivement le devenir ; mais c'est précisément en ceci qu'elle ressemble à la nature qui en nous créant une première fois ne nous a conféré elle aussi que le pouvoir d'être hommes, abandonnant à la décision de notre volonté l'usage que nous ferions de cette faculté. »L21.

Schiller analyse donc en terme de jeu l'effet de la beauté sur l'homme mais il donne une assise anthropologique et sociale à son analyse ce que Kant ne faisait pas, limitant l'analyse à une analyse transcendantale et non anthropologique. En conséquence, Schiller va aller plus loin et donner une définition objective de l'objet beau, ce que Kant refusait puisque que de la

beauté il n'y a pas de concept. Si pour Schiller, la beauté a un effet anthropologique (et par suite politique) si le jeu n'est pas seulement la possibilité d'un usage transcendantal de nos facultés (vous vous souvenez que l'idée d'un sens commun n'est qu'une hypothèse pour Kant, qui répugne à franchir le pas), et bien, il y a nécessairement pour Schiller un corrélat objectif de cet effet anthropologique. En d'autres termes, il faut donner un contenu objectif à l'idée de la beauté.

Gardons en mémoire cette belle phrase pour définir le beau : « Seul l'usage de la faculté esthétique mène au seuil de l'infini. »L22. En quoi l'œuvre d'art, le bel objet est-il un reflet de l'infini ?

2° La beauté comme liberté dans le phénomène : vers une définition objective du beau.

Pour définir le beau, nous allons faire un détour par l'application de la beauté à la personnalité morale de l'homme. Qu'est-ce qu'une belle personnalité, un bel acte ? Pour les Grecs, l'action morale doit être bonne et belle, il est impensable de séparer les deux dimensions. Pourquoi l'action morale a-t-elle aussi une dimension esthétique ? On trouve le modèle de la belle âme dans le *Wilhelm Meister* de Goethe : le livre 6 est intitulé « Les confessions d'une belle âme » : Goethe nous présente une héroïne qui s'éloigne de la vie mondaine pour donner de plus en plus de place à une expérience mystique dans laquelle elle vit la plénitude d'une relation avec Dieu. « peu à peu, je me mis à douter des points de vue de tant de gens hautement célèbres... Je connaissais mon dieu et voulais l'avoir pour seul guide. ». Elle vit en ne se tournant que vers « l'ami invisible, unique et fidèle. » La belle âme est donc concentrée sur sa vie intérieure et pense que seule sa vie intérieure a valeur. L'héroïne de Goethe ne se marie pas, ne fait rien de concret sinon vivre sa vie intérieure. Hegel critiquera sévèrement cette figure de la moralité : « Elle se prend elle-même comme ce qui dans sa

contingence est pleinement valide. » (*Phénoménologie*) Mais l'héroïne vit dans son mode intérieur en suivant ses impulsions et atteint une sorte d'équilibre dans la pureté. L'héroïne de Gœthe affirme ainsi « En face de l'opinion publique, ma conviction profonde, mon innocence étaient mes plus sûrs garants ».

Ce n'est pas seulement la personne morale qui est en jeu car l'accomplissement d'un acte moral n'a pas une dimension esthétique. Souvent, pour agir moralement, il nous faut contraindre notre nature sensible à l'obéissance à la loi morale. Dans la « belle âme », sa sensibilité la pousse spontanément à accomplir ce que la morale exige. La vie raisonnable et la vie sensible sont naturellement d'accord en elle. La sensibilité se plie à la morale tout en semblant conserver sa liberté.

La liberté de la belle âme est donc une liberté de tout son individu, à la fois sensible et rationnel : Schiller la décrit en ces termes : « La volonté de l'homme est pleinement libre entre le devoir et l'inclination et aucun déterminisme physique ne peut et ne doit empiéter sur ce droit royal de sa personne. En conséquence, l'homme ne pourra conserver la faculté de choisir et cependant être un chaînon sûr dans la chaîne causale des forces que si dans le monde des apparences, les deux mobiles de l'inclination et du devoir engendrent des effets complètement identiques et que si, quelle que soit la forme de la volonté, la matière en demeure la même : il faut donc que ses instincts se trouvent avec sa raison en un accord tel qu'ils soient mûrs pour une législation universelle. » L4. Elle obéit à son devoir par goût et par plaisir.

La beauté est donc l'harmonie de la nature et de la liberté qui peut exister en l'homme. Seul l'homme peut être beau car lui seul se pose le problème d'harmoniser le devoir moral et la sensibilité. Il n'y a beauté que là où il y a liberté. Tout ce qui est purement descriptif est donc à exclure de l'art. Le poète ou le peintre doivent transformer la nature inanimée en symbole de

la nature humaine pour qu'elle exprime la liberté. (Schiller dit par exemple que la poésie parle de paysage riants, d'arbres majestueux, qu'elle donne ainsi des qualités humaines à la nature qui sans cela ne pourrait être belle.)

C'est seulement en présence d'un objet beau que l'homme éprouvera une intuition de son humanité totale, qu'il se sentira entièrement homme car l'objet beau éveille en lui sa beauté intérieure.

On peut donc définir l'objet beau non seulement par ses effets mais en lui-même : la beauté est une forme vivante, un mélange harmonieux de contenu et de forme. Le contenu est ce qui vient du monde, de la nature, ce que l'homme ne crée pas mais qui est son contenu concret et se présente sous l'aspect de la diversité. La forme, c'est ce que l'homme impose au monde extérieur, la transformation qu'il lui fait subir. Forme et contenu peuvent s'opposer, la forme apparaître comme une contrainte (la technique est une façon de contraindre le contenu).

Dans l'art, c'est comme si la forme et le contenu étaient faits l'un pour l'autre, la matière matérielle et la forme idéale se rencontrent harmonieusement (Platon, qui pourtant méprise le sensible, dit bien dans *le Banquet* que la contemplation de la beauté physique est le premier pas vers la beauté des Idées). L'homme travaille à donner une forme, le contenu épouse de lui-même la forme, c'est comme si l'homme et la nature cessaient de s'opposer, comme ils le font dans le travail, pour travailler ensemble. L'œuvre est comme une forme vivante : son âme habite son apparence sensible sans contradictions. Son apparence manifeste son âme. L'œuvre est donc bien comme un reflet de l'infini dans le sensible, comme la présence de la liberté à travers l'activité formelle exercée sur le divers de la sensibilité. Du coup, sa forme vit dans notre sentiment, son apparence prend forme dans notre entendement : elle cause ce libre jeu qui libère nos deux natures.

L'art, c'est l'homme réconcilié avec lui-même dans un monde réconcilié avec l'homme. L'œuvre est forme vivante : contenu et forme vivent de leur harmonie. La vie est bien cette unité totale, indivisible des parties : contenu et forme sont dans l'art dans un rapport vivant : on ne peut changer une note d'une symphonie, un mot d'un poème. « L'objet de l'instinct de jeu pourra donc représenté par un schème général, s'appeler forme vivante, ce concept servant à exprimer toutes les qualités esthétiques des choses et en bref ce que au sens le plus large du mot on appelle beauté... Un bloc de marbre, bien qu'il soit et demeure inerte, n'en peut pas moins devenir, grâce à l'architecte et au sculpteur une forme vivante... Dans la mesure seulement où sa forme vit dans notre sentiment et où sa vie prend forme dans notre entendement, il est forme vivante, et il en ira ainsi dans tous les cas où nous jugerons qu'il est beau. » L15. L'œuvre est la liberté dans le phénomène.

