

Cours III. 7.

**ESTHÉTIQUE**

(ART)

GOÛT ET JUGEMENT  
OU  
IMAGINATION ET RAISON

PLAN

INTRODUCTION : *QU'EST-CE QUE LE BEAU ?*

I « ESTHÉTISME »

A. EXPOSÉ

1. 1. « ROMANTISME »
2. SUBJECTIVISME
  
2. 1. NATURALISME (ou RÉALISME)
2. ART NATUREL

B. CRITIQUE

II. ART VÉRITABLE

1. ART contre NATURE
2. LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES
  - A. FORME
  - B. FOND
  - C. FORME ET FOND
3. LA CLASSIFICATION DES ARTS
  - A. PEINTURE
  - B. MUSIQUE
  - C. LITTÉRATURE

III HISTOIRE DE L'ART

1. ART ANTIQUE ou CLASSIQUE
2. ART MODERNE ou ROMANTIQUE
3. ART CONTEMPORAIN ou ABSTRAIT

CONCLUSION : *FIN DE L'ART ?*

## INTRODUCTION

Au sens large le mot « art » (lat. *ars, artis*) désigne tout à la fois la façon, manière ou règle (l'art de faire quelque chose) et l'objet, produit ou résultat issu de cet art (un ouvrage ou une œuvre d'art). Toute chose engendrée par une fabrication (technique) réfléchie (réglée) sera donc dénommée artistique : arte-fact ou artifice, qu'elle soit simplement artisanale ou proprement artistique (?). Et l'on qualifiera d'« œuvre » aussi bien la chaise du menuisier que celle peinte par Van Gogh.

" Il n'existe aucun art qui ne soit une disposition à produire accompagnée de règle, ni aucune disposition de ce genre qui ne soit un art ". (Aristote<sup>1</sup>)

Matérialisation d'une ou de plusieurs règles de production, l'Art se présente tout d'abord comme un ensemble d'objets sensibles, offerts aux sens, et informés par des règles intelligibles, émanant de l'esprit -des oeuvres-, et se situe ainsi au carrefour du sensible et de l'intelligible.

Il ne peut, par définition, concerner que l'homme, le seul apte à produire d'après des règles et à reconnaître celles-ci dans des produits, par opposition à des effets naturels qui ne présupposent aucune règle consciente dans leur surgissement. Il n'y a d'Art que par et pour l'Homme et si l'on se plaît parfois à nommer « construction » un produit animal, ce n'est que par une analogie trompeuse, les règles que l'homme y repère, n'étant pas sues par les animaux.

"L'art est distingué de la nature, comme le « faire » (*facere*) l'est de l'« agir » ou « causer » en général (*agere*) et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*).

En droit on ne devrait appeler art que la production par la liberté, c'est-à-dire par un libre-arbitre <Willkür>, qui met la raison au fondement de ses actions. On se plaît à nommer une œuvre d'art <Kunstwerk> le produit des abeilles (les gâteaux de cire régulièrement construits), mais ce n'est qu'en raison d'une analogie avec l'art ; en effet dès que l'on songe que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion proprement rationnelle, on déclare aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est seulement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art." (Kant<sup>2</sup>)

Dans la mesure où les œuvres d'art diffèrent des objets naturels, nécessités par des contraintes biologiques, elles sont gratuites : libres voire inutiles, destinées non à combler des manques organiques mais à exprimer ou témoigner de la présence humaine. Leur vocation n'est pas de servir mais de « plaire » : satisfaire le « goût » (esprit) et non le besoin (corps). Objets culturels ou signifiants, elles puisent leur source, à l'instar des œuvres religieuses et scientifiques, dans l'admiration, indépendamment de toute utilisation.

" L'intuition artistique en général, comme l'intuition religieuse, ou toutes les deux réunies pour n'en former qu'une seule, et même la recherche scientifique ont leur source dans l'admiration." (Hegel)

Contrairement aux choses naturelles qui finissent toujours dans une consommation directe ou indirecte, les productions artistiques n'ont pour finalité (raison d'être) que la contemplation ou estimation de leur « beauté », libre de tout souci physique ou désir de possession.

" La contemplation du beau est un acte libéral, une appréciation des objets comme étant libres et infinis en soi, en dehors de tout désir de les posséder et de les utiliser en vue de besoins et d'intentions finis." (idem<sup>3</sup>)

Dans la multiplicité indéfinie des artefacts, on distinguera néanmoins d'emblée deux genres. Tout d'abord les produits artisanaux qui, tout en témoignant d'une facture humaine, n'en remplissent pas moins une fonction utile, fût-elle dérivée (non naturelle). Un outil, un vêtement, une maison, peuvent plaire mais ils servent également à des tâches particulières : fabriquer, se protéger ou séduire, s'abriter ou se réunir et ne se limitent pas à la pure contemplation. Une peinture, une musique ou un poème par contre n'ont pas d'autre but que de plaire pour eux-mêmes, indépendamment de tout usage que l'on pourrait en faire : décorer un mur, accompagner un repas ou une soirée, afficher sa culture. Leur place « naturelle » est le musée (gr. *museion* : temple des Muses), la salle de concert ou une bibliothèque où l'on se rend exclusivement pour regarder des tableaux, écouter des compositions ou lire des récits, soit pour les apprécier ou en prendre connaissance en eux-mêmes.

<sup>1</sup> *Éthique à Nicomaque* VI. 4. 1140 a 5

<sup>2</sup> *Critique de la Faculté de Juger* § 43. 1. ; vide Cours II. 4. Anthropologie II. 1. p. 20

<sup>3</sup> *Esthétique*, L'Art symbolique, Introduction, Plan et division, t.3. p.31 et L'Idée du Beau chap. I.II.p.164

Certes il existe aussi des musées d'arts et métiers, sauf que l'on ne les visite pas uniquement pour admirer ou contempler mais pour s'instruire sur les pratiques et modes de vie de nos prédécesseurs. On discriminerait donc beau fonctionnel ou joli (lat. *bellus*) et beau proprement dit (lat. *pulcher*).

" Car le beau est ou ce qui est plaisant ou ce qui est préférable en soi." (Aristote<sup>4</sup>)

Alors que le premier intéresse l'Artisanat ou la Technique, le second est poursuivi par les Beaux-Arts auxquels on réservera l'appellation d'Art pur : création ou poésie (gr. *poiein* : créer).

" Mais, de l'ensemble de la création, une partie ayant été séparée, cette unique partie qui a rapport à la musique et aux vers, c'est à elle qu'on applique le nom du tout ; car c'est elle seule, la poésie, qu'on nomme création, et ce sont les poètes, eux qui sont spécialisés dans cette partie de la création, qu'on appelle des créateurs." (Platon<sup>5</sup>)  
Et l'on définirait ce dernier comme une création libre ou " *libérale* " (Kant<sup>6</sup>), détachée de toute utilité, par opposition à la fabrication, toujours soumise à des contraintes externes, répondant à des exigences économiques, sociales ou domestiques.

Les règles qui président à l'activité artistique et à son appréciation diffèrent forcément des règles pratiques/techniques et s'apparentent davantage aux règles scientifiques/théoriques (théorèmes / lois), vu la source commune de ces deux disciplines. Mais alors que la science opère avec des abstractions (concepts) et s'adresse directement à l'intelligence, en visant l'universalité, l'art lui s'appuie sur des images ou histoires concrètes particulières et entend à la fois plaire à l'esprit (le Sens) : être apprécié par lui et séduire la sensibilité (les sens) : procurer un sentiment agréable.

" L'intérêt de l'art diffère de l'intérêt pratique du désir en ce qu'il sauvegarde la liberté de son objet, alors que le désir en fait un usage utilitaire et le détruit ; quant au point de vue théorique de l'intelligence scientifique, celui de l'art en diffère, au contraire par le fait que l'art s'intéresse à l'existence individuelle de l'objet, sans chercher à le transformer en idée universelle et concept." (Hegel)

Ni utiles ni seulement vrais, les objets d'art sont censés être beaux, c'est-à-dire vrais (signifiants) et plaisants (sensibles) en même temps. D'où leur nom et celui de leur étude d'*Esthétique(s)* (du grec *aisthanesthai*, sentir) depuis Baumgarten, auteur allemand du XVIII<sup>e</sup>, du moins, qui, sans leur être totalement adéquat, puisqu'il insiste surtout sur leur face sensible, a cependant acquis " droit de cité dans le langage courant " (idem).

Mais à quel art et/ou œuvre s'applique cette discipline, dès lors qu'il existe une pluralité d'arts, fort différents, semble-t-il, les uns des autres et une multiplicité voire une infinité d'œuvres artistiques ? Aux six arts majeurs distingués par la tradition (architecture, sculpture, peinture, musique, danse et littérature), il faudrait d'ailleurs adjoindre aujourd'hui les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> arts (cinématographe et télévision), sans compter tous les arts *mineurs* (pantomime, photographie, etc.) ou les " formations intermédiaires, plus ou moins hybrides " (idem<sup>7</sup>) comme le théâtre, l'opéra et pourquoi pas la bande dessinée. Et si les premiers diffèrent déjà entre eux tant par le matériau utilisé et par leur technique que par leur capacité expressive, au point qu'on a essayé d'esquisser de claires " frontières " <sup>8</sup> entre eux, cela est a fortiori vrai des seconds, vu l'hétérogénéité des moyens et des procédés auxquels ils recourent. Quant aux œuvres, tout paraît séparer une fresque picturale d'une image de bande dessinée ou une sonate d'une chanson de variétés. Rien n'autorisant a priori à préférer ou rejeter tel art ou telle œuvre, qui revendiquent tous le qualificatif d'artistique, l'Esthétique ne saurait en omettre aucun ou aucune. Concernée par tous les arts et toutes les œuvres, elle postule nécessairement leur unité, en deçà de leur diversité apparente, et partant l'universalité des règles esthétiques.

Quelle(s) règle(s) au juste peu(ven)t produire cet effet esthétique et nous permettre de discriminer ce qui est beau et ce qui ne l'est pas, soit quelles œuvres méritent d'être nommées « belles » ? Telle sera l'unique question de l'*Esthétique*.

" Découvrir une règle à laquelle il y aurait lieu de se conformer pour juger de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas. Autrement dit de formuler un critère du beau."

Ce qui revient à vouloir proposer " une définition du beau " et/ou des " lois de la beauté et de l'art " <sup>9</sup>.

<sup>4</sup> *Rhétorique* I, 7, 24, 1364 b ; cf. égal. *Éthique à Eudème* VII, 2, 1237 a 5

<sup>5</sup> *Le Banquet*, 205 bc

<sup>6</sup> *C.F.J.* § 43. 3.

<sup>7</sup> *Esthétique*, Introd. chap. II, 1<sup>ère</sup> section 3, p. 69 ; chap. I. 1<sup>ère</sup> sec. 3, p. 20 ; Les Arts plastiques, Introd. p. 29

<sup>8</sup> cf. Lessing, *Laocoon* ou Des frontières de la peinture et de la poésie

<sup>9</sup> *op. cit.* *ibid.* 3. p.19 ; 2. p. 14 et La Poésie chap. III. B. II. b. t.8 p. 282

Avant la désignation de « ce qui » est beau, il importe en effet de déterminer, comme l'exige Platon, « ce qu'est » le Beau, faute de quoi on ne serait jamais assuré du moindre jugement esthétique.

" Ce qu'on te demande, fais-y néanmoins, mon bon, bien attention : ce n'est pas en effet ce qu'il y a de beau, mais ce qu'est le beau."

Antécédemment à l'attribution du qualificatif de beau à telle ou telle production humaine, on s'interrogera donc sur " la beauté en elle-même et par elle-même " soit sur " l'essence même du beau " ou sur " le Beau en soi ", dont " participent " nécessairement " les [différentes] beautés "<sup>10</sup>, puisqu'elles lui doivent toutes indistinctement leur nom.

Une telle question souffre-t-elle néanmoins une réponse univoque ou ne bute-t-elle pas d'entrée sur l'évidence commune : " *de gustibus non disputandum* (des goûts il ne faut pas discuter/disputer) " ? Cette difficulté se redouble du fait que, relevant de l'imagination / sentiment, l'art et le beau échapperaient à la juridiction de la raison. Partant ils seraient proprement indécidables et ne pourraient faire l'objet d'une science, selon l'objection usuelle.

" Une des objections serait tirée de l'infinité du domaine du beau, de l'infinie variété de ce qu'on appelle le beau. L'autre objection serait celle qui prendrait pour prétexte le fait que le beau étant l'objet de l'imagination, de l'intuition, du sentiment ne saurait être l'objet d'une science et ne se prêterait pas à un traitement philosophique." (Hegel<sup>11</sup>)

Contrairement aux sciences et aux techniques positives qui disposent d'un objet et d'une méthode déterminés et connaissables, aucun des arts ne posséderait un objet et des modèles identifiables ou saisissables par le savoir.

" *Beauté poétique*. Comme on dit beauté poétique, on devrait dire aussi beauté géométrique, et la beauté médicinale; mais on ne le dit pas : et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie, et qu'il consiste en preuves, et quel est l'objet de la médecine, et qu'il consiste en la guérison ; mais on ne sait en quoi consiste l'agrément, qui est l'objet de la poésie." (Pascal)

Il semblerait absurde et vain de s'interroger sur le Beau *en soi* car celui-ci n'existerait pas. A l'instar des pressentiments du " cœur " (idem<sup>12</sup>), le jugement esthétique ne serait point soumis à des principes rationnels objectifs démontrables.

" Chercher un principe du goût, qui indiquerait par des concepts déterminés le critérium universel du beau, est une entreprise stérile, car ce que l'on recherche est impossible et en lui-même contradictoire (...) parce qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir aucune science du beau et que le jugement du goût n'est pas déterminable par des principes." (Kant) Mieux vaudrait s'en remettre en la matière au jugement de chacun -A chacun son goût- ou au jugement de l'opinion publique, moyenne des jugements individuels -Vox populi, vox Dei. Il faudrait alors se résoudre, vu " nos dissentiments là-dessus ", à ne voir dans le beau qu'une modalité du plaisir, selon la définition provisoire et aussitôt contestée de Platon :

" « Le beau, mon brave, c'est l'agrément qui nous vient de l'ouïe, et de la vue » "<sup>13</sup>.

Pourtant la versatilité des appréciations sensibles ne saurait convenir à tout esprit épris d'un minimum de cohérence, sauf à conclure que l'Art ou le Beau *n'est pas*, qu'il n'existe que des oeuvres ou plutôt en ce cas des faits jugés provisoirement beaux, soit, plus radicalement que l'« art » n'est qu'un mot qui recouvrirait en réalité les significations les plus diverses, voire complètement opposées -*Tous les goûts sont dans la nature*-. Or nul ne peut soutenir jusqu'au bout ce genre de propositions, dans la mesure où l'Art, nous l'avons dit, se distingue de la Nature -qui ignore elle la notion de goût-, et où chacun, dans son jugement de goût, vise bien, à défaut de l'atteindre, l'universalité et présuppose la possibilité sinon l'effectivité d'un accord, soit " d'une règle universelle ", quand bien même il n'arriverait pas à l'" énoncer ".

" On peut bien discuter du goût (bien qu'on ne puisse en disputer)." (Kant<sup>14</sup>)

A quoi rimeraient sinon nos débats ou « querelles » esthétiques ?

<sup>10</sup> *Hippias majeur* 287 d (cité par Hegel, *op. cit.* Introduction chap. 1<sup>er</sup> I. 3, p. 21), *Banquet* 211 bc et *Phédon* 78 d ; cf. égal. *Rép.* VI 507 b

<sup>11</sup> *Esthétique*, Introduction, chap. 1<sup>er</sup> I.3, pp. 19 et 18

<sup>12</sup> *Pensées* 33 et 277

<sup>13</sup> *Euthyphron* 7 d et *Hippias majeur* 298 a

<sup>14</sup> *C.F.J.* §§ 17, 60, 56 et 18

Alors qu'en est-il effectivement du Beau et de l'Art en général ? Se basent-ils sur un Goût fondé en Raison/ Sagesse, conformément à l'étymologie de ce terme (*Sapientia*, rac. *sapere* : avoir du goût) ? Et, dans cette hypothèse, pourquoi a-t-on tant de mal à le(s) définir ?

" Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est ; et que si peu sachent ce que c'est ?" (Diderot<sup>15</sup>)

Ou se réduiraient-ils à de simples caprices/ goûts subjectifs ou sociaux, auquel cas nous devrions faire nôtre le relativisme régnant depuis longtemps sur le sujet et abandonner toute prétention à décider quoi que ce soit en esthétique, tout comme cela semble le cas en éthique, en politique ou en religion. Nombre d'esprits, parfois fort prisés, l'ont en tout cas toujours soutenu et ce contre la tradition philosophique, dont ils n'avaient, à vrai dire, cure.

" Il [un philosophe] conclut, après bien des réflexions, que le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin ; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau." (Voltaire<sup>16</sup>)

Emboîtant leur pas, la critique contemporaine n'hésite pas à instruire, parfois de manière brillante, un procès de toutes les théories de l'art et à donner son congé à l'idée d'une *Esthétique* scientifique<sup>17</sup>.

Bref, peut-on s'accorder sur un " critère permettant de reconnaître ce qui est beau " (Hegel<sup>18</sup>) soit : " Des jugements esthétiques *a priori* sont-ils possibles et comment le sont-ils ? " (Kant<sup>19</sup>) Plus radicalement : ***Qu'est-ce que l'Art, à supposer qu'on puisse l'articuler objectivement ?*** Question à la fois banale : tout le monde la pose, au moins implicitement, lorsqu'il évalue la beauté d'une œuvre, et plus généralement quand il trouve beau ou belle un paysage ou une personne. Il s'agit en même temps d'une question fondamentale, l'Art touchant à l'expression de l'Humanité et s'immisçant dans toute activité et production humaines, au point que les adjectif *beau* ou *poétique* sont devenus synonymes d'*idéal* ou de *vrai*. Ne dit-on pas fréquemment une belle existence, pour exprimer une existence idéale, digne d'être vécue, ou une belle théorie -" de belles sciences " (Platon)- pour signifier une théorie cohérente ou vraie, et réciproquement ne parle-t-on pas d'une vraie beauté, pour traduire la nature rationnelle du beau, témoignant ainsi de la connivence profonde entre ces termes ?