La beauté a donc idéalement un rôle à la fois apaisant puisqu'elle réduit l'opposition de nos instincts et un rôle énergisant puisqu'elle les porte à leur intensité maximale. Dans la réalité, l'idéal de l'art n'est jamais total : Schiller distingue la beauté énergique et la beauté apaisante. La beauté énergique accroît notre activité, notre force morale et l'intensité de nos sentiments mais elle ne peut nous guérir des restes de sauvagerie en nous. La beauté apaisante détend l'âme, elle l'harmonise mais elle risque de conduire à la mollesse. (cf Lettre10). Le rôle de la culture, c'est d'équilibrer les deux tendances de l'homme en les développant. L'art n'a donc pas de but autre que représenter l'idéal de l'humanité.

L'objet beau est donc celui par lequel l'homme a une intuition de son humanité totale. Face à l'objet beau, il sent pleinement la diversité et la richesse des sensations et l'unité et la liberté de la forme choisie par l'artiste. C'est comme si la sensation et l'entendement concourraient au même but en harmonie.

Cet objet réveille l'instinct de jeu : le jeu=s'imposer une contrainte librement, liberté dans des règles strictes. « L'instinct sensible aspire à recevoir une détermination, à accueillir son objet ; l'instinct formel aspire à déterminer lui-même, à engendrer son objet ; l'instinct de jeu s'appliquera donc à être réceptif dans la disposition où l'instinct formel eût lui-même engendré et à engendrer dans la disposition où la sensibilité tend à recevoir. » L14. Dans le jeu, la règle, la forme est vivante. Les deux instincts sont satisfaits.

Alors que Kant refuse une base objective à l'accord de l'entendement et de l'imagination dans le jugement esthétique, pour Schiller, l'objet beau est incarnation de la liberté. C'est comme s'il s'était déterminé lui-même, de par sa propre nature. On va dire libres les beaux objets par analogie avec la liberté humaine. La beauté est la liberté dans l'apparence, dans le phénomène. Tout ce qui contrarie la liberté nuit à la beauté : la raideur dans les attitudes, trop d'artifice, ce qui semble contraindre la nature. « Tout être beau de la nature est un témoin qui me crie sois libre comme moi et qui m'invite à découvrir la liberté qui est en lui » écrit Schiller dans un petit texte analysant l'idée de beauté intitulé *Callias*. Lorsque Kant dit que l'art est beau quand il ressemble à la nature, il fait bien aussi de la spontanéité de la nature, de sa liberté, une condition de la beauté. « Quand l'artisan porte la main sur une masse amorphe afin de lui donner une forme qui réponde à ses fins, il n'hésite pas à lui faire violence car la nature qu'il élabore en mérite en elle-même aucun respect... Quand l'artiste porte la main sur la même masse, il n'a pas d'avantage scrupule à lui faire violence ; il évite seulement de la laisser paraître. Il n'a pas le moins du monde pour la matière qu'il élabore plus de respect que pour l'artisan, il cherche seulement, en lui faisant une concession apparente, à créer une illusion pour l'œil qui prend sous sa protection la liberté de cette matière. ». Le marbre froid et rigide mime la douceur et la tiédeur de la peau et la statue fait oublier qu'elle est de marbre.

« Dans une œuvre d'art vraiment belle, le contenu doit compter pour rien tandis que la forme y fera tout ; car la forme seule agit sur la totalité de l'homme, le contenu au contraire sur des forces isolées seulement. Le contenu aussi sublime et vaste qu'il soit, exerce donc toujours une action limitative sur l'esprit et c'est de la forme seulement que l'on peut attendre une liberté esthétique véritable. Le vrai secret du maître artiste consiste donc à détruire la matière par la forme. »L22.

La définition objective du beau, c'est donc l'objet fini qui contient en lui l'infini, l'objet dans lequel la liberté de la forme a absorbé en totalité la dispersion du contenu : « La beauté est la seule façon qu'ait la liberté de s'exprimer dans l'apparence. »L23.

Mais l'art ne peut-il pas représenter la douleur, tout ce qui montre l'homme non pas libre mais écrasé par la nature ? Comment exprimer un contenu qui serait négation de la liberté de la forme ? L'art est-il réduit à ne représenter que les belles personnalités exemptes de la pesanteur de la matière (=les dieux grecs) ? Nous allons nous attarder un instant sur l'analyse



d'un groupe [Le Laocöon](#). (Confrontez la statue avec le texte de Virgile, livre II de l'Enéide qui traite le même sujet.). En 1766 Lessing publie une étude sur Laocöon et il analyse les rapports de la poésie et de la peinture, entre arts visuels et arts du langage. La peinture est-elle un poème muet et la poésie un tableau parlant ? Deux arts différents peuvent-ils dire la même chose auquel cas, l'œuvre ne serait qu'une forme de langage qu'on pourrait traduire dans les différents arts.

Horace dans son art poétique conseille « ut pictura poësis. ». Pour Lessing, les deux arts en sont pas équivalents. Peinture et

poésie forment chacune un système qui a sa cohérence propre qui a ses limites. Le Laocoon de Virgile¹ crie, celui de la statue antique ne fait que gémir. La sculpture en pourrait pas représenter la déformation du visage dans le cri. Ce serait laid. Elle implique une retenue dans les effets alors que la poésie doit au contraire exagérer pour que l'image se forme dans notre esprit, elle doit être fortement évocatrice.

Gœthe consacre aussi une analyse au groupe du Laocoon. Pour lui cette sculpture est exemplaire. Elle met en évidence ce que sont les réquisits de la belle œuvre d'art. « Les véritables œuvres d'art, comme les œuvre de la nature, dépassent toujours infiniment les capacités de notre entendement. Une œuvre, on la contemple et on la sent ; elle est agissante mais elle ne saurait être réellement connue. » commence Gœthe. L'œuvre ne peut

¹ « Tu m'ordonnes, ô reine, de renouveler une douleur indicible », c'est par ces mots qu'Énée commence son récit au chant II de l'*Énéide* :

« Or voici que de Ténède, sur la haute mer paisible, — je frémis encore à ce souvenir — deux serpents déroulant leurs orbes immenses, glissent sur l'océan, et de front, gagnent la rive. Leurs poitrines dardent sur les flots et de leurs crêtes rouge sang, ils dominent les eaux. Le reste de leur corps épouse les ondes, et leur croupe immense sinue en d'immenses volutes. L'écume salée mugit, et déjà ils atteignent la grève. Leurs yeux ardents sont injectés de sang et de feu, et Leurs langues frémissantes purlèchent leurs gueules sifflantes. Nous fuyons à cette vue, livides. Mais eux, sûrs de leur but, marchent sur Laocoon. C'est d'abord les corps de ses deux jeunes fils qu'étreignent les serpents : ils se repaissent de la chair en lambeaux de leurs malheureux membres. Ensuite, c'est Laocoon lui-même, accouru les armes à la main à leur secours, qu'ils saisissent et enroulent dans leurs immenses anneaux : par deux fois déjà ils ont ceinturé sa taille, par deux fois autour du cou Ils ont enroulé leurs croupes couvertes d'écailles, le dominant de leurs nuques dressées. Aussitôt, Laocoon tend les mains pour desserrer leurs nœuds, ses bandelettes dégouttant le sang et le noir venin, alors que ses horribles clameurs montent jusqu'au ciel — ainsi mugit un taureau qui, blessé, fuit l'autel, alors qu'il secoue de son col la hache mal assurée. Mais les deux serpents s'enfuient et grimpent vers les temples. Ils gagnent l'autel de la cruelle Tritonienne, et à ses pieds, se replient sous l'orbe de son bouclier. »

donc être réduite à sa dimension cognitive, il faut la saisir dans sa présence émotive, comme une force agissante qui entre en interaction avec nous. (Gœthe et Schiller sont non seulement contemporains mais amis..). « Toute œuvre d'art éminente représente la nature humaine » continue Gœthe. L'art ne peut être purement descriptif sinon il serait sans effets sur nous. L'œuvre montre « des natures vivantes hautement organisées. ». On retrouve ici les thèses de Schiller. Gœthe énonce les critères de la belle œuvre dont le principal : la beauté ainsi définie « L'objet est soumis à la loi de la beauté spirituelle, qui naît de la retenue à laquelle l'homme formé en vue de la représentation ou de la reproduction du beau sait soumettre tout, même les extrêmes. ». Une œuvre d'art n'est pas un débordement passionnel. Le contenu est toujours soumis à la règle de la forme sans être déformé. L'œuvre n'est donc pas excessive (c'est pour cette raison que Hegel verra dans l'art romantique une sortie des normes de l'esthétique : si l'expressivité l'emporte sur la mise en forme, il n'y a plus d'art. Des larmes sont expressives mais n'ont rien d'esthétique. Les chants les plus beaux ne sont pas les plus désespérés, ils sont ceux qui sont le mieux mis en forme...). A propos du Laocoon Gœthe continue : « Que l'œuvre doive être qualifiée de belle, voilà certainement qui est hors de doute pour quiconque saisit avec quelle retenue l'extrême d'une souffrance physique et morale est représenté ici. ». Gœthe note que le groupe représente les différents stades de la douleur physique et morale. « Lorsque l'un des corps est rendu incapable de se défendre parce qu'il est ligoté, que l'autre peut certes se défendre mais il est blessé, tandis que la troisième possède encore un espoir de fuite. La première situation est celle du fils cadet, la deuxième celle du père et la troisième celle de l'aîné. ». La statue montre donc le point culminant de l'action et les trois moments de la douleur. Bien que statique, elle suppose une progression. « En face de ses propres souffrances ou de souffrances étrangères, l'homme ne dispose que de trois sentiments : la peur, la terreur et la pitié. Ces trois sentiments, notre œuvre les représente et les fait naître et cela selon les gradations appro-

priées. ». L'œuvre réalise donc un équilibre formel et expressif parfait évitant à la fois la froideur et la difformité. La souffrance peut donc bien être représentée. L'idéal de la beauté ne réduit pas l'art à la représentation de jolies petites fleurs bleues. La notion de beauté est critiquée dans l'esthétique analytique car elle serait une propriété obscure des œuvres. Pourtant, si l'on veut expliquer le mystère de la création esthétique (d'objet produits en dehors de tout besoin), il faut bien faire l'hypothèse que par l'art l'homme représente l'infini de sa liberté dans le phénomène, qu'il affirme l'unité de sa nature sensible et spirituelle et que l'œuvre est donc bien un équilibre formel parfait, donc qu'elle est belle. L'objet laid peut être expressif, signifiant, avoir une fonction cognitive... mais il n'est pas un éclat de l'infini dans le phénoménal car il manifeste la soumission, la douleur plutôt que la liberté. Une esthétique du beau n'est pas passée de mode, surtout si comme Schiller, la réflexion esthétique prend une dimension politique.

3° Education esthétique et politique.

L'homme doit passer de l'état sensible où il subit la nature, il ne s'intéresse qu'à son existence sensible, à son bien être à l'état esthétique où il est en harmonie avec elle à l'état moral où il peut la dominer. Il crée des formes qui sont issues de la raison : idée de liberté politique, de constitution raisonnable. La politique joue un rôle fondamental dans ce passage de l'état sensible à la liberté morale.

« C'est donc une des tâches les plus importantes de la culture que de soumettre l'homme à la forme dès le temps de sa vie simplement physique et de le rendre esthétique dans toute la mesure où la beauté peut exercer son empire ; car en effet, c'est à partir de l'état esthétique seulement et non de l'état physique que la disposition morale peut se développer. »L23.

L'état esthétique est un cadeau que la nature a fait à l'homme : en le dotant de l'ouïe et de la vue qui sont des sens par lesquels l'homme n'est pas dans un contact strictement utilitaire à l'objet mais perçoit une forme. Le signe par lequel on voit qu'un sauvage accède à l'humanité c'est le goût qu'il prend à l'apparence, à la toilette, au maquillage. Ce souci de la forme lui permet de se détacher de ses besoins strictement matériels. Il crée des formes harmonieuses. Lettre 2 « C'est la nature elle-même qui soulève l'homme au-dessus de la réalité jusqu'à l'apparence ; elle l'a en effet doté de deux sens qui ne le mènent à la connaissance du monde réel que par l'apparence. L'œil et l'oreille sont des sens qui refoulent loin d'eux la matière qui les assaille et éloignent l'objet avec lequel nos sens animaux ont un contact immédiat L26.

Mais l'époque n'est guère propice à l'art. Au lieu de s'affranchir de l'utilité, l'homme a sans cesse de nouveaux besoins : « L'art est fils de la liberté, il veut que sa règle lui soit prescrite par la nécessité inhérente aux esprits, non par les besoins de la matière. Or maintenant, c'est le besoin qui règne en maître et qui courbe l'humanité déchuée sous son joug tyrannique. L'utilité est la grande idole de l'époque.. Elle demande que toutes les forces lui soient asservies et que tous les talents lui rendent hommage » Lettre 2

Le but du politique est de passer de l'état naturel à l'état de liberté. L'état esthétique est une étape nécessaire pour l'homme. La politique doit développer l'art pour rendre les hommes libres. « La voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique car c'est par la beauté que l'on s'achemine vers la liberté. ». On n'impose pas une constitution aux hommes préoccupés de leur seul intérêt, l'Etat politique ne peut naître d'un seul calcul d'intérêt. (contre l'utilitarisme) Il faut développer en eux le goût de la forme qui prépare l'aptitude morale, rationnelle par laquelle l'homme donne la forme de sa rationalité au monde.

Si l'Etat veut s'élever directement sur la nature c'est très risqué. « L'homme physique est une réalité tandis que l'homme moral n'a qu'une existence problématique ». Il faut naturellement moraliser les hommes pour pouvoir fonder un état sans violence. Le perfectionnement de l'Etat n'est pas une affaire de technique, il ne peut naître que de l'amélioration morale des individus. En développant l'esthétique, l'Etat respecte la particularité de l'individu (sinon, il est bien obligé de réprimer la sauvagerie). « Aussi la culture apparaîtra-t-elle encore imparfaite dans tous les cas où le caractère moral ne peut s'affirmer qu'en sacrifiant le caractère naturel, et une Constitution sera très incomplète si elle ne peut produire l'unité qu'en supprimant la multiplicité. L'Etat ne doit pas honorer dans les individus seulement leur caractère objectif et générique, mais encore leur caractère subjectif et spécifique. » Lettre 4.

On ne peut pas imposer une forme d'Etat à des peuples qui ne sont pas préparés. Or l'art est bien le seul moyen d'ennobler les caractères car il le fait sans contrainte, en accord avec la nature de l'homme et il ne dépend pas de l'Etat (perversion totale quand l'art se transforme en propagande). Il doit élever les pensées vers "ce qui est nécessaire et idéal".