La question esthétique du Beau rejoint ainsi la question philosophique du Vrai.

" La musique est la plus haute philosophie " (idem<sup>20</sup>).

Socrate et Platon auraient du reste commencé leur carrière par la création artistique, la sculpture voire la poésie pour le premier, la peinture, la poésie et la tragédie pour le second, son disciple ou élève. Les Dialogues proprement philosophiques de ce dernier ne sont pas du reste dénués d'un certain charme littéraire et fourmillent de fictions (allégorie, fable, mythe ou récit)<sup>21</sup>. D'autres, tels Aristote et Descartes, s'essayeront à la composition d'une *Poétique* pour celui-là, ou d'un *Abrégé de Musique* (*Compendium Musicae*), quand ce n'est pas à la versification d'un *Ballet*, pour celui-ci et d'aucuns enfin verront même dans la production esthétique la clef de tous les mystères :

" L'art est pour le philosophe la chose la plus sublime ... si l'on pouvait résoudre l'énigme, on y découvrirait l'Odyssée de l'esprit " (Schelling<sup>22</sup>).

Et les poètes ont revendiqué la consonance "des mots ... de Vérité et de Beauté" (Mallarmé<sup>23</sup>).

Tentons donc d'introduire quelque clarté dans une question si cruciale et controversée.

<sup>15</sup> *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau* in Oeuvres esthétiques pp. 391-392 (Garnier)

<sup>16</sup> *Dictionnaire philosophique*, article Beau, Beauté

<sup>17</sup> cf. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*. L'esthétique et la philosophie de l'art XVIIIè-XXè (Gallimard) ; *Adieu à l'esthétique* (Coll. intern. de Philo.) et L. Ferry, *Homo Aestheticus* (Grasset) ou *Le Sens du Beau*

<sup>18</sup> *Esthétique*, Introduction, chap. 1er I.3, p.24

<sup>19</sup> C.F.J. § 9

<sup>20</sup> *Le Banquet* 211 c et *Phédon* 61 a ; cf. égal. Nietzsche, *Le cas Wagner* 1.

<sup>21</sup> vide Platon, *Phéd.* 60 d ; Pausanias, *D.G.* I. XXII. 8. ; Aristote, *Poét.* 1. 1447 b 10 et *Sur les Poètes* frg<sup>1</sup>. 70 ; et Diogène Laërce, *V.D.S.P.I.* II. p. 109 et III. p. 164 et Cours Introd. g<sup>alé</sup> 3. C. a. pp. 49-50

<sup>22</sup> *Système de l'Idéalisme transcendantal*, Principales thèses de la Philosophie de l'Art § 3.-Déductions 2.

<sup>23</sup> *Variations sur un sujet* p. 399 (Oeuvres complètes Pléiade)

## I ESTHÉTISME

### A. *Exposé*

#### 1. 1. « Romantisme »

De tout temps l'art est apparu comme une activité plus ou moins mystérieuse, imperméable à toute conceptualisation et les artistes comme des êtres d'exception. Le vocabulaire utilisé à leur propos est du reste symptomatique. Génie, Inspiration, Muses<sup>24</sup>, autant de termes destinés à marquer le caractère divin (extra-ordinaire) de la création esthétique au sujet de laquelle Platon n'hésitait pas à parler "*de possession et de délire*" s'emparant des auteurs et des spectateurs<sup>25</sup>. Certaines oeuvres d'art ne nous plongent-elles pas dans un état second difficilement exprimable et proche de l'expérience mystique : enthousiasme (rac. *theos* : Dieu), extase, ravissement ? Face à la beauté, la réflexion serait impuissante, celle-ci échappant à toute prise rationnelle, si ce n'est au prix d'une déformation.

Du beau on ne pourrait rien dire de positif et surtout pas le dé-« finir », ce qui serait le plus sûr moyen de le trahir, en lui attribuant une fin ou forme, incompatible avec son indéfinité : " la nature première du Beau est sans forme." (Plotin<sup>26</sup>).

Traquant celui-ci, les poètes eux-mêmes n'en capteraient que des bribes.

" Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'écrira jamais." (E. Haraucourt<sup>27</sup>)

A fortiori n'attendra-t-on aucun secours des philosophes pour nous apprendre ce qu'il est, ceux-ci cherchant précisément à tout enserrer dans les mailles du concept.

"Nombreux sont ceux qui pensent que le beau en général, précisément en tant que beau, ne se laisse pas enfermer dans des concepts et reste, pour cette raison, un objet que la pensée est incapable d'appréhender." (Hegel)

Mais c'est tout particulièrement la philosophie romantique qui mettra en valeur cette idée, en se représentant l'art comme un langage supérieur, dans lequel s'inscrirait, en traces sensibles et non en philosophèmes abstraits et inintelligibles, la vérité ultime de l'Être, et en lui vouant un véritable culte, au détriment de toute pensée rationnelle ou scientifique. L'intérêt grandissant pour l'art, y compris chez de simples amateurs, l'inflation des écrits critiques et la vision esthétisante du monde remontent à elle.

" Pour ce qui est cependant du dilettantisme des simples amateurs, il a été mis à la mode en grande partie par la philosophie, depuis qu'on s'était mis à proclamer que c'est dans l'art qu'il faut chercher la religion proprement dite, le Vrai et l'Absolu, que l'art est supérieur à la philosophie, parce qu'au lieu d'être abstrait, comme elle, il implique l'idée dans ce qu'elle a de réel et la rend accessible à l'intuition et au sentiment concret." (idem<sup>28</sup>)

Il appartenait à Schelling de donner ses lettres de noblesse à cette représentation, lui qui ne se privait pas de voir dans l'art une sorte de chiffre ou de verbe divin qui nous dévoilerait/révélerait ce que la philosophie ou la raison seraient incapables de saisir par leurs catégories analytiques, discursives, séparatrices : le monde de l'imaginaire.

" C'est pourquoi l'art est pour le philosophe la chose la plus sublime, celle qui lui découvre le sanctuaire où brûle, dans une union éternelle et originelle, en une seule flamme, ce qui, dans la vie et dans l'action, donc aussi bien dans la pensée, est éternellement séparé. La conception que le philosophe se fait artificiellement de la nature est pour l'art la conception naturelle et originelle. Ce que nous appelons nature est un poème dont la merveilleuse et mystérieuse écriture reste pour nous indéchiffrable. Mais si l'on pouvait résoudre l'énigme, on y découvrirait l'Odyssée de l'esprit qui, victime d'une remarquable illusion, se fuit, tout en se cherchant, car il n'apparaît à travers le monde que comme le sens à travers les mots, comme, à travers un brouillard mi-opaque, le monde de l'imagination auquel nous nous aspirons."

<sup>24</sup> cf. Boileau, *L'Art poétique* v 1-6

<sup>25</sup> *Phèdre* 245 a et *Ion* 533 d - 534 e

<sup>26</sup> *Ennéades*, VI, 7, 33

<sup>27</sup> *Seul*

<sup>28</sup> *Esthétique*, Id. B. chap. I. I. p. 139 et Arts plast. Introduction, Plan et division, t.6 p.30

Plutôt que de s'évertuer à vouloir comprendre philosophiquement l'art, il importerait de percevoir esthétiquement la philosophie, l'idée de beauté transcendant celle de vérité et synthétisant en quelque sorte toutes les autres idées.

" Enfin l'idée qui réunit toutes les idées : l'idée de beauté, ce terme étant entendu dans son sens le plus élevé, platonicien. Je suis désormais convaincu que l'acte supérieur de la raison, celui par lequel elle englobe toutes les idées, est un acte esthétique et que *la vérité et la bonté* ne sont réunies que dans la *beauté*."

Dépositaires de la Vérité, les artistes seraient les vrais pédagogues-prophètes de l'Humanité.

" La poésie acquiert par là une dignité plus grande, elle redevient finalement ce qu'elle était au début : *l'éducatrice de l'humanité* ; car c'en est fini de la philosophie et de l'histoire ; seule la poésie survivra à toutes les autres sciences et à tous les autres arts."<sup>29</sup>

" Rien n'est vrai que le beau " surenchéra le poète<sup>30</sup>.

Intermédiaires entre Dieu et l'Homme, les créateurs introduiraient les autres hommes à la Vérité et ce d'autant mieux qu'ils leur parleraient une langue immédiatement accessible, celleducœur, contrairement aux philosophes dont la ratiocination ne toucherait que les experts. L'art produirait de facto l'égalité (universalité) dont rêvent la philosophie et la politique.

" Ici donc, dans le royaume de l'apparence esthétique, l'idéal d'égalité a une existence effective " (Schiller<sup>31</sup>)

Pour se faire entendre, les philosophes eux-mêmes ne s'aident-ils pas fréquemment de la représentation esthétique ? En dépit de sa virulente critique de certains procédés artistiques, Platon, qui s'initia de bonne heure à la peinture et à la poésie d'après Diogène Laërce, recourait en permanence à l'allégorie, la fable ou au mythe, sans parler de la forme dialoguée de ses écrits, au point que, toujours d'après ce dernier, " Aristote dit que la forme de ses discours tient le milieu entre les vers et la prose."<sup>32</sup> Il reconnaissait du reste la vertu médiatrice-propédeutique des arts en général, les comptant dans le programme éducatif des Gardiens de sa Cité idéale - " Cité de Beauté (*Callipolis*) " -, et de la poésie et des poètes en particulier qu'il assimilait à " des devins inspirés de Dieu " et inspirant à leur tour d'autres<sup>33</sup>.

Dans une terminologie différente et en privilégiant cette fois la musique à la place de la poésie, Schopenhauer, un romantique plus tardif, ne dira pas autre chose.

" «Qu'est-ce que la vie ? » - A cette question toute œuvre d'art véritable et réussie répond à sa manière et toujours bien. Mais les arts ne parlent jamais que la langue naïve et enfantine de l'intuition, et non le langage abstrait et sérieux de la réflexion : la réponse qu'ils donnent est toujours ainsi une image passagère, et non une idée générale et durable. C'est donc pour l'intuition que toute œuvre d'art, tableau ou statue, poème ou scène dramatique, répond à cette question ; la musique fournit aussi sa réponse, et plus profonde même que toutes les autres, car, dans une langue immédiatement intelligible, quoique intraduisible dans le langage de la raison, elle exprime l'essence intime de toute vie et toute existence."<sup>34</sup>

De l'ordre du fulgurant d'après les surréalistes, la beauté ne pourrait être analysée mais devrait être ressentie, selon la détermination qu'en a proposée A. Breton à la fin de *Nadja* :

" La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas ". Enfin Malraux définira (?) les arts comme *Les Voix du Silence* et réservera à la peinture la mission de réfléchir cet Ineffable.

L'Art ne s'expliquerait pas, il s'éprouverait et ne tiendrait sa légitimité que de soi-même. Loin de devoir être justifié, c'est lui qui validerait tout. Un chef-d'œuvre n'exigerait nulle exégèse ou interprétation, il s'imposerait par l'évidence de sa présence et l'émotion indicible qu'elle suscite chez les spectateurs ou auditeurs.

" Le langage original est le langage de la poésie. (...) L'origine de l'œuvre d'art et de l'artiste, c'est l'art." (Heidegger<sup>35</sup>)

<sup>29</sup> S.I.T. Principales thèses de la Philo. de l'Art § 3.-Dédutions 2. (cf. égal. *Philo. de l'art* Cours 1802-1805) et *Le plus ancien programme de l'Idéalisme allemand* in Hölderlin, *Oeuvres complètes* (Pléiade)

<sup>30</sup> Musset, *Après une lecture* in *Poésies nouvelles*

<sup>31</sup> *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Lettre 27

<sup>32</sup> *Vie, Doctrines et Sentences des Philosophes illustres* III. Platon

<sup>33</sup> cf. *République* II 367 d - III 403 c ; *Rép.* VII 527 c et *Ion* 533e et 534d ; cf. égal. *Ménon* 99 c

<sup>34</sup> M.V.R. Suppl. Livre 3<sup>e</sup> chap. XXXIV, De l'essence intime de l'art ; cf. égal. *P. et p.* Esth. et méta. du beau

<sup>35</sup> *La logique comme question essence langage - L'origine de l'œuvre d'art*, La Vérité et l'Art in *C.Q.N.M.N.P.*

Sa réalité suffirait à établir sa vérité et toute exégèse obscurcirait sa certitude immédiate, plus « évidente » que toute ratiocination critique ou « scientifique ».

" Ce qu'il y a de plus vrai en ce monde : l'amour, la religion et l'art." (Nietzsche)

"L'art et rien que l'art" (idem<sup>36</sup>) ou l'art par/pour l'art, telle serait la devise de cette esthétique esthétisante et c'est pourquoi nous l'avons nommée Esthétisme. Mais, comme l'expérience du beau diffère selon les sujets, l'art serait foncièrement subjectif.

## 2. Subjectivisme

Devant la multiplicité des genres, oeuvres et/ou jugements esthétiques, un constat semblerait inévitable, l'art serait le règne de la subjectivité. Un livre apprécié par les uns, est jugé illisible par d'autres, telle musique ravit un auditoire, alors qu'elle ennuie la majorité, un tableau contemporain séduit un certain public, tout en laissant froid, quand ce n'est pas hostile, le grand public, sans que l'on puisse donner plutôt raison aux uns qu'aux autres, faute de critère a priori assuré permettant de discriminer entre les artistes ou les oeuvres. Tout au plus pourrait-on observer a posteriori que certaines productions connaissent plus de succès au moins momentanément (cf. les best-sellers, hit-parades ou grandes expositions). Rien ne garantissant cependant la durabilité de cet engouement, on ne saurait tirer une conclusion définitive quant à la valeur de son objet qui demeure indéterminée voire indéterminable.

" Pour votre question, savoir si on peut établir la raison du *beau*, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot *beau* semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet ; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau, ni l'agréable, aient aucune mesure déterminée." (Descartes<sup>37</sup>)

En l'absence d'un critère stable, aucune hiérarchisation des œuvres n'étant pertinente, il faudrait les accepter toutes, pour peu qu'elles jouissent d'une reconnaissance quelconque, ce qui est forcément le cas, chacune bénéficiant au moins de l'adhésion de son créateur. Toute distinction entre grand art (littérature, musique, peinture) et art mineur (feuilleton, chanson, bande dessinée ou mode) ou entre chef-d'œuvre (roman, musique, peinture classiques) et œuvre de circonstance (livre de gare, musique populaire, illustration) deviendrait caduque. Ne compterait que le goût ou jugement de chacun - *A chacun son propre goût* - pour décider de la qualité d'une production. Et, puisque celui-ci change au gré des modes ou des humeurs - une comédie peut me plaire aujourd'hui et m'irriter demain, pour peu que je sois maussade -, les valeurs esthétiques seraient, comme les valeurs éthiques, relatives ou variables.

" La mode même et les pays règlent souvent ce que l'on appelle beauté." (Pascal)

" Beauté et valeur sont purement relatives et dépendent d'un sentiment agréable produit par un objet dans un esprit particulier conformément à la constitution et à la structure propres de cet esprit" (Hume)

" Le beau existe tout aussi peu que le bien et le vrai " (Nietzsche)<sup>38</sup>.

L'histoire ne révisé / revalorise-t-elle pas continuellement ses jugements esthétiques ? Tel auteur, musicien, peintre ou sculpteur, ignoré de son vivant, accède à la gloire posthume (E. Poe, Schubert, Van Gogh etc.) et inversement des artistes adulés par leurs contemporains sont tombés dans l'oubli quasi-total maintenant (Thomas Corneille, Salieri, Meissonier). Des formes régulières (classiques) qui plaisaient à un moment, cessent de plaire à un autre (baroque). Les écoles artistiques se succèdent en s'excommuniant et des sociétés différentes ne semblent pas partager les mêmes canons esthétiques que ce soit en poésie (changement de versification), en peinture (naissance de la perspective géométrique) ou en musique (différence de gamme).

<sup>36</sup> *Le Livre du Philosophe* III. Eb.177 p. 209 et

853, II

<sup>37</sup> *Lettre à Mersenne*, 18 mars 1630 ; cf. égal. Spinoza, *É. 1<sup>ère</sup> partie* Appendice et *Lettre LIV* à H. Boxel

<sup>38</sup> Pascal., *Discours sur les passions de l'amour* p. 127 (cf. égal. *Pensées* 33 éd. Br.) ;  
Hume, *Les quatre philosophes*, Le Sceptique et Nietzsche, Schlechta III. 576



Pour le dire avec Kant :

" Si nous jetons enfin quelques regards sur l'histoire, nous voyons le goût des hommes, pareil à PROTÉE, se métamorphoser sans cesse."<sup>39</sup>

L'art échapperait à tout consensus éventuel, ne pouvant se prévaloir de la moindre universalité. Partant c'est jusqu'au sens du mot « art » (beau) qu'il faudrait remettre radicalement en cause en se demandant s'il conserve dans cette optique une signification objective.

Comment en effet persister à parler d'art : activité spécifique censée produire du beau, si ce dernier qualificatif peut renvoyer à n'importe quel objet, y compris une roue de bicyclette ou un urinoir et, pourquoi pas une matière naturelle quelconque ? Le relativisme du jugement esthétique oblige à nier le caractère sui generis de l'art et à considérer toute tentative philosophique de détermination du beau en soi comme insensée, non à cause de sa présumée incapacité à l'appréhender, mais plus simplement par manque d'objet, autre qu'imaginaire.

" Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*." (Voltaire<sup>40</sup>)

En lieu et place d'une vaine Philosophie de l'Art ou *Critique de la Faculté de Juger*, on s'adressera à la sociologie pour comprendre non pas ce qui est beau mais pourquoi tel individu ou groupe social trouve « belle » une œuvre et cherche à tout prix à imposer son point de vue. Dans *Dela Distinction, Critique sociale du Jugement*, P. Bourdieu théorise justement cette stratégie de différenciation dont usent les classes sociales dominantes pour asseoir leur domination. Fort logiquement il y assimile la production esthétique à un bien ou une marchandise parmi d'autres, et sa jouissance ou possession à un pouvoir, fût-il symbolique, contribuant ainsi à ce qu'il pense être sa démystification.

Maintenant si *Tous les goûts sont dans la nature* -corollaire du *A chacun son goût*-, cela voudrait dire que la nature connaîtrait déjà quelque chose comme le goût ou le jugement artistique (esthétique) et serait donc par elle-même à l'origine d'œuvres d'art (chefs-d'œuvre). Ne parle-t-on pas couramment d'un beau paysage, coucher de soleil ou d'une belle fleur ou femme ? S'estomperait et même s'effacerait ainsi la différence entre art (création) et nature (spontanéité). Le rôle du premier se réduirait à imiter ou reproduire ce que la seconde aurait déjà réalisé avant.

## 2. 1. Naturalisme (ou Réalisme)

Dans l'impossibilité où nous sommes, pour l'instant, de nous mettre d'accord sur une qualité esthétique intrinsèque, ne resterait à juger l'art qu'à l'aune de sa représentativité ou imitation conformément à l'adage aristotélicien souvent cité : " l'art imite la nature "<sup>41</sup>. Et ce sera précisément le mot d'ordre du courant artistique dénommé *Naturalisme* ou *Réalisme* pour qui beauté rime avec fidélité au réel, la valeur d'une œuvre se mesurant à son exactitude.

" Il n'y a de beautés durables que celles qui sont fondées sur des rapports avec les êtres de la nature ... Qu'est-ce que la beauté d'imitation ? La conformité de l'image avec la chose." (Diderot<sup>42</sup>)

Tout artiste devrait donc se rendre à l'école de la nature et suivre scrupuleusement ses leçons, en se laissant guider par elle.

<sup>39</sup> *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 4<sup>e</sup> section ; cf. égal. Hegel, *Esth.*, Introd. II.2<sup>e</sup> sec. 1

<sup>40</sup> *Dictionnaire philosophique*, article Beau, beauté

<sup>41</sup> *Physique* II. 2. 194 a 21 ; cf. égal. 8. 199 a 15 et *Météorol.* IV. 3. 381 b 6

<sup>42</sup> *Entretiens sur le fils naturel*, 3<sup>e</sup> entretien, Dorval in *Oeuvres* p.1293 (Pléiade)

D'une telle beauté (réalité) les peintres fourniraient l'exemple le plus adéquat, eux qui se tiennent au plus près de la réalité, allant parfois jusqu'au mimétisme, *trompe l'œil*, complet. Aussi bien Zeuxis et Parrhasius, deux peintres grecs qui avaient représenté des raisins que vinrent picorer des pigeons, pour le premier et un rideau qui abusa celui-ci, pour le second<sup>43</sup>, que tous les peintres modernes affiliés à l'*hyper-réalisme* illustrent à merveille cette tendance de l'art pictural. Dans une telle perspective, la peinture constituerait l'art par excellence, supérieur à tous les autres arts, comme le notait L. de Vinci dans ses *Carnets* :  
 " La peinture surpasse toute œuvre humaine par les subtiles possibilités qu'elle recèle."<sup>44</sup>

Par des moyens différents, plus indirects, ces derniers n'en poursuivraient pas moins le même but : re-présenter la nature, en sa dimension sonore (musique) ou anecdotique (poésie).  
 " L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière." (Aristote<sup>45</sup>)  
 Ainsi "les oiseaux chanteurs -comme le cygne ou le rossignol- pour la mélodie" fourniraient aux musiciens, " par le biais de l'imitation " (Plutarque<sup>46</sup>), la forme, et les champs, les cieux, la mer et les ruisseaux, le thème (programme) de leurs compositions.

Auboutducomptetouslesarts, "la poésie comme la peinture (*Ut pictura poesis*) ..." (Horace<sup>47</sup>) obéiraient à la même logique et nous proposeraient des copies ou des tranches de vie, tendant ainsi un miroir apaisant ou inquiétant, c'est selon, à nos propres passions.  
 " Que le mérite principal des poèmes et des tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles." (Abbé Du Bos)  
 La commune prédilection pour le roman dit naturaliste ou réaliste (Balzac, Flaubert, Zola) ne trouverait-elle pas là son ultime raison d'être ? Autorisant toutes les reconnaissances, celui-ci nous permettrait de nous retrouver. Si l'on accepte avec l'auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de mesurer "le mérite d'un poème...[à] l'impression qu'il fait"(idem<sup>48</sup>), alors assurément il faudra convenir que la littérature réaliste est la meilleure de toutes.

Néanmoins, comme une copie (imitation) ne peut en tout état de cause être qu'inférieure au modèle, c'est dans la nature même ou le réel tel quel, en deçà de tout artifice humain, qu'il faudrait chercher la réalisation plénière du Beau, soit dans ce que l'on appellera l'art naturel.

## 2. Art naturel

Modèle et origine de tous les arts, la nature serait le prototype de la beauté que les artistes essaieraient désespérément d'égaliser. Comment un artifice pourrait-il rivaliser avec le naturel ? Il n'en produira jamais que de pâles copies, des semblants ou des simulacres selon Platon<sup>49</sup>, auxquels manquera toujours la vie. L'authentique beauté aurait son site dans la Nature.  
 " Or, il y a davantage de finalité et de beauté dans les œuvres de la nature que dans les fabrications humaines."  
 (Aristote<sup>50</sup>)

Pour des raisons diamétralement opposées, Kant, qui trace pourtant une claire ligne de démarcation entre art et nature<sup>51</sup>, évoque " de libres beautés naturelles <Natuschönheiten>

<sup>43</sup> cf. Pline l'Ancien, *H.N.* XXXV. xxxv. et Hegel, *Esth.* Introd. chap. 1<sup>er</sup> 2<sup>e</sup> sec. 1. p. 36

<sup>44</sup> *op. cit.*

<sup>45</sup> *Poétique* 1, 1447 a 13

<sup>46</sup> L'intelligence des animaux in *Moralia* 959a-985c

<sup>47</sup> *Art poétique* v.1 cité par Hegel in *Esth.* Peint. II. c) p. 105

<sup>48</sup> *op. cit.* 1<sup>ère</sup> partie, Section 3 et 2<sup>e</sup> partie, Section 24

<sup>49</sup> cf. *Rép.* III 393 b sq., VI 509 e sq. et X 595 a sq.

<sup>50</sup> *Traité sur les parties des animaux* I.1. 639 b 20 ; cf. égal. 5. 645 a 25

<sup>51</sup> vide supra p.1 n.2

...fleurs...oiseaux...crustacés" qu'il range au dessus de certaines beautés artificielles, " église, palais, arsenal, ou pavillon"<sup>52</sup>, au nom de leur apparente pureté ou indépendance (liberté) par rapport à toute finalité, utilité ou signification déterminée. Avec lui on citera également l'exemple de la musique naturelle, tels les chants de certains oiseaux, propre à ravir même les artistes les plus chevronnés.

" Est-il chose plus goûtée des poètes que le chant beau et enchanteur du rossignol dans un buisson solitaire par un calme soir d'été sous la douce lumière de la lune ?"<sup>53</sup>

On sait que Messiaen s'en est directement inspiré dans maintes de ses compositions (*Réveil des oiseaux, Oiseaux exotiques, Catalogue d'oiseaux* etc.). L'impressionnisme de Debussy avait déjà marqué sa prédilection pour les motifs naturels (*Printemps, Nocturnes, La Mer*)

Valeur originellement naturelle, le Beau ne requerrait, pour sa reproduction, que des dons ou aptitudes eux-mêmes naturels: l'inspiration ou le génie qui seraient accordés à la naissance et non par la culture. L'existence de familles de musiciens (Bach, Mozart), de peintres (Bruegel, Canaletto, Ruysdael) ou d'écrivains (Corneille, Mann etc.) corroborerait ce point.

" Le *génie* est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : *le génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art." (Kant<sup>54</sup>)

Pour rendre pleinement compte des oeuvres humaines, on ajoutera éventuellement d'autres facteurs, plus circonstanciels, et invoquera, avec Taine, " *la race, le milieu et le moment* "<sup>55</sup>, ou, pourquoi pas, le tempérament voire, avec Freud, " des désirs inconscients " de l'artiste<sup>56</sup>, tous n'en relèveraient pas moins de conditions qui, à l'instar des forces naturelles, agiraient de l'extérieur sur l'homme, et ne procéderaient pas de son choix.

Loin de s'opposer à la Nature, comme le voudrait son étymologie, l'Art renverrait à elle. Nous l'avons vu avec sa réception, dès lors qu'elle reposerait sur le seul plaisir, cela se confirme dans sa production, dans la mesure où elle se contenterait de répéter « le naturel ». C'en est donc ni la philosophie, ni la sociologie, ni même la psychologie, mais, en deçà encore, la biologie ou science de la vie qui détiendrait sa clef. Il n'y aurait d'Esthétique que naturelle : " Pour une physiologie de l'art " (Nietzsche<sup>57</sup>).

Partis de l'affirmation du caractère transcendant de l'art, nous aboutissons à la négation pure et simple de son être spécifique, par sa réduction à la nature. L'inconséquence ou le paradoxe d'une telle démarche nécessite néanmoins son réexamen critique que nous entreprendrons à rebours de l'exposé, en remontant des conséquences vers les prémisses.

## B. Critique

### 2. 2.

Et tout d'abord, peut-on véritablement parler d'art naturel ? Toute explication naturaliste d'une œuvre d'art bute et sur une difficulté de fait et sur une impossibilité de principe. Siles circonstances naturelles suffisaient à rendre compte du caractère d'une œuvre, partout où celles-là sont données, celle-ci devrait exister sous une forme similaire. Pourtant on ne sache pas que des climats, des époques ou des génies nationaux aient systématiquement produit de grands créateurs, le nombre de ces derniers étant plutôt limité. Que le ciel de l'Ionie ou celui de la Hollande aient favorisé l'émergence de Homère ou de Rembrandt est possible,

<sup>52</sup> C.F.J. § 16

<sup>53</sup> *op. cit.* § 42 ; cf. égal. § 22

<sup>54</sup> *op. cit.* § 46 ; vide égal. Bergson,

<sup>55</sup> *Histoire de la Littérature anglaise*, Introduction

<sup>56</sup> *Ma vie et la psychanalyse* VI

<sup>57</sup> *La Volonté de Puissance*, Livre 3ème, Principe d'une nouvelle évaluation IV

mais il n'est pas moins sûr que tous les Grecs d'Asie mineure ou tous les Hollandais ne sont pas pour autant devenus des auteurs de *L'Illiade* ou des paysagistes du *Pont de pierre*.

"Ainsi on parle souvent du doux ciel de l'Ionie, qui aurait produit Homère. Un tel ciel a certes beaucoup contribué à la grâce de la poésie homérique, mais la côte de l'Asie mineure a toujours été la même, elle l'est encore, et pourtant du peuple ionien n'a surgi qu'un seul Homère." (Hegel)

Et ce qui vaut pour un facteur vaut tout autant pour les autres, -naturels, sociaux, psychiques- ou leur combinaison, ils ne constituent que des *conditions* et nullement des *causes*.

Mais c'est dans son principe même que pèche ce raisonnement. En tentant de dériver de la nature les productions esthétiques, il feint de découvrir leur modèle en elle. Or, prise en elle-même, celle-ci ne présente pas la moindre trace de beauté, n'étant ni belle ni laide, pas plus que bonne ou mauvaise mais se contentant seulement d'être... agréable ou désagréable (viable ou non), selon la constitution des organismes. Pour qu'un spectacle naturel puisse être qualifié de « beau », encore faut-il qu'il soit jugé tel, ce qui implique la présence d'un être apte à juger (penser) et non seulement sentir (vivre).

"La beauté naturelle n'est belle que pour les autres, c'est-à-dire *pour nous*, pour la conscience appréhendant la beauté." (idem<sup>58</sup>)

Le « beau » ne commence qu'avec un humain capable d'appréciation ou d'admiration soit d'évaluation de ce qu'il perçoit en rapport avec des idées ou normes de « beauté », ce qu'on appelle fort justement un Idéal (de beauté).

" La nature sans l'humanité n'est ni belle, ni laide. Elle est anesthétique." (Ch. Lalo<sup>59</sup>)

La nature ne connaissant que des *faits* et non des *normes* ne saurait héberger en elle une quelconque beauté, seul un sujet pensant peut y « voir » quelque chose de beau, tout comme il peut « écouter » en lui la voix du bien (norme morale), selon le parallèle kantien.

" Deux choses remplissent le cœur (Gemüth) d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelle et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi." Preuve en est qu'il est le seul à y être « sensible », restant parfois des heures à scruter le ciel, et à tenter de le faire savoir ou « traduire », picturalement (*Le ciel étoilé* de Van Gogh), musicalement (*La Symphonie pastorale* de Beethoven) ou poétiquement (*Paysage* de Baudelaire) mais dans tous les cas de façon composée ou réglée et non de manière immédiate ou d'instinct -naturellement.

" La beauté n'a de valeur que pour les hommes "

La tentative d'engendrer l'art à partir de la nature participe donc d'une véritable illusion optique qui consiste à croire apercevoir dans celle-ci ce que l'on y a soi-même projeté grâce à celui-là, puisque ce n'est que par l'Art ou par l'Homme que la beauté advient au monde. Et lorsque l'auteur de la *Critique de la Faculté de Juger* se laisse aller à qualifier " des fleurs...de libres beautés naturelles ", on remarquera que ce qu'il appelle " la beauté libre (*pulchritudo vaga* " équivaut en fait à la " beauté *vague* ", à laquelle ne correspond aucun " *Idéal de beauté* ", unique objet pourtant du *Jugement* de Goût.

" Un Idéal de belles fleurs, d'un bel ameublement, d'une belle vue est chose impensable."

Mieux eût valu, il est vrai, afin d'éviter toute équivoque, utiliser l'adjectif joli et réserver la notion de beauté aux productions humaines, les seules à pouvoir répondre à une Idée, dans la mesure où elles émanent du seul être capable de déterminer un Idéal esthétique ou éthique.

" Seul ce qui a en lui-même la fin de son existence, *l'homme*, qui peut déterminer ses fins par la raison, ou lorsqu'il doit les dégager de la perception externe peut les unir avec des fins essentielles et universelles et juger esthétiquement cet accord : seul donc, parmi tous les objets du monde, cet être qui est l'homme est capable d'un *Idéal de beauté*, tout de même qu'en sa personne comme intelligence l'humanité est capable d'un *Idéal de perfection*."

<sup>58</sup> R.H. chap. IV. 1. p. 219 (cf. égal. *Esth.*, La Peinture II b) et *Esth.* Id. B. IV p. 174 ; cf. égal. pp 179 et 184

<sup>59</sup> *Introduction à l'esthétique*, p. 133, Paris, A. Colin 1912

Même le « chant » des oiseaux, si charmant qu'il nous paraisse, ne mérite aucune véritable considération esthétique puisque, n'étant pas « composé » suivant une règle musicale, il relève du mécanisme physiologique. Sa répétition à l'identique en témoigne et finit très vite par ennuyer, alors qu'une composition musicale réglée, tout en pouvant lasser également, pour peu qu'on l'entende trop souvent, est ouverte, du fait même de sa composition, à la possibilité d'une transformation (variation), en quoi consiste précisément toute l'histoire de la musique.

" 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 plutôt de ce dernier lorsqu'il est répété souvent et longtemps. Mais ici sans doute nous confondons notre sympathie pour la joyeuse nature d'un petit animal qui nous est cher, avec la beauté de son chant ; car imité par l'homme très exactement (comme il arrive parfois pour le chant du rossignol), il paraît à notre oreille tout à fait insipide."

Ces « beautés » répondent de surcroît à une finalité, ne serait-ce que celle de la signalisation.

Ce n'est donc que par une analogie discutable, et d'ailleurs discutée par Kant lui-même, que l'on applique la catégorie de la beauté à la nature. Toutes les pseudo-beautés naturelles, y compris les plus gratuites apparemment - " les fleurs, les formes mêmes de plantes entières, la grâce des formations animales de toutes les espèces... en particulier la diversité si plaisante et charmante à nos yeux et la composition harmonieuse des couleurs (chez le faisan, les crustacés, les insectes et même les plus humbles fleurs) "- correspondent en fait à des contraintes utilitaires, la plupart du temps inaperçues. Que l'homme aime à se les représenter indépendamment de celles-ci, comme si elles avaient " pour toute fin la contemplation extérieure " et éprouve pour elles un " intérêt intellectuel "<sup>60</sup>, cela prouve qu'ayant déjà en lui le sens de la beauté, il ne peut s'empêcher de la voir partout, lors même qu'elle ne trouve son expression adéquate que dans ses propres créations.

" N'est beau que ce qui trouve son expression dans l'art, en tant que création de l'esprit ; le beau naturel ne mérite ce nom que dans la mesure de ses rapports avec l'esprit." (Hegel)

Aussi on ne saurait " préférer les choses naturelles aux *ouvrages* de l'*art* humain " (idem).