Dans la pièce de Schiller, *Les Brigands* : le héros Karl Moor proteste contre un Etat qui ne laisse pas se développer librement les individus.

Là encore, le monde grec représente un idéal. L'état grec est vu comme un polype : chaque individu a une vie indépendante mais en même temps, il est organiquement rattaché au tout. L'état moderne est vu comme une horloge, un agencement mécanique. « Il ne développe jamais l'harmonie de son être et au lieu d'imprimer à sa nature la marque de l'humanité, il n'est plus qu'un reflet de sa profession, de sa science. » L6. Il faut retrouver cette adhésion harmonieuse du citoyen à l'état ; c'est

pourquoi le passage par l'éducation esthétique est nécessaire. Sinon, l'adhésion n'est qu'une pénible obligation.

L'état actuel ne peut pas accomplir l'homme total : « Peut-on attendre que cette œuvre soit accomplie par l'état ? Ce n'est pas possible car l'Etat tel qu'il est actuellement organisé a causé le mal et quant à l'état tel que la raison le conçoit idéalement,, loin de pouvoir fonder cette humanité meilleure, il devrait bien plutôt être fondé sur elle. »L7. Mais l'art peut former l'homme total qui en retour pourra fonder un état vraiment libre : « Le chemin qui mène à l'esprit doit passer par le cœur. La formation du sentiment est donc le besoin extrêmement urgent de l'époque. »

La solution est peut-être utopique mais elle nous met en garde sur la volonté politique d'imposer une forme par la seule contrainte : « Toute amélioration dans l'ordre politique doit partir de l'ennoblissement du caractère ; or comment le caractère pourrait-il s'ennoblir s'il subit les influences d'une constitution politique barbare ? Le but à atteindre exigerait donc que l'on cherchât un instrument que l'état ne fournit pas et que l'on ouvrît des sources qui demeuraient pures et limpides quelle que fût la corruption dans l'ordre politique... L'instrument recherché est le bel art, ses modèles immortels sont les sources qui s'ouvrent à nous. » L9.

Reflet de la liberté et de l'infini, l'œuvre d'art est aussi la seule façon de construire un état dans lequel l'homme ne reste pas un fragment de sa propre humanité.

III- L'œuvre comme contradiction vivante.

Adorno dans sa Théorie Esthétique s'inspire du marxisme mais dans le même temps, il élargit la conception marxiste de l'art qui était assez sommaire. Pour Marx, l'art fait partie de

l'idéologie « La religion, la famille, l'Etat, le droit, la morale, la science, l'art, etc. ne sont que des modes particuliers de la production et tombent sous sa loi générale. » (*Manuscripts de 1844*). Bien sûr l'art a à voir avec la structure sociale. Peut-on le réduire à être un reflet passif ou un instrument de distinction des classes comme le fait Bourdieu dans *La Distinction* « La principale fonction de l'art est d'ordre social, La pratique culturelle sert à différencier les classes et les fractions de classes, à justifier la domination des uns par les autres. ». L'œuvre d'art ne serait que le reflet de la réalité, reflet jouant un rôle idéologique de légitimation sociale.

Mais il reste tout de même un problème que Marx se pose même s'il ne le résout pas : « La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée soient liées à certaines formes de l'évolution sociale. Ce qui est paradoxal, c'est qu'ils puissent encore nous procurer une joie esthétique et soient considérés comme norme et comme modèles inimitables. » (*Introduction à la Critique de l'Economie Politique*). Marx escamote le problème en invoquant l'attrait que nous éprouvons pour notre propre enfance. « Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'exercerait-elle pas, comme une phase à jamais disparue, un éternel attrait ? ». Nous ne croyons plus aux dieux grecs mais nous sommes fascinés par l'Iliade ou par les statues grecques.

Réponse très superficielle mais il est vrai que la réflexion sur l'art n'était pas le problème théorique le plus urgent pour Marx.

Adorno analyse la situation « aporétique » de l'art contemporain. Toute œuvre cherche à innover mais inévitablement, la société la récupère. Malgré le message de souffrance et le discours sur l'absurde qu'il véhicule, l'art contemporain est récupéré : ainsi le théâtre de Beckett. L'art devient décoratif. Le dodécaphonisme de Schönberg par son refus des normes établies

critique le caractère aliéné de la musique conçue comme une marchandise. Mais dans le même temps, l'œuvre est toujours objet d'une évaluation sociale.

Pourtant ce que l'art évoque va au-delà de la lutte des classes. Il fait signe vers un rapport à la nature. « Inexorablement intriqués, la peine et la joie, le désespoir et la fête, Eros et Thanatos ne peuvent se laisser dissoudre dans les problèmes de lutte des classes. ».

On ne peut considérer une œuvre d'art comme un simple reflet, comme une part de l'idéologie. Sinon, les œuvres cesseraient de nous solliciter au-delà de l'époque de leur création. On ne peut pas non plus voir dans l'art une essence éternelle qui se manifeste hors des conditions historiques : la liberté, l'humanité... Car l'homme est ce qu'il se fait par son histoire. C'est en rester à une vision métaphysique de l'œuvre d'art. Il s'agit donc de comprendre ce mystère que sont les œuvres : produits de l'histoire humaine mais en même temps qui perdurent au delà dans leur puissance d'interroger les hommes. IL faut donc prendre au sérieux la remarque de Marx sur l'art grec et lui donner une réponse effective : l'art n'est pas une forme d'infantilisme. Quelle est la nature des œuvres d'art ?

L'œuvre d'art se présente comme une contradiction vivante, comme un nœud de conflits maintenus dans un équilibre précaire et pour cela précieux. Adorno compare l'œuvre d'art au moi freudien qui tient en équilibre dans la conscience les conflits contradictoires de l'inconscient. Lorsque les contradictions sont réifiées, figées, elles sont aliénantes : il n'y a plus de pensée, plus de progrès. Lorsque la contradiction reste irrésolue, elle ouvre un espace de liberté. L'œuvre est une contradiction sans solution. Même sa récupération ne la rend pas inoffensive car demeure en elle la puissance de la contradiction. « Les antagonismes non résolus de la réalité se reproduisent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents à leur

forme. » L'œuvre est présentation des contradictions de la réalité mais elle ne les présente pas de façon statique, comme un tableau, elle les fait vivre et vit elle-même des contradiction dont elle est porteuse : « Si les œuvres d'art sont des réponses à leurs propres questions, elles deviennent elles-mêmes à plus forte raison des questions. ». L'œuvre intègre son autre, la réalité sociale et naturelle, en la thématissant dans sa forme qui est elle-même un redoublement du problème. « Vis à vis de son autre, l'art se conduit comme un aimant dans un champ de limaille de fer. ». L'œuvre aime des éléments du réel pour les structurer de façon contradictoire dans une forme dynamique. Le dynamisme pour Adorno n'est donc pas seulement dans la subjectivité qui crée l'œuvre ou qui la recrée comme dans l'esthétique kantienne, mais il est dans la réalité donc l'œuvre est partie prenante. Analyser l'art et les œuvres c'est donc montrer leur contenu contradictoire. Au delà de la particularité de chaque œuvre, on peut trouver des grandes structures par lesquelles les oppositions prennent forme.

– Une première contradiction entre l'œuvre d'art et la réalité sociale dans son contenu : l'œuvre est-elle un simple reflet de la réalité sociale, une idéologie ?

L'art est en rapport à un contenu qui n'est pas esthétique, qui est la réalité, et qui le menace car ce contenu est toujours dépassé par l'histoire. Adorno évoque toute la littérature sur l'adultère, par exemple, *Madame Bovary*. Mais plus encore, c'est la volonté d'autonomie de l'art qui marque en négatif son rapport à un monde dans lequel la seule liberté peut être le détachement. « Le contenu thématique peut également entraîner dans sa chute ce qui le dépasse. Mais l'art et les œuvres d'art sont menacées de déclin, non pas seulement parce qu'ils sont hétéronomes mais parce que jusque dans la formation de leur autonomie qui confirme la constitution sociale de l'esprit, isolé du reste par la division du travail, ils ne sont pas seulement de l'art. ». En effet, la forme n'est pas une pure invention subjec-

tive, une pure recherche de style. La forme a un lien étroit avec la réalité. La forme est une transposition du contenu : ainsi, l'abstraction esthétique apparaît comme une réaction à un monde devenu abstrait du fait de la généralisation des échanges marchands. Adorno donne l'exemple de l'œuvre de Kafka : « Du point de vue social, l'élément décisif des œuvres d'art est le contenu révélé par leurs structures formelles. Kafka, chez qui le capitalisme monopolistique n'apparaît que de loin, codifie plus fidèlement et puissamment dans le rebus du monde administré ce qui arrive aux hommes placés sous l'emprise totale de la société que ne le font les romans traitant de la corruption des trusts industriels. ». De la même façon, le théâtre de Beckett est pris comme exemple : « Les grimaces clownesques, puériles et sanglantes, en lesquelles, chez Beckett le sujet se désintègre, expriment sa vérité historique : le réalisme socialiste est puéril. Godot thématise le rapport maître esclave avec toute sa folie et sa sénilité à une époque où persiste l'exploitation du travail d'autrui alors que l'humanité pourrait s'en passer pour se conserver. ».

L'œuvre traduit des contradictions et les élève à leur sens, non en décrivant des situations mais en assumant une forme contradictoire. Adorno analyse le sens du silence dans le théâtre de Beckett : faire signifier l'absence de sens pour montrer un monde dont le sens s'est absenté. C'est la forme qui est signifiante et non le contenu qui est montré. De même, c'est en élaborant une autre forme, celle du roman que Cervantès montre la contradiction entre les idéaux féodaux et le monde bourgeois qui commence à poindre : « *Don Quichotte* a pu servir une tendance particulière et peu importante, celle de détruire le roman de chevalerie, survivance de l'ère féodale à l'époque bourgeoise. Cette modeste tendance lui permis de devenir une œuvre exemplaire. L'antagonisme des genres littéraires d'où est parti Cervantès devint sous sa plume un antagonisme des ères historiques et finalement un antagonisme métaphysique : l'expression authentique de la crise de sens dans le monde désenchanté ».

C'est pourquoi une œuvre ne peut être jugée en fonction de son contenu, c'est toujours par son travail de formalisation qu'elle est signifiante et qu'elle peut faire vivre une réalité contradictoire. Si elle se contente d'être une reproduction, elle est statique, il n'y a plus formalisation vivante mais décalque du réel. Comme le dit énergiquement Adorno « Mieux vaut la disparition de l'art que le réalisme socialiste. ». Le contenu, le message ne sont que des excuses : « L'engagement n'est le plus souvent rien d'autre qu'un manque de talent ou de concentration, un relâchement de la force. ».

Pas plus qu'elle n'est décalque de la société, l'œuvre n'est un décalque de la perception : L'art reprend les catégories de la perception temps, espace mais il les change, il « les dépossède de leur caractère obligatoire. ». La musique comprime le temps, le tableau replie l'espace.

Bien que vivant des mêmes contradictions que celle du réel qui est son contenu, l'art a donc une effective autonomie dans la formalisation, dans le style. L'art possède une autonomie par rapport à la société. Il est d'autant plus révolutionnaire quand il manifeste cette autonomie que lorsque qu'il se veut didactique. L'art se doit de s'éloigner de la vie qui le détermine par la forme qu'il crée. L'anti-art qui laisse se traduire la vie sur la toile (Warhol par exemple) n'est pas pour Adorno de l'art. Il ne dit plus rien. L'artiste est devenu superflu, la formalisation est absente, l'œuvre est un événement qui se produit dans le monde. L'art n'a rien gagné, il s'est simplement dissout dans le réel. C'est pourquoi Adorno privilégie l'art dans lequel la formalisation est première par rapport à la signification directe du contenu : la musique.

« La musique trahit l'essence de tout art. De même que dans la musique, la société, son mouvement, ses contradictions

n'apparaissent que sous forme d'ombres,... il en va de même dans tout art. »

L'œuvre d'art doit donc viser l'autonomie et dans le même temps, sa formalisation est porteuse des contradictions sociales : « L'ambiguïté des œuvres d'art, à la fois autonomes et phénomène sociaux, fait facilement osciller les critères. » : c'est en tant qu'elles sont autonomes qu'elles sont le mieux des phénomènes sociaux et quand elles sont des phénomènes sociaux, elles sont poussées vers l'autonomie. « Ce qui est social dans l'art, c'est son mouvement immanent contre la société et non pas sa prise de position manifeste. ». Nous sommes donc renvoyés à l'impact de l'œuvre sur le réel et là encore, l'œuvre est prise dans une contradiction.

– L'œuvre est prise dans une contradiction entre sa puissance de contestation et sa puissance d'affirmation, de légitimation du monde.

En effet, l'œuvre est affirmative, elle sanctionne le réel en le représentant. Après l'holocauste, l'art est-il encore possible ? Est-il possible de dire une parole de légitimation sur un monde qui a pu sombrer dans l'inhumain ? « Dans la culture ressuscitée après la catastrophe, l'art prend un aspect idéologique par sa simple existence. Avant tout contenu anecdotique ou philosophique. Sa disproportion par rapport à l'horreur passée et menaçante le condamne au cynisme ; même lorsqu'il fait face à l'horreur, il en détourne l'attention. Son objectivation implique la froideur vis-à-vis de la réalité. ». Mais l'art n'est pourtant pas vain. Que le monde retombe à la barbarie ne signifie pas que la culture n'ait pas plus de valeur que la barbarie, de quelque culture qu'il s'agisse : « Le contenu affirmatif de la culture et de l'art n'est pas un leurre total » écrit Adorno. L'art n'est pas une pure idéologie, il a un contenu humain au delà des formes sociales : « Si l'affirmation est un moment de l'art, cette affirmation elle-même n'a jamais été totalement fausse, pas plus que la

culture qui a échoué n'est fausse totalement. Elle réfrène la barbarie, ce qu'il y a de pire, elle n'opprime pas seulement la nature mais la conserve à travers son oppression... La vie, y compris la perspective d'une vie authentique s'est perpétuée grâce à la culture : on en trouve l'écho dans les œuvres d'art authentiques. En sympathie avec ce qui est, elle se défend contre la mort, la finalité de toute domination. Si l'on veut en douter, il faut en payer le prix : celui de croire que la mort elle-même est espérance. ». Renoncer à l'art et à la culture, c'est renoncer à une vie à dimension humaine. L'art ne justifie pas une forme de société dans son contenu affirmatif, il voit au-delà et justifie la revendication à une vie humaine et non animale.