Et ce sens du beau est inhérent à tout homme ou être pensant, étant consubstantiel à la nature même de l'esprit dont le propre est d'artificialiser la nature en imposant à la matière une forme ou règle idéale-idéelle (spirituelle) soit *sa* forme : " L'esprit est *artiste* " (idem). Déjà l'enfant, s'exerce par le modelage ou des ronds dans l'eau à produire " son œuvre dans laquelle il retrouve comme un reflet de lui-même." (idem<sup>61</sup>). Quiconque s'adonne au dessin, fût-il mû par le hasard, produira une figure réglée, même si la règle de celle-ci lui échappe.

" Car supposons, par exemple, que quelqu'un fasse quantité de points sur le papier à tout hasard, comme font ceux qui exercent l'art ridicule de la géomancie. Je dis qu'il est possible de trouver une ligne géométrique dont la notion soit constante et uniforme suivant une certaine règle, en sorte que cette ligne passe par tous ces points, et dans le même ordre que la main les avait marqués." (Leibniz<sup>62</sup>)

Il comprend ainsi implicitement que la nature ne devient belle qu'informée par l'esprit, lorsqu'elle porte le cachet de l'homme. Rien de plus absurde donc que de réduire l'art à une simple imitation du réel.

## 2. 1.

Assigner à l'art le but de reproduire le monde participe d'une mécompréhension totale de celui-là qu'aucun philosophe digne de ce nom n'a jamais pu véritablement soutenir. Et de fait Aristote s'empresse de corriger sa définition de la pratique artistique comme imitation, en précisant, dans la *Poétique*, que l'imitation dont il parle est spécifiquement humaine et d'une nature toute particulière, s'intéressant plutôt au possible qu'au réel, qu'elle délaisse souvent.

<sup>60</sup> *C.R.pr.*, Conclusion (cf. égal. *H.G.N.T.C.* Conclusion in *Oeuvres* I. p. 107) et *C.F.J.* §§ 5, 17, 22, 58 et 42

<sup>61</sup> *Esth.* Introd., chap.I.1ère sec.1. p.11 ; *E.* § 248R. ; *Phén.E.* VII. A. c. et *Esth.* Introd., chap. II.1ère sec.1. p.61

<sup>62</sup> *D.M.* VI.

" Or il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver."

Pour y parvenir, elle n'hésite pas à user de figures ou de tropes rhétoriques fort peu naturels, tels que " le mot insigne, la métaphore et de nombreuses altérations du langage "<sup>63</sup>.

Quelle serait au demeurant la nécessité des arts, s'ils se contentaient de répéter ce qui est ? Ils prouveraient certes l'habileté ou l'ingéniosité technique de certains et réjouiraient peut-être quelques-uns mais ne témoigneraient certainement pas d'une quelconque faculté esthétique, comme le montre judicieusement Hegel dans son introduction à *l'Esthétique*<sup>64</sup>.

**" D'après cette conception, le but essentiel de l'art consisterait dans l'imitation, autrement dit dans la reproduction habile d'objets tels qu'ils existent dans la nature, et la nécessité d'une pareille reproduction faite en conformité avec la nature serait une source de plaisirs."**

Pures copies de la réalité, les images esthétiques perdraient en effet leur signification propre. Privé de toute autonomie ou valeur intrinsèque, l'art se réduirait à une activité formelle et redondante, sans contenu déterminé et sans autre but qu'un plagiat, plus ou moins amusant.

**" Cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il y existe."**

Ne vaudrait-il pas mieux alors amener chacun devant les choses telles quelles, au lieu de le confronter à des semblants ou du virtuel ? Si l'art n'avait pour ambition que de singer le réel, il serait effectivement illusoire (mensonger) et frivole (superflu), plus proche de l'art (technique) de l'illusionnisme que des Beaux-Arts, comme le martelait Platon dans sa critique non de l'art en général, mais de " toute poésie de caractère imitatif ", dont il dénonçait pertinemment la vacuité : " un jeu et non pas une affaire sérieuse, voilà ce qu'est plutôt une imitation "<sup>65</sup>. Toute Esthétique qui se respecte ne peut que le suivre dans cette condamnation.

**" Mais cette répétition peut apparaître comme une occupation oiseuse et superflue, car quel besoin avons-nous de revoir dans des tableaux ou sur la scène, des animaux, des paysages ou des événements humains que nous connaissons déjà pour les avoir vus ou pour les voir dans nos jardins, dans nos intérieurs ou, dans certains cas, pour en avoir entendu parler par des personnes de nos connaissances ?"**

Une telle technique serait au mieux à la source d'émotions plus ou moins fortes ou d'expériences que l'on vivrait provisoirement et par procuration et dont raffolent les amateurs de romans ou de films à sensations.

Mais et de toute façon elle poursuivrait un objectif vain et grotesque à la fois, car, on aura beau faire, jamais un artifice n'égale le naturel, si ce n'est en le dupliquant intégralement, chose rigoureusement impossible, deux réalités strictement identiques étant indiscernables, nul ne se rendrait compte qu'il est en présence d'une dualité au lieu d'une unité.

**" On peut même dire que ces efforts inutiles se réduisent à un jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ce que nous offre la nature."**

Rien d'étonnant que le rêve d'une peinture hyper-réaliste ou d'un théâtre vivant (Living Theater) n'engendre que des trompe l'œil ou des ersatz d'actions (happenings) et dans les deux cas des œuvres qui ne sont ni vraiment des œuvres mais des toiles naïves ou des spectacles brouillons, ni de véritables événements mais des illusions ou des succédanés.

" La nature n'est qu'un dictionnaire pour le peintre ... il faudrait définir le réalisme l'antipode de l'art "

(Delacroix<sup>66</sup>).

Par les seuls moyens de la représentation, propres à l'art, on ne saurait proposer tout au plus qu'une caricature peu ou prou réussie de la vie, à laquelle il manquera toujours l'« âme » (animation, respiration, sensation) de l'original soit, si l'on préfère, la chair du vécu.

<sup>63</sup> *op. cit.* 4. 1448 b 5 ; 9. 1451 a 36 et 25. 1460 b 7

<sup>64</sup> **Texte** in *op. cit.* Introduction, chap. I. 2<sup>ème</sup> section 1. p. 35

<sup>65</sup> *Rép.* X 595 a et 602 b ; cf. égal. Proclus, *Sur la République*, 197. 8. 9.

<sup>66</sup> *Journal* p. 246

" C'est que l'art, limité dans ses moyens d'expression, ne peut produire que des illusions unilatérales, offrir l'apparence de la réalité à un seul de nos sens; et, en fait, lorsqu'il ne va pas au-delà de la simple imitation, il est incapable de nous donner l'impression d'une réalité vivante ou d'une vie réelle : tout ce qu'il peut nous offrir, c'est une caricature de la vie."

Sauf à s'abolir en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'œuvre, et à faire corps avec la réalité, l'art, relevant de l'artifice, est condamné à produire des représentations - " la représentation d'une représentation humaine " - et non d'impossibles clones ou de trop réelles clowneries dont le cinéma en particulier, avec ses effets spéciaux ou trucages et l'informatique, avec sa réalité virtuelle, nous abreuvent aujourd'hui jusqu'à la nausée ou au ridicule, c'est selon. Ainsi ce qui compte, en peinture par exemple, ce sont " le sentiment et l'idée qui ... ont inspiré le paysage " et non le " paysage tel qu'il existe à l'état naturel " <sup>67</sup>. Au monde dit réel, l'art surajoute " un monde nouveau " (Lessing<sup>68</sup>).

Partant c'est avec d'autres yeux que ceux de la perception naturelle qu'il faut regarder et juger les productions artistiques. Loin de devoir se modeler sur la nature, ces dernières ne nous permettent-elles pas au contraire de voir *autrement* celle-ci, au point qu'on peut se demander qui imite quoi au juste ? A l'adage naturaliste, O. Wilde opposait le sien " La vie imite l'art ". Effectivement, qui d'autre que les artistes nous rend sensibles, et donc fait exister pour nous, la « beauté » des ciels, des paysages ou des êtres ?

" A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? A qui, sinon à eux encore et à leur maître [Turner], devons-nous les exquis brumes d'argent qui rêvent sur notre rivière et muent en frêles silhouettes de grâce évanescence ponts incurvés et barques tanguantes ? Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art. (...) De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. " <sup>69</sup>

En s'appuyant sur l'exemple de Renoir et " des femmes...voitures...et l'eau et le ciel " de ses tableaux, M. Proust<sup>70</sup> redira à peu près la même chose.

Quel que soit le caractère approximatif de leur formulation qui demeure prisonnière d'une conception élitiste et/ou mystique de l'art, elle pointe cependant du doigt l'essentiel : l'irréductibilité de l'art ou du beau à la vie ordinaire ou au simple plaisir et corrélativement l'impossibilité de penser ceux-là à l'aide de catégories valables pour ceux-ci.

## 1. 2.

Réglée par le principe de plaisir ou de satisfaction, la vie est forcément soumise à la relativité ou variation, selon les espèces, les nations, les individus, l'âge, le sexe ou l'humeur:

" Les principes du plaisir ne sont pas fermes et stables." (Pascal<sup>71</sup>).

Tel préfère le sucré au salé ou l'inverse, une couleur vive à une teinte sombre, la guitare au clavecin etc., sans qu'il soit possible de le contredire, la sensation du plaisir (l'agréable) étant propre à chacun et ne souffrant pas, par elle-même du moins, de hiérarchisation ou valorisation. En la matière il n'est donc point question de dire ceci ou cela *est* agréable mais et uniquement ceci ou cela *me* plaît.

" Lorsqu'il s'agit de ce qui est agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et en fonction duquel il affirme d'un objet qu'il lui plaît, soit restreint à sa seule personne.

<sup>67</sup> *Esth.*, Arts plast. 1ère par. chap. I. t. 6 p. 42 (cf. Manus. V. Cousin p. 114) et Introd. chap. II. 1<sup>ère</sup> sec. 1. p. 60

<sup>68</sup> *Laocoon*

<sup>69</sup> *La Décadence du mensonge* in *Oeuvres* II pp. 306 et 307, Paris, Stock 1977

<sup>70</sup> *Le Côté de Guermantes* in *A la recherche du temps perdu* II p.327, Paris, Gallimard, Pléiade, 1953

<sup>71</sup> *De l'esprit géométrique*

Aussi bien en disant : « Le vin des Canaries est agréable », il admettra volontiers qu'un autre corrige l'expression et lui rappelle qu'il doit dire : « cela m'est agréable ». Il en est ainsi non seulement pour le goût de la langue, du palais et du gosier, mais aussi pour tout ce qui peut être agréable aux yeux et aux oreilles de chacun. La couleur violette sera douce et aimable pour celui-ci, morte et éteinte pour celui-là. Celui-ci aime le son des instruments à vent, celui-là aime les instruments à corde. Ce serait folie que de discuter <streiten> à ce propos, afin de réputer erroné le jugement d'autrui, qui diffère du nôtre, comme s'il lui était logiquement opposé ; le principe : « *A chacun son goût* » (s'agissant des sens) est un principe valable pour ce qui est agréable." (Kant)

Le sociologue n'aura certes pas de mal à montrer qu'il y a bien des lois statistiques du plaisir (coutumes gastronomiques, modes vestimentaires, succès « artistiques ») mais ce ne sont précisément que des modes ou des moments qui non seulement ne font pas véritablement loi mais sont appelés à être eux-mêmes modifiés. Qui apprécie encore aujourd'hui, en dehors de quelques nostalgiques ou snobs, les repas pantagruéliques, les corsets ou les précieux qui plaisaient tant à leur époque ? Ce que P. Bourdieu théorise dans *De la Distinction*, relève très exactement de cette logique variable du plaisir social ou mondain et nullement, comme il le croit, d'une analytique du jugement esthétique même qui, quoi qu'il en pense, ne se limite nullement à la première, lui étant même dans son principe diamétralement opposée. Lui-mêmes'enserait-illaiséconter en matière de goût par un quelconque pouvoir symbolique ?

C'est si vrai que tout individu énonçant une appréciation artistique la formule d'instinct sur le mode objectif et/ou universel, contrairement à l'expression de l'impression purement sensible. Autrement il faudrait conclure que " le goût [autant dire l'art] n'existe pas ", comme nous le rappelle fortement Kant :

" Il en va tout autrement du beau. Il serait (tout juste à l'inverse) ridicule que quelqu'un, s'imaginant avoir du goût, songe en faire la preuve en déclarant : cet objet (l'édifice que nous voyons, le vêtement que porte celui-ci, le concert que nous entendons, le poème que l'on soumet à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il ne doit pas appeler *beau*, ce qui ne plaît qu'à lui. Beaucoup de choses peuvent avoir pour lui du charme et de l'agrément ; personne ne s'en soucie ; toutefois lorsqu'il dit qu'une chose est belle, il attribue aux autres la même satisfaction ; il ne juge pas seulement pour lui, mais pour autrui et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. C'est pourquoi il dit : *la chose* est belle et dans son jugement exprimant sa satisfaction, il *exige* l'adhésion des autres, loin de compter sur leur adhésion, parce qu'il a constaté maintes fois que leur jugement s'accordait avec le sien. Il les blâme s'ils jugent autrement et leur dénie un goût qu'ils devraient cependant posséder d'après ses exigences ; et ainsi on ne peut dire : « A chacun son goût ». Cela reviendrait à dire : le goût n'existe pas, il n'existe pas de jugement esthétique qui pourrait légitimement prétendre à l'assentiment de tous."<sup>72</sup>

Nul n'échappe à cette transgression de l'interdit subjectiviste, d'où la permanence et la vivacité des discussions esthétiques.

" Des goûts et des couleurs on ne discute pas ... et pourtant on ne fait que ça !" (Nietzsche<sup>73</sup>)

Dès lors qu'il évalue une « représentation » et non une simple sensation, le jugement esthétique entend en effet faire valoir des exigences propres à celle-là et non des émotions liées à l'idiosyncrasie de chacun. Au-delà du pur plaisir l'œuvre d'art fait appel à l'intelligence, seule en mesure de se prononcer sur sa signification et sa sur « valeur ».

" Une oeuvre d'art demande un spectateur intelligent pour qui le plaisir des yeux ne suffise pas, mais qui sache aussi raisonner ce qu'il voit." (Lucien<sup>74</sup>)

Force est, on le voit, de distinguer le goût sensible, éminemment labile et le Goût intelligible susceptible lui d'une norme universelle, comme le concède finalement l'empiriste Hume, lorsqu'il écrit *De la norme du goût*. Faute de cette dernière, tout jugement esthétique et partant l'art n'auraient aucun sens et il n'y aurait place que pour "la double royauté du plaisir et delapeine, au lieu de celle de la loi et de la règle" soit pour ce que l'auteur de *La République*

<sup>72</sup> C.F.J. § 7

<sup>73</sup> ; cf. égal. A.P.Z. 2è partie Des hommes sublimes p. 137

<sup>74</sup>



appelait joliment ailleurs "une « théâtrocratie » dépravée"<sup>75</sup> et qui porte de nos jours le plus doux nom de règne de l'opinion publique, dont on connaît précisément l'extrême versatilité. Or les authentiques oeuvres artistiques ne traversent-elles pas les lieux, le temps et les modes? Ne continue-t-on pas aujourd'hui à regarder / écouter / lire ou étudier, quand ce n'est pas s'inspirer, des chefs-d'œuvre étrangers et passés ?

" Nous étudions les oeuvres grecques et ne sommes point, pour autant, des Grecs." (Hegel<sup>76</sup>)

En dépit de son matérialisme déclaré, Marx conviendra de ce point et surenchéra même, quitte à transgresser la lettre sinon l'esprit de sa doctrine, contrairement à ses épigones.

" Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils ont encore pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles."<sup>77</sup>

Pareillement Freud nuancera son parti pris réductionniste sur les " créations [ou] les oeuvres d'art " en évoquant " la sympathie des autres hommes " dont elles bénéficient, signe même qu'elles véhiculent quelque chose " d'éternellement humain " et ne se limitent pas à extérioriser le *Délire et rêves* de quelque " névropathe "<sup>78</sup>. Pour autant que certaines oeuvres suscitent sinon l'unanimité, du moins une universalité suffisamment large, pour qu'on puisse les taxer de « chefs-d'œuvre », l'art renvoie nécessairement à des raisons ex-primables. Le « mystère » n'en forme donc point le maître mot.

#### 1. 1.

Présupposant, dans son intention même, l'universalité, l'art (le beau) doit être passible d'une compréhension ou catégorisation intelligible, comme l'a reconnu d'ailleurs, fût-ce au prix d'une inconséquence, Plotin lui-même : " En tout cas, le Beau est dans l'intelligible."<sup>79</sup>

Son appréciation ne relève-t-elle pas du jugement et non de la seule jouissance ou effusion, elle par essence inarticulable, puisqu'elle est de l'ordre de l'émotion et non de la parole ?

" La contemplation du beau est un jugement et non une jouissance..." (Kant)

C'est bien pourquoi du reste il peut être communiqué ou partagé, à l'opposé de l'affect ou du sentiment qui ne peuvent être ressentis ou non que par chacun et qui, au-delà d'une certaine mesure, nous laissent la plupart du temps sans voix.

" Mais rien ne peut être communiqué universellement, si ce n'est la connaissance et la représentation dans la mesure où elle dépend de la connaissance." (idem<sup>80</sup>)

Pour l'appréhender, il est donc inutile et chimérique de chercher secours auprès d'une hypothétique intuition supérieure ou d'un présumé sixième sens, le discours ou la raison, correctement articulés y suffisent.