Et de fait, pour Adorno, l'œuvre d'art est toujours une évocation de ce qui n'est pas. Par son pouvoir d'évoquer l'absence, elle est en rupture avec ce qui existe. « Dans toute œuvre authentique, apparaît quelque chose qui n'existe pas. », ou plus loin : « La réalité des œuvres témoigne de la possibilité du possible. ».

Ce qui est évoqué dans l'œuvre c'est la dimension de la liberté que l'acte de formalisation fait introduit dans le réel, une liberté totale de recréer la réalité plutôt que la subir et être aliéné par elle. Cette liberté évoquée dans l'art est contradictoire avec l'aliénation sociale. « L'absolue liberté dans l'art, qui demeure liberté dans un domaine particulier, entre en contradiction avec l'état permanent de non-liberté dans la totalité. En celle-ci la place de l'art est devenue incertaine. ». L'art est donc toujours en rupture : « L'idée d'une œuvre d'art conservatrice a quelque chose d'absurde. En se séparant en toute rigueur du monde empirique, de leur autre, les œuvres témoignent que ce monde lui-même doit devenir autre chose. » Par son existence même d'objet échappant à la fonctionnarisation, l'œuvre est une contestation :. « La fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction. ».

De ce fait, l'art doit s'émanciper de l'impératif de la communication « L'art, quant à lui, n'est intègre que lorsqu'il en joue pas le jeu de la communication ». Mais ce faisant, en donnant dans l'hermétisme, il se prive d'une quelconque efficacité. Il en peut qu'évoquer la liberté qu'il s'interdit de créer pour échapper à la récupération, à la réification qui le guette s'il joue le jeu de la communication. Adorno évoque l'abstraction en peinture, l'hermétisme en poésie. « Aujourd'hui, la raison principale de l'inefficacité sociale des œuvres d'art qui ne cède pas à la propagande pure et simple est que, pour résister au système tout puissant de la communication, elles sont obligées de se débarrasser des moyens de communication qui les rapprocheraient peut-être des gens. ». L'art populaire est un leurre, un abandon de l'art authentique. « La survie des œuvres, leur réception en tant qu'aspect de leur histoire, se situe entre leur refus de se laisser comprendre et leur volonté d'être comprises : cette tension est le climat de l'art. »

« Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation. » Il est œuvre formalisée qui doit éloigner de la contradiction du monde et ne peut exister qu'en contradiction avec ce monde.

– La présence de la réalité se manifeste aussi dans la part de technique qui est inscrite dans l'œuvre d'art et fait d'elle aussi un objet. L'œuvre entretient une relation contradictoire avec son statut d'objet. « Les œuvres d'art sont des choses qui tendent à rejeter leur chosalité. ». Elles ne peuvent se réduire à leur aspect technique, pourtant, elles n'existeraient pas sans cet aspect. « Autant il est certain que les œuvres d'art sont plus que la totalité de leurs procédures techniques,... autant il est sûr qu'elles n'ont de contenu objectif que dans la mesure où il apparaît en elles – apparition conditionnée par la totalité de sa technique et par elle seule. ».

– Mais ce qui rend l'œuvre contradictoire, c'est plus encore le rapport interne entre ses éléments et la totalité. Adorno refuse de réduire une œuvre à la juxtaposition de ses éléments, il ne croit pas qu'on puisse épuiser une œuvre par l'analyse. Il faut prendre acte du « fait que les œuvres d'art, grâce à leur organisation, non seulement sont plus que l'organisé, mais plus également que le principe d'organisation. ». Mais inversement, il ne veut pas faire de la totalité une entité mystérieuse qui serait comme l'âme de l'œuvre, un au-delà indicible et irrationnel. la totalité et les éléments dans l'œuvre. Adorno va reprendre un concept élaboré par Benjamin : l'aura de l'œuvre d'art « Ce qu'on appelle aura est familier à l'expérience esthétique sous le nom d'atmosphère de l'œuvre d'art dans la mesure où le rapport entre ses éléments renvoie au-delà de ceux-ci et permet à chacun ce ceux-ci de se dépasser. » L'interprétation d'une œuvre ne peut consister dans sa seule analyse. « Cette signifiante objective dont ne rend compte aucune intention subjective ». Adorno fait une comparaison avec la nature lorsqu'elle n'est pas objet d'action, elle peut être « l'expression de la mélancolie ou de la sérénité que l'on puise dans la nature. ». L'aura n'est donc pas subjective : « le spectateur ne doit pas projeter sur l'œuvre ce qui se passe en lui comme pour s'y voir valorisé, confirmé, satisfait. Il doit au contraire sortir de soi pour s'ouvrir à l'œuvre, se faire semblable à elle et l'accomplir à partir de lui. ». L'aura c'est l'unité du tout dans laquelle les éléments circulent librement et prennent sens. Ce n'est pas quelque chose mais un élément dans lequel les détails viennent prendre place comme la lumière pour la vue ou le support des ondes sonores. On en peut identifier l'aura, mais elle est la règle qui donne sens à l'organisation des éléments. On pourrait presque dire que c'est un « transcendantal » au sens kantien. Elle n'a donc rien de mystérieux. Comme je ne vois pas l'espace mais je vois dans l'espace, je ne vois pas l'aura d'une œuvre mais je vois dans son aura les éléments comme éléments constitutifs d'une œuvre d'art (et pas comme une juxtaposition dénuée de sens).

Il faut donc saisir les rapports entre la totalité et les éléments dans l'œuvre. « Le critère qui sert à juger des œuvres d'art est équivoque : à savoir si elles réussissent à intégrer les niveaux thématiques et les détails dans leur loi formelle immanente et à conserver dans une telle intégration, même avec des failles, l'élément qui leur est contraire. ». De façon imaginée, Adorno écrit : « Toute œuvre authentique est la résultante de forces centripètes et de forces centrifuges. » entre les détails et la totalité. IL faut parvenir dans la réception de l'œuvre à donner leur importance aux détails tout en les comprenant à l'intérieur du tout : « Celui qui part en quête des beaux passages d'une œuvre musicale est un dilettante ; mais celui qui n'est pas capable de percevoir les beaux passages, autrement dit la densité variable de l'invention et de la facture dans une œuvre, est sourd. »

L'œuvre est donc le fait de faire tenir ensemble des éléments dont la somme est plus que leur simple addition, c'est pourquoi Adorno prend la métaphore du « tour de force » : « Le tour de force n'est pas une forme première de l'art, ni une aberration, ni une dégénérescence mais le secret de l'art qu'il tait pour ne le livrer qu'à la fin. ». On ne peut donc pas juger les œuvres sur un critère formel ou de contenu. Elles se jugent elles-mêmes dans leurs rapports mutuels : Les œuvres sont leur propre critère « Il suffit après une pièce de Beckett de voir une pièce contemporaine plus modérée pour mesurer à quel point la nouveauté juge sans jugement. ».

– En conséquence, l'interprétation de l'œuvre en peut se réduire à une décomposition analytique de ses éléments constitutants. « Les grandes œuvres attendent. Il y a dans leur contenu de vérité – difficile à cerner avec précision- quelque chose qui ne se dissout pas avec leur sens métaphysique : ce par quoi elles restent éloquentes. ». Leur aura ne peut être cernée par un discours définitif, ni sur leur sens, ni sur leurs éléments. Interpréter une œuvre n'est pas analyser ses éléments mais comprendre

les conflits qu'elle maintient en équilibre. La comprendre comme un « tour de force ». Il n'y a rien de mystérieux, d'incompréhensible dans l'œuvre mais elle n'est pas réductible par analyse car le conflit est dynamique, vivant. Il se saisit dans ses interactions et non dans la dissection de ses composants. Il s'agit d'identifier non pas une essence de l'art mais une saisie dialectique des œuvres. Les œuvres les plus grandes en se laissent pas déchiffrer immédiatement. Adorno compare la conscience de l'absurde dans le théâtre de Sartre où l'absurde devient une thèse à illustrer et l'œuvre dans sa forme reste très conventionnelle. Au contraire dans le théâtre de Beckett (qu'Adorno apprécie beaucoup plus que celui de Sartre), l'absurde n'est pas une thèse à illustrer mais le mouvement même qui structure l'œuvre et fait disfonctionner le langage à l'intérieur duquel un sens pourrait être véhiculé : les répétitions, les dialogues de sourds, les silences...

Mais dans le même temps, une connaissance des techniques de l'œuvre et de son contenu est fondamentale dans l'expérience esthétique. « Quelqu'un qui ne comprend pas l'aspect purement musical d'une symphonie de Beethoven, la comprend aussi peu que quelqu'un qui n'y décèle pas l'écho de la révolution française... L'expérience seule ne suffit pas, il faut qu'elle soit nourrie par la pensée. La conscience de l'antagonisme de l'extérieur et de l'intérieur immanente à l'art fait partie de l'expérience artistique. ».

Mais l'expérience esthétique ne se résume pas à un art de l'analyse et de la synthèse bien dosé. Elle a un fort contenu émotif. Adorno évoque « le sentiment d'être assailli que l'on éprouve devant toute œuvre importante. L'émotion esthétique est constitutive de l'œuvre.

On a donc une compréhension qui reste contradictoire car incomplète : « La compréhension n'anéantit pas le caractère

énigmatique. » : je comprends une œuvre mais j'ai toujours du mal à comprendre pourquoi il y a de l'art.

– Dans une telle perspective, la notion de beauté redevient centrale. La beauté est la maîtrise de la forme sur le contenu. Mais le contenu doit être dense et contradictoire pour que l'art soit sérieux. L'œuvre est une lutte continuelle, un fragile équilibre entre le beau et le laid. « Dans le laid, la loi formelle, impuissante, capitule. ». Il y a toujours l'ombre de la laideur dans les grandes œuvres, elles en sont pas naïves, elles ne véhiculent pas l'idée d'un monde idyllique. « L'éclat de leur rayonnement est sombre, le beau est de part en part gouverné par la négativité qu'il semble avoir maîtrisée. » Pensez à un poème comme *Charogne* de Baudelaire. Sinon, l'œuvre serait un jeu futile et un peu niais. L'art est au contraire dramatique. « Si l'on mettait à l'index le concept de beau, ce serait la résignation de l'esthétique. ». ce qui ne signifie absolument pas qu'on puisse définir le beau. C'est chaque œuvre, par l'équilibre qu'elle crée entre beauté et laideur qui donne un exemple de beauté, mais je n'en ai pas de définition générale car le beau n'est pas un contenu mais une lutte. « On ne peut pas plus définir le concept de beau que renoncer au concept de beau. ». Cet élan vers la beauté constitue le drame intérieur de toute grande œuvre : renoncer au beau c'est se livrer au contenu et le traduire de façon purement descriptive et donc idéologique, perdre sa force de rupture. Imposer une forme c'est aussi en un sens, figer la vie, reconstruire nuie dialectique beauté-laid qui n'est pas exactement la dialectique du rôle mais sa transposition dans la forme : « L'affinité de toute beauté avec la mort a sa place dans l'idée de la forme pure que l'art impose à la diversité du vivant qui s'éteint en lui. ». Mais la forme doit vivre de cette extinction du contenu, c'est par cette extinction qu'elle fait vivre le contenu. « Les œuvres d'art non-réussies ne sont pas des œuvres d'art... Les œuvres académiques ne valent rien car les composantes que devrait synthétiser leur logicité n'engendrent aucune impulsion antagoniste et n'existent en fait absolument pas. ». Une œuvre

non-réussie est une œuvre qui tombe dans le pur formalisme, qui ignore le sérieux contradictoire de son contenu ou une œuvre purement descriptive. Ce ne sont pas des œuvres d'art pour Adorno. Il ne suffit pas pour faire de l'art de prendre un matériau et de le transformer ou simplement de le changer de lieu. IL y a dans l'œuvre une réflexion plus profonde encore que dans la philosophie sur l'essence contradictoire de l'existence et du monde car l'œuvre n'en annule pas le caractère dramatique dans l'abstraction et la généralité du concept. L'artiste est plus intègre que la philosophe qui nous leurre sur l'illusion d'une possible réconciliation par la pensée. Dans sa *Minima Moralia*, Adorno est obsédé par le caractère invivable de l'existence de l'homme moderne : le sous-titre est « réflexions sur la vie mutilée ». Si comme il le dit dans une des premières réflexions, la philosophie est devenue une pure méthodologie, c'est peut-être à l'art que revient le rôle de dire ce qu'est le drame de l'existence prise dans la contradiction.

– Cette dimension existentielle de l'art transparaît dans la place qu'Adorno attribue au plaisir esthétique. Le plaisir esthétique est comme promesse de bonheur dans un monde malheureux (=en scission, divisé). L'art est protestation contre la logique utilitaire du monde marchand. « L'art est dans son désintéressement une protestation contre une pratique immédiatement utilitaire » et par là, il est anticipation d'un monde qui ne serait pas gouverné par l'utilité. « La formule stendhalienne sur la promesse de bonheur signifie que l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure l'utopie. ». Dans la jouissance qu'il procure, l'art va bien au delà d'un plaisir hédoniste et calculable. C'est le plaisir de l'inutile, du sans raison, comme la vie. Marcuse voit dans la beauté des œuvres une expression du principe de plaisir opposé au principe de réalité « L'œuvre d'art accomplit perpétue le souvenir du moment de jouissance. » : l'œuvre expose un ordre non répressif dans lequel le plaisir n'a pas de prix. Adorno parle de « la substance sensuelle du beau. »

Ce plaisir esthétique découle du pouvoir de rupture des œuvres d'art. C'est pourquoi on ne peut les réduire à la compréhension de leurs éléments, c'est les ramener à un monde dont leur essence est de se détacher contradictoirement (attention, ce n'est pas un appel à l'imagination, un remake du vieux thème de l'art comme évasion, le sérieux du contenu reste dans l'œuvre mais pas de façon descriptive lorsqu'il s'agit d'une grande œuvre) « Si l'on extirpait toute trace de jouissance, la question de savoir pourquoi les œuvres sont là plongerait dans l'embarras. En fait, plus on comprend les œuvres d'art, moins on en jouit. ». C'est là où il est impossible de ramener l'œuvre au descriptif qu'intervient la rupture et la jouissance. « L'art n'est pas la nature mais il veut tenir la promesse de la nature. », promesse d'une existence réconciliée. Il ne s'agit pas d'un plaisir hédoniste dans lequel le sujet ramène à lui l'objet. Au contraire, devant la beauté sombre des grandes œuvres, le sujet est décentré, car il saisit le caractère contradictoire du réel à travers le tour de force désespéré de l'œuvre. Adorno décrit ainsi l'expérience esthétique : « Elle fait partie de l'instant où la conscience réceptive du sujet s'oublie et s'abolit dans l'œuvre ; instant de grande émotion ; il perd pied. ». Se produit une « irruption de l'objectivité dans la conscience subjective. » qui produit cette impression d'être saisi par l'œuvre. Le plaisir esthétique est austère, il n'a rien à voir avec l'agrément. Il est plus de l'ordre du désir que de la possession. « Promesse de bonheur signifie plus le fait que, jusqu'à présent, la praxis empêche le bonheur... Pour l'amour du bonheur, on renonce au bonheur. Ainsi survit le désir dans l'art. »

Pour conclure : « Ce qui crisse dans les œuvres d'art, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'œuvre cherche à concilier. ». L'œuvre ne transige pas sur les illusoires compromis qui rendent la vie vivable. La contradiction reste vivante dans l'œuvre. « L'art ne constitue pas un domaine bien délimité mais un équilibre momentané et précaire

comparable à celui du moi et du ça en psychologie. » si le moi était conscient de la précarité de cet équilibre.