D'ailleurs les « créateurs » eux-mêmes, nonobstant leur « génie » (don), ne sont point des êtres hors normes, produisant ex nihilo, mais s'inspirant les uns des autres et tous de formes et de thèmes communs à l'humanité, sinon ils ne pourraient être appréciés par elle, ils donnent simplement une figure ultime à ce qui sommeille en chacun, au point que l'on peut dire qu'ils ne sont que les finisseurs des oeuvres dont le véritable auteur est l'esprit humain lui-même, quand bien même ce sont eux qui en retirent toute la gloire.

" Ainsi l'œuvre d'art est-elle l'œuvre de tous : c'est l'un <d'entre eux> qui l'accomplit, qui lui fait atteindre la lumière du jour, parce qu'il est le dernier à y travailler ; et celui-ci est le bien aimé de la Mnémosyne." (Hegel)

<sup>75</sup> *Rép.* X 607 a et *Lois* III 701 a

<sup>76</sup> *Propédeutique philosophique*, 3<sup>e</sup> Cours § 203

<sup>77</sup> *Introduction à la Critique de l'économie politique* IV

<sup>78</sup> *Ma vie et la psychanalyse* VI

<sup>79</sup> *Ennéades* I.6.9

<sup>80</sup> *Réflexion* 696, A. K. XV 1 et *C.F.J.* § 9

Ordonné à l'esprit, l'art est donc à l'origine d'œuvres elles-mêmes spirituelles et en tant que telles de plein droit saisissables par lui, quelle que soit l'apparence sensible qu'elles prennent. " Or, l'art et ses oeuvres, en tant que jaillis de l'esprit et engendrés par lui, sont eux-mêmes de nature spirituelle, alors même que leur représentation affecte une apparence sensible, si cette apparence est pénétrée d'esprit."

(idem)

Loin de se résumer à de l'Ineffable ou à un mystère insondable auxquels ne feraient écho que des *Voix du Silence* (A. Malraux), l'Art parle de lui-même et peut donc être « thématized », sauf à préférer aux oeuvres réelles des oeuvres supposées, autant dire à un sens avéré ou présent, un abîme ou une profondeur vide.

" Ce n'est pas en effet l'ineffable qui est le sublime et le plus parfait ; car s'il en était ainsi, cela laisserait supposer que le poète ou l'artiste serait encore plus profond que ne l'indiquent ses oeuvres ; mais l'artiste et le poète doivent faire en sorte que les oeuvres qu'ils nous présentent soient vraiment les meilleures qu'ils puissent nous offrir, qu'ils ne sont eux-mêmes vraiment que ce qu'ils sont, et non ce qui reste d'inexprimé dans la profondeur de leur esprit et de leur âme." (idem<sup>81</sup>)

Encore faut-il détailler les déterminants rationnels (universels) du Chef-d'œuvre, soit reposer une nouvelle et dernière fois la question : *Qu'est-ce que l'Art ?*, si l'on ne veut pas se contenter de vagues généralités mais proposer une Esthétique effective.

## II ESTHÉTIQUE VÉRITABLE

Une fois surmontée la perspective esthétisante sur l'art, avec son corollaire le réalisme, qui conduit droit à la négation même de celui-là, reste à reconsidérer ce dernier dans l'unique optique possible, une conception « idéaliste ».

" Nous voilà conduits, par les réflexions qui précèdent, à un point de vue qui paraît le seul auquel il convienne de se placer, si l'on veut saisir le concept de l'art tel qu'il est dans sa nécessité interne ".

Et, comme ce point de vue fut déjà celui de Kant, c'est de lui que l'on repartira, quitte à le « corriger » parfois, vu l'incomplétude de sa propre théorie.

" Sous ce rapport, sa *Critique du jugement*, dans laquelle il examine les jugements esthétique et téléologique, est un ouvrage remarquable et très instructif. (...) Cette critique constitue le point de départ pour une véritable appréhension du beau artistique ; mais elle présentait certaines lacunes qu'il importait de combler, pour rendre l'appréhension plus efficace et plus complète."<sup>82</sup>

Fichte avait également éprouvé le besoin de rédiger un *Essai d'un extrait explicatif de la Critique de la Faculté de Juger de Kant*, témoignant par là-même de l'importance de la démarche kantienne. Disons qu'elle dessine en creux les conditions de toute œuvre d'art et/ou de tout jugement esthétique, sans néanmoins spécifier réellement celles-ci. Et puisque ce sont toutes des conditions négatives ou oppositives aux conditions de l'être naturel, rappelons avec l'auteur de la *Critique* cette fois (ce) que l'Art n'est pas, la Nature.

### 1. Art contre Nature

A l'opposé de l'ensemble des réalités, aussi bien naturelles dont toutes les qualités, y compris les plus esthétiques (gratuites) apparemment, sont soumises à une contrainte biologique, parfois encore inconnue, que techniques qui, tout en étant libres (réglées), n'en renvoient pas moins à un besoin, fût-il dérivé (confort, protection, ordre etc.) -pourquoi les aurait-on produites sinon ?-, et nous procurent ainsi une satisfaction intéressée, naturelle en dernière instance, toute œuvre artistique proprement dite est pleinement gratuite ou sans utilité réelle. Alors qu'il serait difficile voire impossible d'envisager une vie sans un minimum de technique ou de politique, il paraît possible de vivre sans art. D'aucuns semblent s'en passer et s'en porter fort bien. Le plaisir que l'on ressent dans la contemplation et la

<sup>81</sup> P.S. Ph.E. 1803-4 p. 42 et *Esth.* Introd. I. 1<sup>ère</sup> sec. 3 p.25 ; Id. B. III. C. 2. p.364 ; cf. E. I. § 140 Add. p. 573

<sup>82</sup> *op. cit.* Introd. chap. III. 1. La philosophie kantienne p. 89

création esthétiques est donc d'un autre ordre que celui que l'on retire de l'utilisation des fruits naturels ou des produits techniques fabriqués pourtant par nous.

" *La satisfaction qui détermine le jugement de goût est désintéressée.*" (Kant)

Il n'est point lié à l'existence matérielle d'un être (aliment, outil ou loi) ou à sa *réalité*, toujours présumée par la consommation technique, mais exclusivement à sa *représentation*.

" La beauté artistique est une *belle représentation* d'une chose." (idem<sup>83</sup>)

On peut parfaitement et même légitimement dénoncer l'inutilité pratique de certains édifices, leur caractère luxueux ou ostentatoire, voire leur coût financier exorbitant et l'exploitation éhontée que leur construction a entraînée, et les trouver pourtant beaux. Les exemples abondent : pyramides, cathédrales, château de Versailles, ville de Saint-Pétersbourg. Inversement la nature fonctionnelle et peu onéreuse d'un bâtiment, château fort, gratte-ciel ou H.L.M., n'est point le gage de sa beauté ou valeur esthétique. Pour le dire encore avec Kant<sup>84</sup> :

**" Si l'on me demande si je trouve beau le palais que je vois devant moi, je puis sans doute répondre : je n'aime pas ces choses qui ne sont faites que pour les badauds, ou encore répondre comme ce sâchem iroquois qui n'appréciait à Paris que les rôtisseries; je peux bien encore déclamer, tout à la manière de Rousseau, contre la vanité des grands qui abusent du travail du peuple pour des choses aussi inutiles ; enfin je puis me persuader bien facilement que si je me trouvais dans une île inhabitée, sans espoir de jamais revenir parmi les hommes, et que j'eusse le pouvoir par le simple fait de le souhaiter d'y transporter magiquement un tel palais, je n'en prendrais même pas la peine, supposé que je possède une mesure assez confortable pour moi. On peut m'accorder tout cela et l'approuver; toutefois ce n'est pas là la question."**

Il y a là deux questions distinctes.

Similairement je peux détester les huîtres, la campagne, la guerre ou leur être indifférent, et néanmoins admirer des tableaux qui les « représentent », comme je puis éprouver du dégoût pour certaines choses ou êtres et apprécier pourtant les toiles où ils figurent.

" Des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres." (Aristote<sup>85</sup>)

En ce sens Pascal avait littéralement raison de dénoncer la " vanité " (inutilité) de la peinture en général ou d'une certaine peinture en particulier (la peinture dite figurative) :

" Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!"<sup>86</sup>

Dans les deux cas il nous oblige à repenser la vraie finalité (« utilité ») de l'art, en évitant de l'assimiler trop rapidement à la vie mais en y repérant une logique autre : « supérieure ».

" Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils donnent une belle description de choses, qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes." (Kant<sup>87</sup>)

Inférieure ou supérieure ? Autre à coup sûr ! Parce qu'elle s'inscrit dans un registre et donc des préoccupations différentes.

La question esthétique (le beau) n'a rien à voir avec la question technique (le bon) ou la question politique (le bien) ; alors que ces dernières se réfèrent nécessairement à l'intérêt des individus et partant sont subordonnées aux caractéristiques matérielles des objets ou institutions, la première doit se régler sur la représentation et ses qualités autonomes, indépendamment de l'intérêt du sujet pour le représenté.

**" On désire uniquement savoir si la seule représentation de l'objet est accompagnée en moi par une satisfaction, aussi indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation."**

Sauf à commettre un contresens fondamental sur l'art, on ne le pensera pas avec des catégories qui lui sont foncièrement étrangères.

<sup>83</sup> C.F.J. §§ 2 et 48

<sup>84</sup> Texte in C.F.J. § 2

<sup>85</sup> *Poétique* 4. 1448 b ; cf. égal. *Traité sur les parties des animaux* I. 5. 645 a 10

<sup>86</sup> *Pensées* Br. 134

<sup>87</sup> C.F.J. § 48

En clair : on ne jugera pas une œuvre d'art à l'aune ni du seul plaisir sensible immédiat, que ce soit d'une « élite » - " la beauté est une promesse de bonheur " (Stendhal<sup>88</sup>)- ou du plus grand nombre (images d'Épinal, littérature de gare), ni de son utilité sociale (architecture utilitaire, musique de danse ou de table, photographie commémorative), ni de la valeur morale ou politique de son propos (peinture ou littérature édifiante/engagée). D'ailleurs, pour plagier la célèbre formule de Gide<sup>89</sup>, c'est souvent avec de bons sentiments qu'on fait du mauvais art ; qu'on se rappelle la peinture d'apparat, le réalisme socialiste ou le western américain. Mais on ne la jugera qu'en elle-même, en fonction de la seule qualité de sa représentation, soit purement ou intrinsèquement et non extrinsèquement, impartialement et non partialement.

**" Chacun doit reconnaître qu'un jugement sur la beauté en lequel se mêle le plus petit intérêt est très partial et ne peut être un jugement de goût pur. Pour jouer le rôle de juge en matière de goût il ne faut pas se soucier le moins du monde de l'existence de l'objet, mais bien au contraire être indifférent en ce qui y touche."** Bref, dans le domaine de l'art, contrairement à la vie, le représentant ou signifiant prévaut sur le représenté ou signifié (réfèrent). On y prêtera " uniquement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif ".

Se situant dans une autre sphère que la réalité ou la vie, l'art ne tombe pas sous la juridiction de lois ayant cours dans celle-ci mais seulement sous celle qui commande en matière de goût. Or ce dernier étant d'ordre *théorique* et non pratique - " le jugement de goût est seulement *contemplatif* " -, il se détermine strictement par " une satisfaction désintéressée et *libre* ". D'où se déduit cette première " DEFINITION DU BEAU " :

" 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."<sup>90</sup>.

Quant à son corollaire, il s'énoncera : parce que le beau est désintéressé et ne concerne pas les intérêts particuliers des êtres, il peut concerner tout le monde et valoir universellement, dans tous les lieux et temps, assurant ainsi aux œuvres d'art l'immortalité.

Qu'est-ce dire concrètement ? Quelles sont ces qualités intrinsèques requises par une représentation pour qu'elle mérite d'être qualifiée de belle ou immortelle ?

## 2. Les catégories esthétiques

Si l'art participe non du réel mais de la représentation, il se règle sur les mêmes catégories qu'elle, soit, pour commencer, des normes purement formelles : ordre, mesure et proportion, sans lesquelles il n'y aurait pas de construction ou d'"œuvre", faute d'"une forme bien définie" mais et seulement une juxtaposition désordonnée d'éléments hétéroclites.

" Tu peux, à ton choix, envisager l'exemple des peintres, celui des architectes, des constructeurs de bateaux, de tous les autres professionnels, celui d'entre eux que tu voudras : chacun d'eux se propose un certain ordre quand il met à sa place chacune des choses qu'il a à placer, et il contraint l'une à être ce qui convient à l'autre, à s'ajuster à elle jusqu'à ce que l'ensemble constitue une œuvre qui réalise un ordre et un arrangement." (Platon)

La possibilité de représenter quoi que ce soit, afin de transformer des impressions diverses en *un* regard ou scène, ce qui est le but premier de tout art, présuppose une soumission des éléments représentés à l'unité d'une forme et donc leur commensurabilité ou proportionnalité, qui s'avèrent ainsi les conditions mêmes de la beauté.

" Car, partout, mesure et proportion ont pour résultat de produire de la beauté et quelque excellence." (idem)

Quel tableau, pièce de musique ou discours (livre) pourrait-on composer en l'absence d'une règle ou unité de composition, c'est-à-dire d'une " convenance mutuelle et convenance avec l'ensemble " ou " d'ordre " (idem<sup>91</sup>) des différentes parties constitutives du tout de l'œuvre?

<sup>88</sup> cité par Nietzsche, *G.M.* 3è Dissert. 6 p. 154

<sup>89</sup> in *Dostoïevski* p. 247 (Paris, 1923)

<sup>90</sup> *op. cit.* §§ 40 et 5

<sup>91</sup> *Gorgias* 503 e-504 a ; *Philèbe* 64 e ; *Phèdre* 264 c et *Lois* VII 802 c

Partant c'est dans la Forme (manière) ou dans " le moment formel dans la représentation d'une chose, c'est-à-dire l'accord de la diversité suivant une unité " qu'on cherchera tout d'abord le secret de la beauté et des beaux-arts : peinture, musique et littérature.

" La beauté, qui ne concerne que la forme, (...) dans tous les beaux arts l'essentiel consiste dans la forme " (Kant<sup>92</sup>)

Ou, mais cela revient au même, la forme elle-même se réduisant à une unité ou totalité de rapports, on jugera la valeur d'une oeuvre en fonction de la présence ou absence en elle d'une totalité définie (formelle), comme le notait Aristote dans la *Poétique* à propos de la tragédie.

" Est entier ce qui a commencement, milieu et fin."<sup>93</sup>

L'auteur de l'*Esthétique* fera sien, dans un premier temps du moins, ce critère.

" Or, une oeuvre d'art n'est telle que dans la mesure où elle représente un ensemble, un tout achevé, se suffisant à lui-même, enfermé dans un cadre qui en marque le commencement et la fin." (Hegel)

Tout comme eux débutons donc par lui.

## A. Forme

Partons de l'exemple le plus obvie, celui de la peinture ou d'un tableau. Qu'y voyons-nous ? Un cadre ou une surface plane (paroi, mur, toile) ou courbe (vase) recouverte de figures ou formes colorées : " la peinture : la surface et la couleur." (idem<sup>94</sup>). Et si certaines d'entre elles sont immédiatement identifiables, comme dans ce qu'il est convenu d'appeler la peinture figurative, tel n'est pas le cas de toutes, ainsi dans la dite peinture abstraite. En fait même les tableaux les plus représentatifs -mais mieux vaudrait dire réalistes- ne porteront le nom de «peintures» que pour autant qu'ils combinent d'une certaine façon des formes et des couleurs.

" Se rappeler qu'un tableau -avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote- est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées." (M. Denis<sup>95</sup>)

Outrepassant ses présupposés naturalistes, H. Taine soulignait déjà cette vérité élémentaire :

" Le personnage principal d'un tableau est l'air coloré, vibrant, interposé, dans lequel les figures sont plongées comme les poissons dans la mer."<sup>96</sup>

Ils se confondraient sinon avec des photo-copies ou graphies, au lieu de former des oeuvres.

Même la reproduction picturale la plus plate d'un objet prosaïque, une pipe par exemple, est de facto une certaine *représentation* de celui-ci et non son doublet : *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte), dès lors qu'elle a une tout autre destination que lui ou que son simulacre.

" Un tableau n'est pas un double de la réalité, c'est un signe." (P. Francastel<sup>97</sup>)

Toute peinture est finalement abstraite, " chose mentale " (L. de Vinci<sup>98</sup>), où importerait peu le contenu mais quasi exclusivement le " jeu des figures " (Kant<sup>99</sup>), formes et couleurs.

" Le contenu peut être tout à fait indifférent et ne présenter pour nous, dans la vie ordinaire, en dehors de sa représentation artistique, qu'un intérêt momentané." (Hegel)

La représentation (forme) y primerait toute transmission (message).

Et la peinture italienne et la peinture hollandaise, les deux peintures les plus riches pourtant en message, religieux pour la première, sociale pour la seconde, illustrent à merveille cela, au point de ressembler à de la musique dont les couleurs et les formes constitueraient les notes.

" Aussi bien n'est-ce pas le contenu réel de ces tableaux qui est fait pour nous charmer, mais l'apparence des objets, abstraction faite de leur usage et de leur destination réelle. (...) Or, c'est cette maîtrise dans l'obtention des effets

<sup>92</sup> C.F.J. §§ 15, 16 et 52 ; cf. égal. Hegel, *Esth.* Id. B. chap. I. IV. p. 175

<sup>93</sup> *op. cit.* 7. 1450 b 26, cité par Hegel, *Esth.* Poésie chap. III. C. I. b) p. 337

<sup>94</sup> *Esthétique*, Poésie chap. III. II. c) p. 206 (cf. égal. *H.Ph.* Socrate pp. 282-283) et Peinture II. c. p. 125

<sup>95</sup> *Théories*, Définition du Néo-traditionnisme

<sup>96</sup> *Philosophie de l'art* 3. II. 4, Rembrandt

<sup>97</sup> *Peinture et Société*, 1. Naissance d'un espace

<sup>98</sup> *Traité de Peinture*

<sup>99</sup> C.F.J. § 14

les plus frappants par la magie de la couleur et les mystères de leur charme qui acquiert cette fois une valeur en soi. (...) On dirait une musique objective, une sonorité de couleurs. Il en est ici de la couleur comme si c'était de la musique où un son isolé ne signifie rien et n'acquiert une signification que dans ses rapports avec d'autres, que ces rapports soient ceux d'opposition ou d'accord, de fusion ou de transition." (Hegel<sup>100</sup>)  
L'estompé (*sfumato*) de L. de Vinci ou le clair-obscur de Rembrandt suffisent à en témoigner.