L'œuvre d'art n'est pas irrationnelle, c'est la réalité qui est contradictoire. Ce n'est pas le théâtre de Beckett qui est absurde, c'est l'existence. L'œuvre est une contradiction vivante. Elle refuse d'apaiser la contradiction. Elle n'est jamais un résultat calme. C'est pourquoi l'art ne peut être défini par une essence mais on reconnaît immanquablement une grande œuvre par la beauté sombre qui émane d'elle : « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir. ».

Conclusion

L'analyse de la fonction pratique de l'art nous contraint à réévaluer des concepts qui sont dévalués du point de vue cognitif : celui de beauté est central. Elle nous contraint aussi à poser le problème d'une essence de l'art et à léser la question ouverte plutôt que la considérer comme un problème réglé.

La pensée analytique appliquée à l'art récuse les concepts tant de beauté que d'une essence de l'art. Weitz qui s'inspire de Wittgenstein estime que le concept d'art ne recouvre qu'un ensemble de pratiques et d'objet apparentés tout comme les jeux que Wittgenstein tenait pour apparentés selon un « principe de ressemblance de famille. ». (*Investigations philosophiques*). Certes, il est difficile d'identifier une essence de l'art et notre premier cours a mis l'accent sur les problèmes posés dans une telle entreprise. L'objet d'art n'a pas des qualités intrinsèques que l'on pourrait isoler et décrire et qui font de lui un objet esthétique. Nous allons attribuer des propriétés esthétiques à des

objets suivant des usages linguistiques et culturels. Il faut résister à ce que Wittgenstein appelle « le démon des généralités ». Et avec Schaeffer, nous avons bien vu tous les excès dans lesquels tombent les théories spéculatives de l'art.

L'idée de beauté est aussi récusée comme une notion floue. Pour Goodman, l'œuvre est une « manière de faire un monde ». Et si on peut cerner des manières de faire des mondes plus ou moins correctes, plus ou moins cohérentes, on n'a pas de définition de la beauté. L'œuvre d'art doit donc être vu comme un objet intentionnel puisqu'il n'y a pas de caractères intrinsèques à l'objet.

Sans bien sûr pouvoir donner une définition objective du beau, on peut tout de même en suivant Schiller constater que dans l'objet d'art, contrairement aux objets naturels ou techniques, la forme entretient un rapport particulier au contenu, une rapport de structuration intégrale (mon grille-pain peut être de n'importe quelle couleur, on n'a pas une version en bleue ou en rouge des Tournesols selon nos préférences). La forme est dans l'œuvre comme dans un être vivant mais l'œuvre est intentionnelle. La réflexion kantienne, en apparence si éloignée des œuvres reste peut-être la plus pertinente sur ce qu'est une œuvre d'art.

Evoquer ce pouvoir formel dans l'œuvre c'est inévitablement lui donner un sens humain puisque le pouvoir formel n'est autre que la liberté du sujet par rapport au contenu. Adorno continue Kant et Schiller en réfléchissant sur le pouvoir formel dans l'art au sein d'un monde aliéné. Si une œuvre n'est pas un simple reflet du monde ou de certains de ses aspects, si elle est activité et donc liberté, on ne peut se passer de la référence à une essence de l'art non comme définition mais comme horizon ou de référence à la beauté comme idée directrice. L'analyse d'Adorno rend justice à l'existence tourmentée et malheureuse de la plupart des artistes authentiques.

Bibliographie

Ouvrages de base, très accessibles :

- * JL Chalumeau, *Les Théories de l'art*
- * JL Chalumeau, *Lectures de l'Art.*
- G. Dufour-Kowalska, *L'art et la Sensibilité.*
- * Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique.*
- Art et Philosophie, textes réunis par Anne Sauvagnargues.
- H. Faucillon, *Vie des Formes.*
- Jean Lacoste, *L'Idée de beau.*
- Jean Lacoste, *La Philosophie de l'Art.*
- J.M. Schaeffer, *L'art de l'Age moderne.*
- * Luc Ferry, *Homo Aestheticus.*

Références classiques :

- Platon, *La République.*
- Aristote, *La Poétique.*
- Kant, *Critique de la Faculté de Juger.*
- * Rousseau, *Lettre sur les spectacles.*
- * Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité.*
- * Goethe, *Ecrits sur l'art.*
- Hegel, *Esthétique.*
- Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation.*
- Nietzsche, *L'origine de la tragédie. La Volonté de Puissance*, t1 : La Volonté de Puissance en tant qu'art.
- Croce, *Essais d'esthétique.*
- * Alain, *Système des Beaux-Arts.*
- Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in, *Chemins qui ne mènent nulle part.*

Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.
Cassirer, *Ecrits sur l'art*.
Benjamin, *Le concept de critique esthétique*.
Adorno, *Théorie esthétique*.
Goodman, *Langages de l'art*.

Plus original :

Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil.
Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*,
Seuil
Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Seuil.
* Gérard Genette, *L'œuvre d'Art* 1°/ Immanence et trans-
cendance 2°/ La Relation esthétique.
Derrida, *La Vérité en peinture*.
* Panofsky, *Idea*.
* Panofsky ; *L'œuvre d'art et ses significations*.
* M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*.
Haar, *L'œuvre d'art*.
* U. Eco, *L'œuvre ouverte*.
Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*.
G. Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens*.
Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en
particulier*.

À propos de cette édition électronique

1. Élaboration de ce livre électronique :

Corrections, édition, conversion informatique et publication par le site :

[PhiloSophie](#)

2. Textes libres de droits

Les livres que nous mettons à votre disposition, sont des textes libres de droits, que vous pouvez utiliser librement, à une fin non commerciale et non professionnelle. Ils sont disponibles dans deux formats courants :. doc (word) et. pdf (acrobat)

Bien que réalisés avec le plus grand soin, les textes sont livrés tels quels sans garantie de leur intégrité parfaite par rapport à l'original. Si vous trouvez des erreurs, fautes de frappe, omissions ou autres, n'hésitez pas à me contacter à l'adresse suivante : [Pierre. Hidalgo@ac-grenoble. fr](mailto:Pierre.Hidalgo@ac-grenoble.fr)

3. Mémoires et thèses

Les mémoires et thèses universitaires, pour des raisons évidentes de copyright ne sont accessibles que sous la forme d'un fichier PDF protégé, qui ne peut être ni copié ni imprimé, mais seulement consulté à l'écran.