Il est vrai que la peinture moderne accentuera encore davantage la primauté de la forme et poussera plus loin cette désubstantialisation du réel, avec l'Impressionnisme tout d'abord, qui diluera les figures concrètes (réalistes) tantôt dans le contraste des masses et des couleurs - " des oppositions vives et des masses franches ... cette délicieuse silhouette de femme qui fait dans le fond, une adorable tache blanche au milieu de feuilles vertes " notera Zola<sup>101</sup>, à propos du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet-, tantôt dans le pur jeu ou miroitement de la lumière avec Monet ou, avant lui déjà, avec Turner. Puis viendra le tour de l'art dit abstrait qui réduira sciemment la peinture à " l'équilibre des formes et des couleurs ", pensant ainsi accéder à " la peinture elle-même " (A. Kojève<sup>102</sup>) dont Kant s'avérerait bien le théoricien avant la lettre<sup>103</sup>. N'en a-t-il pas anticipé la définition ?

" La pure peinture esthétique, qui n'a aucun thème déterminé (composant de manière divertissante l'air, la terre et l'eau par la lumière et l'ombre)."

C'est donc dans les formes les plus insignifiantes, les moins représentatives ou susceptibles de faire écran à la reconnaissance des pures formes, que se donnerait à voir l'Art absolu : libre, celui-même que pratiquaient déjà les Grecs et les décorateurs ou enlumineurs du Moyen-Âge.

" Ainsi les dessins à la grecque, des rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé et sont de libres beautés. On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte." (Kant<sup>104</sup>)

Et puisque de tels motifs ne sont rien d'autre que le " mélange " de figures " plus simples et plus universelles ", objet de la géométrie et de " quelques véritables couleurs ", étudiées par la physique mathématique (optique), c'est dans " l'arithmétique, la géométrie, et les autres sciences de cette nature qui ne traitent que de choses fort simples et fort générales, sans se mettre beaucoup en peine si elles sont dans la nature ou si elles n'y sont pas " (Descartes<sup>105</sup>), que l'on trouverait la vérité de la peinture. Sa pratique correcte requerrait un *Traité de Peinture* (L. de Vinci) et même des *Instructions sur la manière de mesurer* (A. Dürer) :

" Afin que la peinture fasse plus de bien que de mal, il faut donc qu'elle soit exécutée avec art et méthode."<sup>106</sup>

Entre elle et la mathématique, la parenté serait patente ; celle-ci guiderait celle-là :

" combien les mathématiques sont nécessaires à l'art " (Marsile Ficin)<sup>107</sup>.

L'invention de la perspective picturale à la Renaissance n'a-t-elle pas été rendue possible par les travaux des géomètres ?

Dans son *Traité de la figure humaine*, Rubens professera qu'" on peut réduire les éléments de la figure humaine au cube, au cercle ou au triangle "<sup>108</sup>. Cézanne le suivra, tout en le généralisant, lorsqu'il recommandera de " traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective "<sup>109</sup> ; le cubisme et la peinture dite abstraite sortiront de là.

<sup>100</sup> *Esth.* L'Id. B. chap. III. A. 2 p.219; L'Art rom. chap. III. 3. a. t.5 pp. 136-138; cf. égal. Peint. II. b. t. 7 p. 95

<sup>101</sup> *Salons*

<sup>102</sup> *Les peintures concrètes de Kandinsky* in R.M.M. n° 2 avril-juin 1985

<sup>103</sup> cf. M. Gourinat, *De la Philosophie* I.5. et J.-Y. Château, Avant propos à L. Guillermit, *Commentaire C.F.J.*

<sup>104</sup> *C.F.J.* § 51.2. n.1 et § 16

<sup>105</sup> *Méditations métaphysiques* I ; vide Cours II. 5. Psychologie II. 2. C. pp. 46-47

<sup>106</sup> *op. cit.* Préface

<sup>107</sup> ; cf. égal. Platon, *Lois* II 668 d sq.

<sup>108</sup> *op. cit.*

<sup>109</sup> *Lettre à E. Bernard*, 15 avril 1904

Radicalisant la démarche de ce dernier, son « maître », Kandinsky réduira le tableau, dans ce qui aurait dû s'appeler son *Traité de composition aux Point, ligne, plan* et intitulera certaines de ses toiles simplement *Compositions*. Et son alter-ego, Klee, résumera l'art pictural à un jeu de couleurs, de dimensions et de formes.

" Les relations figuratives sont celles qui existent entre le clair et l'obscur, entre les couleurs, entre le long et le court, le large et l'étroit, le net et le flou, la gauche et la droite, le bas et le haut, le premier plan et l'arrière plan, entre le cercle et le carré ou le triangle."<sup>110</sup>

Quant à la peinture contemporaine, bien qu'elle se fonde sur des règles moins élaborées, elle ne s'inspire pas moins de principes mathématico-physiques, fussent-ils ultra simplifiés, tels les séries de Buren, le tachisme de Mathieu, le bleu de Klein ou le noir de Soulages. N'était-ce passommetoutel'Idéal géométrique grec de la Beauté ou du Cosmos- "le nom de *cosmos*, d'arrangement, et non celui de dérangement non plus que de dérèglement" (Platon<sup>111</sup>)- qui signifiait primitivement ordre et beauté, ce dont l'adjectif cosmétique a conservé la trace ?

La musique confirme parfaitement cet Idéal. Une composition musicale est en effet d'abord et avant tout une « composition », c'est-à-dire une combinaison réglée de sons (harmonie), eux-mêmes définis par leurs relations précises (notes) sur une échelle déterminée (gamme), cette suite devant être exécutée dans un temps convenu (rythme). Un son n'acquiert de valeur musicale que par ses rapports avec d'autres sons, il se réduirait sinon à un bruit :

" La musique où un son isolé ne signifie rien et n'acquiert une signification que dans ses rapports avec d'autres, que ces rapports soient ceux d'opposition ou d'accord, de fusion ou de transition." (Hegel<sup>112</sup>)

En deçà des sons et les gouvernant existent donc les relations qui rendent possible l'harmonie ou la musique, en lieu et place de la cacophonie naturelle. Toute production musicale, bien qu'elle se présente sous forme sonore (sensible) repose en réalité sur des rapports intelligibles.

" La musique sensible est créée par une musique antérieure au sensible." (Plotin<sup>113</sup>)

Rien d'étonnant qu'un sourd (Beethoven, Fauré) puisse en composer. Nous-mêmes qui croyons uniquement l'écouter, l'« entendons » en fait.

Dans la mesure où ces sont des rapports entre des éléments physiques (sons), ils relèvent ipso facto d'un traitement mathématique, ce dernier s'appliquant à " toutes les choses où l'on étudie l'ordre et la mesure...sans qu'il importe que cette mesure soit cherchée dans des nombres, des figures, des astres, des sons, où quelque autre objet " (Descartes<sup>114</sup>), pour autant que ce soient précisément des choses ou des objets (êtres physiques externes). La musique s'apparente donc à la mathématique, bien qu'elle ne s'en rende pas immédiatement compte.

"En raison de cette extériorité des rapports, la réunion et la détermination des sons repose sur une base quantitative, sur des rapports numériques qui, tout en étant conforme à la nature du son, ne sont utilisés en musique qu'après avoir été découverts par l'art et nuancés à l'infini." (Hegel<sup>115</sup>)

Pythagore l'a démontré depuis longtemps, en montrant que l'accord musical se laissait exprimer par une proportion arithmétique<sup>116</sup> et tous les philosophes n'ont cessé de le clamer.

" Voyez plutôt : est-ce que la musique tout entière n'exige pas manifestement que l'on compte les nombres du mouvement dans le rythme, aussi bien que ceux de sons dans l'harmonie ?" (Platon)

Grâce à " la proportion " nous participerions " au chœur bienheureux des Muses " (idem<sup>117</sup>).

<sup>110</sup>

<sup>111</sup> *Gorgias* 508 a ; cf. égal. *Timée* 40 a

<sup>112</sup> *Esthétique*, L'Art romantique chap. III. 3. a. t.5 pp.137-138

<sup>113</sup> *Ennéades* V. 8. 1

<sup>114</sup> *Règles pour la direction de l'esprit* IV ; cf. égal. *Abrégé de Musique*

<sup>115</sup> *Esthétique* La Musique II. t.7 p. 190 ; cf. égal. Id. B. chap. III. B. III. 1. pp. 317-318 et E. II. § 301

<sup>116</sup> cf. Platon, *Rép.* VII 531 abc ; Plutarque, *De Musica* chap. 37 et Hegel, E. II. § 301 add.

<sup>117</sup> *Ép.* 978 a et 991 b ; cf. égal. *Rép.* III 398 c sq. ; *Lois* II 669 a sq. ; VII 802 a-e ; *Banq.* 187 a-e ; *Phéd.* 93 a et Kant, *C.F.J.* § 62 p. 184

Leibniz n'allait-il pas jusqu'à assimiler la musique à " un exercice d'arithmétique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte " et à comparer le plaisir du mélomane, comme tout plaisir esthétique en général, à celui du mathématicien ?

"La musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne laisse pas de faire, des battements ou vibrations des corps sonnants, qui se rencontrent par certains intervalles. Les plaisirs que la vue trouve dans les proportions sont de la même nature"<sup>118</sup>.

Ce n'est pas la musique contemporaine qui le contredira, elle qui, à la suite du dodécaphonisme ou du sérialisme, recourt aujourd'hui à des algorithmes ou à la stochastique dans ses compositions, devenues de plus en plus savantes et créées souvent par d'anciens mathématiciens : Boulez, Stockhausen, Xenakis etc.

La littérature ne déroge pas à cette prépondérance du formel en esthétique, dès lors que la facture littéraire d'un texte tient essentiellement à son style et que celui-ci, bien compris, va au-delà de la richesse du vocabulaire, de la tournure des phrases ou des figures de style mais synthétise toutes les règles, fort proches au demeurant des règles musicales, qui permettent de distinguer un écrit « poétique » d'un écrit ordinaire ou journalistique : métrique ou prosodie, rythme, versification. A la banale prose quotidienne qui aligne de façon désordonnée des mots, la littérature, et tout particulièrement la poésie, substitue, à l'instar de la musique, une suite réglée de vocables signifiants ou suggestifs.

"Or, la tâche de la poésie consiste tout autant à introduire l'ordre dans cette absence d'ordre que la tâche de la musique à soumettre à un certain ordre la durée désordonnée des sons, en leur imposant une unité de durée." (Hegel<sup>119</sup>)

Quintessence de la littérature et/ou de la parole, le style exprimerait ainsi l'Humanité même : " Le style est l'homme même." (Buffon<sup>120</sup>)

A des histoires riches en contenu mais dénuées de style, on préférera, en littérature pure, des récits sans thème mais *bien* écrits, l'idéal étant un " roman *pur* ... [n'ayant] pas *un* sujet " (A. Gide<sup>121</sup>), œuvre complètement abstraite et portée par la seule force de son style, vieux rêve caressé déjà par L. Sterne et d'autres et auquel Flaubert a donné sa formulation achevée :

" Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet où du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies ... C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses."<sup>122</sup>

En littérature le formalisme ne date pas d'hier et les formalistes russes n'ont rien inventé.

A la recherche d'une langue pure qui ne réfléchirait que son propre pouvoir d'évocation, les Belles Lettres n'ont pas à décrire, narrer ou représenter le monde pratique mais à forger ou signifier un univers théorique de sens dans lequel le signifié coïncide avec le signifiant.

"Cette manière dont la poésie conçoit, représente et exprime est d'ordre théorique. Façonner et parler et non décrire l'existence pratique, tel est en effet le but et la tâche de la poésie. Elle a débuté le jour où l'homme a éprouvé le besoin de s'exprimer. L'exprimé n'est là que pour être exprimé." (Hegel)

Partageant les préoccupations formelles et non représentatives de la peinture et de la musique, la littérature agence les mots comme la première les formes et couleurs et la deuxième les sons et corrobore le caractère autonome de l'art qui n'existerait finalement que pour lui-même.

<sup>118</sup> Lettre à Goldbach 17 avril 1712, citée par Schopenhauer, *M.V.R.* III.52 et *Principes Nature et Grâce* 17. ; cf. égal. *Lettres à C. Henfling* in P. Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris 1992

<sup>119</sup> *Esthétique*, La Poésie chap. II.3.a. t.8 p.96

<sup>120</sup> *Discours sur le style*, cité in *Esthétique*, L'Idée du Beau chap. III.3.C.3.b. p.367

<sup>121</sup> *Les Faux-Monnayeurs* 1<sup>ère</sup> p. chap. VIII. – 2<sup>nd</sup> p. chap. III.

<sup>122</sup> *Lettre à Louise Collet*, 16 janvier 1852



L'Art pour l'Art, telle serait sa devise, celle-même, remarquons le bien, de l'école romantique et sa vérité se résumerait : " La beauté est forme " (idem<sup>123</sup>) ou harmonie.

" L'unité dans la pluralité n'est rien d'autre que l'harmonie et c'est du fait que telle chose s'accorde avec telle chose plutôt qu'avec telle autre que découle la beauté qui éveille l'amour." (Leibniz<sup>124</sup>)

Comme la Mathématique, il formerait un Jeu gratuit, sans autre finalité qu'un plaisir purement intellectuel réservé à une élite.

" Les formes les plus hautes du Beau sont l'ordre, la symétrie, le défini, et c'est là surtout ce que font apparaître les sciences mathématiques." (Aristote<sup>125</sup>)

Première détermination esthétique assurément, la Forme épuise-t-elle la signification de l'art, comme on le croit souvent aujourd'hui et ce surtout depuis Kant ou plutôt depuis une lecture tendancieuse de la *Critique de la Faculté de Juger*, ouvrage pas toujours cohérent, il est vrai ? Qu'est-ce qui différencierait, dans cette hypothèse, l'Art de la Science ? Pourquoi réitérer ce que la Mathématique dit adéquatement en son domaine et par ses moyens : l'harmonie ou la justesse ? Une beauté épurée, réduite à la pure forme présenterait-elle au demeurant un quelconque intérêt ? Si, comme le note judicieusement Kant, un jugement totalement désintéressé n'est à l'origine d'aucun intérêt, alors force serait de conclure que l'Art serait sans intérêt, contrairement à l'Éthique.

" Un jugement sur un objet de satisfaction peut être parfaitement *désintéressé* et cependant très *intéressant*, c'est-à-dire : un tel jugement ne se fonde sur aucun intérêt, mais produit un intérêt ; les purs jugements moraux sont tous tels. Mais les jugements de goût ne fondent aucun intérêt."<sup>126</sup>

A accorder une importance excessive à la forme, on sombre vite dans le formalisme (maniérisme) vide qui peut certes amuser un moment par sa régularité et ses enjolivures, comme les ronds dans l'eau répétés à l'envi divertissent l'enfant ou les similaires et symétriques bandes ou rayures de Buren attirent les badauds, mais qui finit au bout d'un moment, plus ou moins long, cela dépend du tempérament, par lasser ou laisser indifférent. Il s'agit proprement de l'agréable ou du joli - " joliesse de convention " dont se moquait Van Gogh<sup>127</sup> - affaire de sensibilité, mais certainement pas du beau qui exige du goût/discernement pour ce qui présente un intérêt véritable, au-delà d'une sensation plaisante éphémère. En aucun cas on ne souscrit à telle définition réductrice de l'œuvre d'art :

" La première qualité d'une oeuvre est d'être décorative " (Matisse<sup>128</sup>).

Prise à la lettre, elle transforme l'art en une occupation futile.

Pire ! En l'absence de tout contenu ou signification, pourquoi se limiter à des figures déterminées et élaborées, porteuses nécessairement d'un sens, si élémentaire soit-il : le sens géo-métrique (mathématique/logique) ? Autant supprimer carrément ce dernier et se contenter du pur matériau ou acte pictural, soit en exhibant directement n'importe quel objet ou modèle (*ready-made* de M. Duchamp), ou en le reproduisant en série (*sérigraphies* d'A. Warhol), soit en accolant différents motifs ou matériaux sur une toile ou ailleurs (*collages* de M. Ernst, *papiers découpés* de Matisse, *combine paintings* de Rauschenberg et diverses *installations*) ou en enduisant celle-ci d'un pigment (le *bleu* de Klein ou le *noir* de Soulages) ou mieux encore en accrochant juste un cadre (*Supports/Surfaces*) ou en valorisant le simple geste du peintre (*action painting* : *dripping* de J. Pollock). Par delà le *Carré blanc sur fond blanc* du suprématiste Malevitch, on atteindrait ainsi " l'art brut " (Dubuffet), provoquant le sentiment d'une " beauté indifférente " (Duchamp), et toucherait à l'extrême limite ou à ce que l'on

<sup>123</sup> *Esthétique*, La Poésie, chap.I.1.b. p.32 et *Ph.E.* (Iéna 1805) III. C. p. 111

<sup>124</sup> *Von der Weisheit* in *Deutsche Schriften*, éd. Guhrauer I. p. 442

<sup>125</sup> *Méta*. M, 4 1078b ; cf. égal. *Poétique* 7. 1450b 35 ; *Politique* VII, 4 1326a 33 et *Éthique* à N. IV, 7. 1123b 6

<sup>126</sup> *C.F.J.* §3 n 1

<sup>127</sup> *Lettre à Théo* n° 404

<sup>128</sup>

nommera, au propre comme au figuré, " le degré zéro de la peinture " (Buren<sup>129</sup>), vers quoi tend une partie de l'art contemporain<sup>130</sup>.

En musique il suffirait de frapper des notes au hasard ou indéfiniment une note quelconque voire, mais cela revient au même, de faire silence (*musique expérimentale* de J. Cage) et en littérature d'aligner ou de préférer des mots, syllabes ou lettres sans souci de la moindre signification (*dadaïsme* de Tristan Tzara ou *lettrisme* d'Isidore Isou). Plus radicalement on proposera des *happenings* où il ne se produirait rien, excepté l'événement même c'est-à-dire la présence de l'artiste (?) et du public. Et puisque le spectacle naturel est déjà à la source de telles émotions immédiates, pourquoi ne pas retourner simplement à lui, au lieu de chercher un plaisir identique dans un artifice, si tenu soit-il ?

A s'arrêter à la seule Forme, sans prendre en compte le contenu, on aboutirait à la même conséquence paradoxale que la position esthétisante : croyant fonder l'art (le beau) on l'abolirait en fait, en le résorbant dans une jouissance irréfléchie, comme l'a d'entrée pressenti Kant, dans un passage, à vrai dire confus, car il y affirme une chose et son contraire.

" Des fleurs, des dessins libres, les traits entrelacés sans intention les uns dans les autres et nommés rinceaux, ne signifient rien, ne dépendent d'aucun concept déterminé et cependant plaisent. La satisfaction qui procède du beau doit dépendre de la réflexion sur un objet qui conduit à un quelconque concept (elle n'est pas déterminée par un concept) et par là elle se distingue de l'agréable qui repose entièrement sur la sensation."

Il y reviendra néanmoins, à défaut de le théoriser correctement, tant dans son concept "*De l'Idéal de beauté*" et celui "*De la beauté comme symbole de la moralité*", par lesquels il réintroduit cela même dont il avait cru pouvoir se passer dans sa première définition du beau : l'intéressant ou l'intelligible - " l'intelligible vers lequel regarde le goût "-, que par sa distinction entre le *Beau* et le *Sublime*, seule en mesure d'éviter la rechute du beau dans l'insignifiant, comme le stipule la Remarque générale à la fin de la détermination du sublime.

" Ce qui est agréable ne cultive donc point mais appartient à la simple jouissance.- En revanche le *beau* exige la représentation d'une certaine *qualité* de l'objet, qui peut être rendue intelligible et être ramenée à des concepts (bien que cela ne s'effectue pas dans le jugement esthétique) ; et cela nous cultive, en nous enseignant à prêter attention à la finalité dans le sentiment de plaisir."

Résumant sa pensée à un correspondant, il précisera très clairement cette fois :

" Je me suis contenté de montrer que, sans sentiment moral, il n'y aurait rien de beau ni de sublime pour nous, et que notre prétention, pour ainsi dire légitime, à l'approbation universelle doit conduire au sentiment ainsi dénommé."<sup>131</sup>

Que la Forme soit essentielle à l'art est indéniable ; qu'elle en constitue le fondement exclusif est un contresens. Il n'y a pas d'art sans expression et donc sans contenu.

" C'est en ce sens qu'on peut parler de la signification de l'œuvre d'art : elle ne s'épuise pas tout entière dans les lignes, les courbes, les surfaces, les creux et les entailles de la pierre, dans les couleurs, les sons, les combinaisons harmonieuses des mots, etc., mais constitue l'extériorisation de la vie, des sentiments, de l'âme, d'un contenu de l'esprit, et c'est en cela que consiste sa signification." (Hegel)

Un tableau, pour ne citer que cet exemple, qui brillerait de tout l'éclat des couleurs que l'on veut et auquel manquerait cependant un sujet donnant à penser, se résumerait à du coloriage, pittoresque certes, mais pas encore authentiquement pictural. Nombre d'œuvres de grands maîtres italiens - nous pensons essentiellement aux Vénitiens- se rangeraient aisément dans cette catégorie-, leur virtuosité technique suppléant difficilement l'inanité de leurs thèmes. Mutatis mutandis la légèreté des concerti de Vivaldi ou le charme de la prose proustienne ne suffisent pas à masquer l'agacement qu'ils génèrent souvent, par la frivolité de leur contenu.

A l'encontre du formalisme critique plus prégnant aujourd'hui que du temps de Hegel, on n'hésitera pas à répéter avec lui :

<sup>129</sup>

<sup>130</sup> cf. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts* et J. Ph. Domecq, *Artistes sans art ou Misère de l'art*

<sup>131</sup> C.F.J. §§ 4, 17 (cf. égal. 42 ; vide supra I. B. 2. 2. p. 12 n. 58), 59 et 29 et *Lettre* 248, A.K. 454

" Peu importe qu'une critique prétentieuse postule que le fond, c'est-à-dire l'élément substantiel du contenu, ne doit pas déterminer notre plaisir, mais que c'est seulement la forme belle comme telle, la grandeur de la fantaisie et des facteurs de ce genre, qui constituent le but de l'art et doivent attirer l'attention et faire la joie d'une âme libérale et d'un esprit cultivé. Lorsque le contenu est insignifiant, barbare, fantastique ou insensé, le bon sens se refuse d'en faire abstraction et trouver plaisir dans de telles oeuvres."<sup>132</sup>

Encore faut-il s'entendre sur la nature même du contenu ou du sens que se doit de «véhiculer» une oeuvre d'art authentique, si l'on ne veut pas qu'elle rechute dans la reproduction d'un contenu prédonné / préexistant, naturel ou politique.

## B. Fond (Contenu ou Signification)

Bien qu'il commence par la Forme, manière ou technique, l'Art véritable n'advient à lui-même que dans et par les formes *essentiels*, sans lesquelles il équivaldrait tantôt à la simple copie des formes naturelles, tantôt à un jeu formel artificiel ou convenu. Sans un « souffle » spirituel, pas d'Art mais seulement des artifices, comme nous l'enseignait Platon dans une langue métaphorique et néanmoins intelligible.

" Ce n'est pas, sache-le, par un effet de l'art, mais bien parce qu'un Dieu est en eux et qu'il les possède que tous les poètes épiques, les bons s'entend, composent tous ces beaux poèmes, et pareillement pour les auteurs de chants lyriques, pour les bons. De même que ceux qui sont en proie au délire des Corybantes ne se livrent pas à leurs danses quand ils ont leurs esprits, de même aussi les auteurs de chants lyriques n'ont pas leurs esprits quand ils composent ces chants magnifiques ; tout au contraire, aussi souvent qu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et dans le rythme, alors les saisit le transport bachique, et, possédés, ils ressemblent aux Bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont en état de possession, mais non pas quand elles ont leurs esprits. Et ce que disent ces lyriques, leur âme le réalise à la lettre : voilà bien en effet ce qu'ils nous disent à nous, ces poètes, que, puisant à des sources d'où coule le miel, butinant sur certains jardins et bocages des Muses, ils sont pareils aux abeilles quand ils nous apportent leurs vers, et que, comme elles, ils volent aussi. Véridique langage ! Le poète en effet est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui ! Tant que cela au contraire sera sa possession, aucun être humain ne sera capable, ni de créer, ni de vaticiner." Son élève, Aristote, traduira lapidairement : " car la poésie a quelque chose d'inspiré ".

Si l'« inspiration » venait à fuir, on pourra bien produire des oeuvres habiles, jolies, léchées, techniquement parfaites mais rapidement ennuyantes ou pesantes et certainement pas des chefs-d'œuvre : grandes oeuvres inspirées qui nous *ravissent*.

" Une troisième sorte de possession et de délire est celle qui provient des Muses, et qui, quand elle s'est saisie d'une âme tendre et pure, quand elle l'éveille et lui inspire des transports, aussi bien dans l'ordre des chants que dans celui de toute autre espèce de composition, quand elle célèbre mille hauts faits des Anciens, fait l'éducation de la postérité ! Au contraire, celui qui, sans le délire des Muses, sera parvenu aux portes de la Poésie, avec la conviction que, décidément, une connaissance technique doit suffire à faire de lui un poète, celui-là est, personnellement, un poète imparfait, comme aussi, devant celle des hommes inspirés par un délire, s'efface la poésie de ceux qui ont toute leur tête." (Platon<sup>133</sup>)

E. Poe a beau nous expliquer dans *La Philosophie de la composition* que son poème *Le Corbeau* est né " avec la précision et la rigueur logique d'un problème mathématique ", le choix même qu'il y a fait du mot central du refrain, *Nevermore* (*jamais plus*) et de l'oiseau qui en forme le thème prouve qu'il a été particulièrement bien inspiré; une tentative similaire avec un terme moins connoté et un animal moins symbolique l'aurait conduit à un poème plat.

Aussi loin que l'on remonte dans le temps, l'Art a toujours déjà été à la fois abstrait et expressif. Il suffit d'observer de près l'art pariétal pour s'en persuader.

" L'ésotérisme figuratif est pratiquement contemporain de la naissance de l'art lui-même. Loin d'être un phénomène tardif, il est directement lié au fait que les figures sont des symboles et non des copies."

(A. Leroi-Gourhan<sup>134</sup>)

<sup>132</sup> *Esth.* Introd. chap. II. 2<sup>ème</sup> sec. 2. p.80 et *La Raison dans l'Histoire* chap. III. 3. pp.204-205

<sup>133</sup> Platon, *Ion* 533 e-534 b ; Aristote, *Rhétorique* III. 7. 11. 1408 b et Platon, *Phèdre* 245 a

<sup>134</sup> *La mémoire et les rythmes* p. 234; cf. égal. *Préhistoire de l'Art occidental* (Mazenod 1965)

De tout temps l'art a voulu « dire » quelque chose aux hommes soit témoigner d'une valeur supérieure et non copier le réel tel quel ou le décorer. Pour l'appréhender on n'hésitera donc pas à recourir à l'antique et toujours actuelle terminologie platonicienne et à parler sans détour de " l'Idée esthétique (archétype, modèle originaire) " dont l'œuvre proprement dite serait " l'expression (ectype, copie) " (Kant<sup>135</sup>). Plus simplement mais non moins platoniquement on définira le beau comme " un *signe* de l'Idée ", " le signe de l'esprit " : " la *manifestation sensible* de l'idée " (Hegel). Que serait une « représentation » si elle était représentation de rien du tout, ne « traduisait » aucun contenu spirituel ? A l'instar de toute autre représentation/ opération humaine, l'art doit être guidé par une Idée: avoir un contenu spirituel, hors duquel il ne serait qu'un passe-temps frivole, divertissement peu ou prou esthétisant (joli) mais nullement esthétique (beau).

" Dans l'art, comme en toute œuvre humaine, c'est le contenu qui joue le rôle décisif." (idem)

Les plus jolies couleurs, les accords les plus suaves ou les phrases les plus finement ciselées peuvent bien charmer voire séduire, elles ne sauraient « plaire » si leur fait défaut une signification à laquelle l'esprit puisse adhérer et finissent même alors par irriter à la longue, lorsque l'esprit s'aperçoit qu'il n'y a rien derrière.

C'est du reste grâce à celle-ci que certaines oeuvres traversent le temps et deviennent des chefs-d'œuvre immortels qui interpellent constamment l'homme, tandis que d'autres sombrent dans l'oubli, passé le temps où opère leur charme et lorsque la sensibilité a changé. L'art académique ou précieux fait souvent les frais d'une telle modification du sentiment. On ne peut en effet reconnaître durablement que ce qui est « commun » c'est-à-dire idéal ou intelligible à ou pour tous, indépendamment de leur époque et lieu. Loin de se limiter aux seuls reflets de lumière ou à l'harmonie des couleurs et des formes, un « tableau » est porteur d'un sens ; il donne à concevoir quelque chose et non seulement à percevoir, sans quoi il ne mériterait pas d'être regardé et n'appartiendrait pas à la « peinture ».

" Mais la couleur à elle seule n'est pas encore de la peinture ; il y faut encore la forme et son expression." (idem)  
Qu'il s'agisse de *La Joconde* (Vinci), de *La Sainte Famille* (Rembrandt), de la *Vue de Delft* (Vermeer), du *Champ de blé aux corbeaux* (Van Gogh) ou des *Nymphéas* (Monet), tous, à leur façon et sur un mode particulier mais pas étranger l'un à l'autre, entendent révéler une présence spirituelle. Les légendes des dites toiles l'indiquent d'entrée : Joie (jucunda), Christ, Vision (vue), Mort (corbeaux), Beauté (nymphéas). On ne saurait en dire autant des peintures d'apparat (Véronèse), des scènes de genre de tous les petits maîtres hollandais, des Veduta (Canaletto), sans parler des cubistries modernes qu'on peut avoir plaisir à voir mais qui offrent si peu à méditer.

Semblablement, circonscrite aux seuls rapports entre les sons ou enfermée " dans les limites du domaine purement musical des sons ", comme l'envisagent tous les musiciens « savants » depuis Rameau jusqu'à Boulez, une musique ne serait pas de l'« art », faute d'expression.

" Mais, dans ces conditions, la musique reste vide, sans signification, et, étant donné qu'il lui manque un des éléments principaux de tout art, à savoir le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut pas encore être rangée parmi les arts proprement dits."

Sans "un *contenu*" (Hegel<sup>136</sup>) déterminé, la musique ne peut produire un vrai effet artistique. Ni les *Passions* ou *Suites pour orchestre* de Bach, ni le *Concerto pour clarinette* ou le *Requiem* de Mozart, ni le *Concerto pour violon* ou la 9<sup>ème</sup> *Symphonie* dite à la Joie de Beethoven, ni les *Airs* ou les *Chœurs* d'Opéra italiens, ni la *Nuit transfigurée* de Schönberg ne nous transporterait, si, au-delà de leur combinatoire sonore, ils n'évoquaient quelque chose pour nous : Amour, Joie, Mort, Résurrection, Solitude.

<sup>135</sup> C.F.J. § 51. 2.

<sup>136</sup> E. III. § 556 ; Ph.R. IIè partie 3è sec. II.1. p.118 ; Esth. L'Idée du B. chap. I. 2. p.160 ; L'Art rom. t. 5 chap. III. 3. c. p. 155 et La Musique I. a. t. 7 p. 171 ; I. b. p. 175 et I. c. p. 186

Pour comprendre cet effet, on se doit de dépasser la conception strictement arithmétique de la musique, capable certes d'expliquer le plaisir intellectuel qu'elle suscite mais non les sentiments profonds qu'elle engendre ou plutôt éveille.

"Mais s'il n'y avait rien de plus dans la musique, elle ne nous donnerait que le plaisir d'un problème d'arithmétique dont on trouve la solution exacte ; ce n'est pas là cette joie profonde qui, nous le sentons, nous émeut jusqu'au fond de notre être." (Schopenhauer<sup>137</sup>)

Et puisque celle-ci se détermine essentiellement par " le chant et le rythme " (Aristote<sup>138</sup>) - " (harmonie et mélodie) " dans le vocabulaire kantien<sup>139</sup>-, c'est au chant ou à la mélodie (*melos*, cadence - *ôdê*, chant) à l'unisson duquel vibre notre âme, qu'on fera appel pour rendre compte de l'intensité de l'expérience musicale.

"Ce qu'il y a de poétique dans la musique (le langage de l'âme qui exprime en sons les joies et les douleurs intimes et s'élève dans cette expression au-dessus de la force élémentaire du sentiment qu'elle dompte, en transformant le saisissement intérieur en perception de soi-même, en une mise en présence de soi-même, en libérant ainsi le cœur de l'oppression des joies et des douleurs), a sa source dans la mélodie qui est la libre résonance de l'âme dans le domaine de la musique." (Hegel)

C'est celle-là du reste qui s'imprime dans notre mémoire.

Prises pour elles-mêmes, les lois de l'harmonie et du rythme autorisent de complexes arabesques sonores mais nul chant mélodique ou poétique et donc nulle composition musicale. Ne dit-on pas couramment : " c'est le ton qui fait la musique " ? Sans ligne mélodique lisible, point de musique qui nous « touche ».

" Il est certain que, pris en soi, la mesure, le rythme et l'harmonie sont de simples abstractions qui, isolées, sont dépourvues de toute valeur musicale et n'acquiescent à une existence vraiment musicale que par la mélodie, au sein de la mélodie, comme moments et aspects de la mélodie." (idem)

Dans sa querelle avec Rameau, dont l'auteur de l'*Esthétique* s'est fait l'écho, Rousseau (*Lettre sur la musique française* et *Essai sur l'origine des langues*) insistait justement sur ce point. Le succès persistant de la musique italienne n'a pas d'autre raison d'être et la virtuosité voire l'ironie de celle de Rameau n'a jamais égalé ce dernier auprès des amateurs de musique. Toute la musique contemporaine le confirme à satiété, et il est superflu d'invoquer une autre explication de son impopularité, y compris auprès de mélomanes avertis, que celle de son propre manque de musicalité et de son incapacité à induire un plaisir qui se différencie de la satisfaction savante, pour ne pas dire snob.

Ce qui vaut pour la Peinture et la Musique, vaut davantage pour la Littérature: art des lettres ou des mots. Travaillant d'entrée sur ceux-ci, elle peut moins que les autres arts se dispenser d'un contenu (sens). Signes intelligibles, les mots renvoient fatalement à une signification et ne se confondent pas avec de simples sons (musique) ou des figures (peinture). Si mince que soit cette dernière elle colle irrémédiablement à la face physique des entités linguistiques. Un texte littéraire ne saurait donc suivre le fil de simples associations matérielles mais épouse nécessairement les contours de la pensée ou représentation.

" Puisque les mots eux-mêmes ne sont que des *signes* de représentations, la vraie origine du langage poétique ne doit être cherchée ni dans le choix de mots et dans la manière de les associer pour former des propositions et des périodes, ni dans la sonorité, le rythme, la rime, etc., mais dans la modalité de la représentation." (Hegel<sup>140</sup>)

Il deviendrait sinon littéralement illisible. Une littérature pure, sans sujet, soumise aux seules règles stylistiques relève du mirage qui ne pourrait enfanter que des poèmes ou des romans inintelligibles ou tout juste rhétoriques, voire en fait purement typographiques, c'est-à-dire inintéressants pour un « lecteur », sauf pour celui qui les complèterait en y projetant son propre scénario ou sa propre « fable ».

<sup>137</sup> M.V.R. III.52. La musique ; cf. égal. Nietzsche, G.S. L. V § 373 *Le préjugé « scientifique »*

<sup>138</sup> *Politique* VIII. 7. 1341b

<sup>139</sup> C.F.J. § 53

<sup>140</sup> *op. cit.* La Musique II. c. t. 7 pp.217; 219; III. A. p. 247 et La Poésie chap. II p.73

Au moment même où il caressait cette chimère, Flaubert écrivait du reste *Madame Bovary*, un roman que l'on peut difficilement taxer de sans contenu. Tout livre « raconte » une histoire. Et celle-ci concerne bien la pensée, dès lors qu'elle met en scène des personnages ou des types et non des figures ou personnes réelles. Car un type n'est pas le décalque d'une individualité existante, si forte soit-elle, mais le « portrait » obtenu "par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes" (Balzac<sup>141</sup>). C'est donc un condensé: généralité (essence/idée) qui ne réfléchit pas un homme particulier mais une multiplicité ou l'universalité des hommes: "Un type ne reproduit aucun homme en particulier ... Il n'est pas un, il est tous" (V. Hugo<sup>142</sup>). En cela le récit littéraire diffère de la bio ou historio-graphie et voisine avec la philosophie. " Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier." (Aristote<sup>143</sup>)

C'est d'ailleurs parce qu'il n'est pas la copie d'un être de chair et d'os qu'un personnage épique, tragique ou romanesque nous concerne et que nous pouvons nous identifier à lui. Qui lirait ou s'intéresserait encore à Homère, Sophocle, Shakespeare, Cervantès, Balzac, Dostoïevski ou Proust, si ces derniers ne parlaient d'exploits, de drames ou d'aventures dans lesquelles il puisse se reconnaître ? Ce qui arrive à leurs héros incarne en effet un possible humain éternel : la douleur du retour chez soi (*Odyssée*), le dilemme entre morale et politique (*Antigone*), la passion ou l'indécision (*Roméo et Juliette*, *Hamlet*), l'idéal (*Don Quichotte*), la comédie sociale (*La Comédie humaine*), le mal et son pardon (*Crime et Châtiment*) ou la quête du passé (*A la Recherche du Temps perdu*). Rien d'étonnant qu'en les lisant nous nous prenions pour Ulysse, Antigone, Roméo, Don Quichotte, Rastignac, Raskolnikov ou Marcel.

Cette identification se prolonge parfois bien au delà de la lecture, dans la vie réelle : qu'on se souvienne des Werther, René et autre Roquentin. Le nom même de ces personnages sont, à juste titre, devenus les symboles d'une attitude humaine générale. En dépit de la différence sexuelle qui le séparait d'elle, Flaubert pouvait prétendre : " Madame Bovary c'est moi ! "<sup>144</sup>. Son roman, comme celui de Cervantès, tourne précisément autour du thème de l'influence du livre sur la vie, thème récurrent, nous le verrons, de la littérature.

Inversement en objectivant nos propres attitudes ou passions, ces héros nous permettent parfois et de surcroît de nous mettre à distance de celles-ci, soit de nous libérer d'elles ou d'en relativiser la charge émotionnelle. Tel est le sens de la fameuse *catharsis*, purification ou purgation de la tragédie et de l'art en général, soulignée par Aristote dans sa *Poétique*<sup>145</sup>, fonction à laquelle on n'accordera nul rôle de cause ou de but mais et seulement celui d'un effet éventuel induit par l'Art, effet similaire certes à celui de la Psychanalyse ou de la Psychologie en général, mais que, contrairement à elle, il ne poursuit nullement, se contentant à l'occasion de le provoquer.

Qu'est-ce qui distinguerait cependant ces différents personnages (types) et les autres significations soulignées par nous dans la peinture et la musique de vérités déjà établies et énoncées par ailleurs, que ce soient des sentiments (psychologie), des idéologies (politique) ou des croyances (religion), si elles n'étaient à leur tour unifiées entre elles et ne pointaient ainsi vers Un Sens fondamental, métaphysique, spirituel ou « religieux » ?  
" L'art véritable est l'art religieux. " (Hegel<sup>146</sup>)

<sup>141</sup> *Comédie humaine*, Avant-Propos 1842

<sup>142</sup> *W. Shakespeare*, 2ème partie, Livre II

<sup>143</sup> *Poétique* 9. 1451b ; cf. égal. Hegel, *Esth.* Introd. I. pp. 59-60 (L.P.) et vide Cours II. 6. Éthique p. 69

<sup>144</sup> in R. Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées en 1857* p. 103 n. 3 (Paris 1909)

<sup>145</sup> *op. cit.* 6. 1449 b 27 ; cf. égal. *Pol.* VIII. 1341 b 38 sq. et Hegel, *Esth.* Introd. chap. I. 2è sec. 3. p. 47

<sup>146</sup> *Ph.R.* IIè partie chap. 1<sup>er</sup> 4è sec. II. 3. a) p.179 ; cf. égal. Iè partie chap. III. 2è sec. I. 3. p. 237

On s'arrêterait à mi-chemin dans l'analyse du contenu de l'art si l'on ne voyait comment il transgresse les contenus déterminés pour suggérer une signification abstraite / totale et donc nécessairement transcendante ou plutôt trans-mondaine.

Revenons donc à nos exemples. A première vue *La Joconde* figure une femme vêtue de noir (sombre) en train de sourire, curieusement, avec, à l'arrière plan, un paysage de rochers et de ruisseaux. Quelle femme se demandera-t-on et l'on a effectivement épilogué sur la question ? Peut-être bien l'épouse de Francesco Giocondo. Mais question pourtant futile, dès lors que son sourire inscrit en clair son identité : la Femme ou l'être du sous-entendu soit aussi bien l'homme ou mieux l'être humain en général dont le propre n'est ni d'affirmer ni de nier mais d'interroger. Interroger ou sourire à qui et sur quoi ? A nous bien sûr les spectateurs qui la regardons et devons déchiffrer ce qu'elle nous dit ou ce que nous voyons. Or qu'observons-nous sinon une « femme » souriante, étrangement certes, et pourtant vêtue de noir, sur fond d'un paysage minéral (pierre/eau) et humain (chemin/pont), mort et vivant, à la fois ? Le motif central du tableau avec son étrange mimique permet d'y voir l'expression de l'ambivalence ou étrangeté du Bonheur humain ou de la Joie (*Jucunda*), jamais éloignée de la Mélancolie ou Tristesse, selon la pertinente analyse de Taine.

"Elle sourit étrangement, tristement, de ce sourire propre à Vinci, avec la plus singulière supériorité mélancolique et traillieuse : une reine, une femme adorée, une déesse qui aurait tout trouverait que c'est bien peu, aurait ce sourire."<sup>147</sup>

Mais puisque ce sourire s'intègre lui-même dans un ensemble plus vaste formé aussi bien par l'habit funèbre que par le paysage lunaire, cette peinture nous pose une question plus fondamentale, celle des rapports entre la Vie et la Mort et, en termes moins affectifs, entre l'Esprit et la Matière. A cette interrogation, le peintre fournit assurément une réponse par la prévalence qu'il accorde à la figure humaine sur le paysage et dans cette figure au regard sur le reste, mais une réponse non tranchée, vu le caractère paradoxal du dit sourire. C'est donc à une réflexion sur l'énigme de la condition humaine en tant que telle qu'il nous invite. Dépassant tout sens anecdotique, l'authentique peinture est d'essence métaphysique.

Par sa " nature abstraite " ou relationnelle, le son musical relie directement les significations entre elles et renvoie droit à une signification indéfinie. La musique est d'emblée de plain-pied avec l'idéalité, le Moi ou la Subjectivité même, sans confusion possible avec le réel.

" Son élément propre est l'intériorité comme telle, le sentiment dépourvu de forme, qui se manifeste, non dans la réalité extérieure, mais par une extériorisation instantanée, qui s'évanouit aussitôt apparue. Son contenu est ainsi formé par la subjectivité spirituelle, dans son unité immédiate, elle le puise dans l'âme humaine, dans le sentiment comme tel ". (Hegel)

D'où l'émotion qu'elle provoque, l'âme s'y reconnaissant immédiatement et ne vibrant finalement qu'à l'unisson d'elle-même, sans la médiation apparente d'une interprétation.

" La musique est esprit, âme qui ne résonne que pour elle-même et qui se trouve satisfaite en se percevant."

Art de l'intériorité -" de la résonance intérieure "- l'expression musicale réfléchit l'infinité de celle-ci et non " quelque chose de précis et d'extérieur " (idem<sup>148</sup>), en quoi elle est de nature tout aussi voire davantage métaphysique que la représentation picturale.

Tout cela est encore plus patent en Littérature qui a toujours ambitionné la création d'une œuvre totale et ce dès ses origines soit depuis Homère. Que narre au bout du compte *Illiade* et *Odyssee* sinon, à travers la colère d'Achille et/ou la guerre de Troie et le retour d'un de ses héros, Ulysse, dans sa patrie, l'aventure, mieux le destin humain même : l'obligation dans laquelle se trouve l'Homme de n'accéder à soi que par l'intermédiaire d'un détour, une lutte aussi bien contre d'autres hommes (*Illiade*) que contre la nature et ses maléfices (*Odyssee*) ?

<sup>147</sup> *Voyage en Italie*, Rome, Palais Sciarra et Doria

<sup>148</sup> *Esthétique*, Arts particuliers, Plan t.6 p.26 ; Musique III.a. t.7 pp.232 et 234 et Poésie chap.II.3.b. t.8 p.108

Le véritable titre de cette épopée pourrait être l'Odyssée de l'Esprit humain. Elle se prêtait donc parfaitement à une réécriture intériorisée : *Ulysse* (Joyce). D'autres reprendront plus explicitement cette tâche de synthèse et traceront leur dessin global de l'Humanité dans des œuvres intitulées : *La Comédie-divine* (Dante), *La Comédie humaine* (Balzac), *A la Recherche du Temps perdu* (Proust), *Un Homme sans qualités* (Musil) etc. ... A l'instar des « naturalistes », et non de la nature, qui nous offrent une vue panoramique du vivant, ils proposent une vision d'ensemble de l'humain.

" Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans son livre l'ensemble de la zoologie, n'y aurait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société ?" (Balzac<sup>149</sup>)

Il n'est pas d'œuvre littéraire, fût-elle une nouvelle, qui ne vise, avec la science et la religion, à une « explication » totale / ultime du monde humain tout d'abord, du monde tout court ensuite, ce dernier ne s'éclairant de toute façon qu'à partir d'une présence humaine comme l'ont compris les créateurs parvenus à la maturité, ayant dépassé le stade des premiers jets ou traits de génie, c'est-à-dire des tâtonnements.

" L'œuvre d'art authentique, même la plus brève poésie lyrique, doit toujours embrasser la totalité du monde, doit être le contrepois et le miroir de cet univers. Tout artiste authentique ressent cela, mais seul l'artiste âgé le réalise dans sa création ... On ne peut appréhender l'univers en prenant au piège ses atomes un par un. On peut seulement l'appréhender en montrant ses principes de base essentiels, sa structure de base, et l'on pourrait même dire sa structure mathématique. C'est là que l'abstraction de ces principes ultimes rejoint l'abstraction du problème technique : cette union constitue le « style de vieillesse ».

L'artiste qui est parvenu à ce point est au-delà de l'art. Il continue à produire des œuvres d'art mais tous les problèmes mineurs et spécifiques, dont l'arts'occupe généralement dans sa phase consacrée aux choses terrestres, ont perdu leur intérêt pour lui. Il ne s'intéresse ni à la « beauté » de l'art, ni à l'effet qu'il produit sur le public. Bien qu'il soit plus artiste que tout autre, son attitude se rapproche de celle du savant avec lequel il partage le souci d'exprimer l'univers. Cependant, puisqu'il demeure artiste, l'abstraction qui lui est propre n'est pas celle de la science mais -ce qui ne laisse pas de surprendre- elle est très proche de celle du mythe. Il est profondément significatif que les créateurs du « style vieillesse » acquièrent en majorité un caractère mythique et même, comme c'est le cas du *Faust* de Goethe, elles sont devenues, tant elles sont pleines de symboles essentiels, de nouveaux membres du panthéon mythique de l'humanité." (H. Broch<sup>150</sup>)

Proche parent de la science et surtout de la religion et de la philosophie, dont il partage l'objectif : saisir l'Absolu, le Tout ou le Vrai, l'Art se décline nécessairement au singulier. Pas plus qu'il ne saurait y avoir trente six arts ou trente six modalités de l'art, tous tendant au même but, on ne peut concevoir mille oeuvres toutes différentes mais fondamentalement une seule, à l'image de l'unique totalité, et dont les autres ne sont que des variantes.

" Il n'y a, à proprement parler, qu'une seule œuvre d'art qui peut bien exister à de nombreux et différents exemplaires, mais qui n'en est pas moins *Une*, alors même qu'elle n'existe pas encore sous sa forme primitive." (Schelling<sup>151</sup>)

Telle est la profonde signification de la très classique définition du Beau -" Rien n'est beau que le vrai " (Boileau<sup>152</sup>) ou " La beauté est la splendeur du vrai " (Saint-Thomas<sup>153</sup>)- et de l'identité platonico-hégélienne entre Art et Philosophie, subsumés tous deux sous le concept d'*Idée du Bien* (Agathon : Beau) dans la *République* VI et d'*Esprit absolu* dans l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* et ressassée par Hegel au début de l'*Esthétique*.

" 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 exigences les plus élevés de l'esprit. (...) Art, religion et philosophie ont ceci de commun que l'esprit fini s'exerce sur un objet absolu, qui est la vérité absolue ... L'art, la religion et la philosophie ne diffèrent que par la forme ; leur objet est le même."<sup>154</sup>

<sup>149</sup> *Comédie humaine*, Avant-Propos ; cf. égal. Zola, *Le Roman expérimental*

<sup>150</sup> *Le style de l'âge mythique*. Introduction à L'Iliade de R. Besspaloff in *Création littéraire et Connaissance*

<sup>151</sup> *Système de l'Idéalisme transcendantal*, Principales thèses de la Philosophie de l'Art § 3

<sup>152</sup> *Épître IX*

<sup>153</sup>

<sup>154</sup> *op. cit.* Introduction chap. I.1ère section 3. p.32 - L'Idée du Beau chap. I. 1. L'Idée et l'Esprit absolu p.143



Est-ce dire qu'Art et Philosophie ne font qu'un et que pour créer il faille être un « penseur » ? Certainement pas. Outre que l'Histoire de l'Art ne confirmerait pas un tel point de vue, celui-ci conduirait droit à l'abolition de l'Art en tant que tel. Ce dernier a beau en effet avoir le même objet que les disciplines sus-citées, il ne s'en distingue pas moins "par la forme". Car si le seul respect de la Forme n'est pas encore de l'Art, l'indifférence totale à celle-ci, au profit exclusif du contenu, ne le serait déjà plus, transformant la pratique esthétique en pure Théorie ou, pire, en art abstrait, conceptuel, didactique contre lequel, nous le verrons, le philosophe du Concept n'a cessé de nous mettre en garde tout au long de son *Esthétique*. Maints artistes se croyant philosophes ou des philosophes malheureux, se réfugiant dans l'art, nous eussent épargné moult oeuvres pesantes s'ils avaient pris la peine de le méditer.

Pour penser adéquatement (totalement) l'Art, on doit dépasser l'opposition entre la Forme et le Contenu et penser leur unité. On évitera ainsi le double écueil qui le menace en permanence, le formalisme infra esthétique –qui détruit l'art en le réduisant à des gestes insignifiants- ou le conceptualisme supra esthétique qui nie la spécificité de l'art, en l'assimilant purement et simplement à la Science-, comme a toujours su le faire le Grand Art. Du même coup on préservera sa spécificité et dessinera en même temps ses limites, à l'origine à la fois de son charme et de sa légèreté.

### C. Forme et Fond

Tout en lui étant apparenté par son objet, l'Art ne se confond pas avec la Philosophie, sauf à s'annuler lui-même. En tant que "mode d'expression du divin", il conserve une forme propre, celle d'une expression-représentation sensible de l'Absolu.

"Mais il diffère de la religion et de la philosophie par le fait qu'il possède le pouvoir de donner de ces idées élevées une représentation sensible qui nous les rend accessibles." (Hegel<sup>155</sup>)

Il ne lui appartient pas de présenter la Vérité en concepts ou « philosophèmes » mais et exclusivement en images ou sur le mode sensible, sous peine de trahir sa vocation spécifique et de se résorber dans la spéculation. Telle est "*l'âme ...[ou] le principe*" du génie esthétique visé, sinon correctement formulé, par l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*.

" Or je soutiens que ce principe n'est autre chose que la faculté de présentation des *Idées esthétiques* ; 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." (Kant<sup>156</sup>)

Et de fait tous les grands artistes ont inscrit leur message dans la forme même de leur œuvre et non dans des démonstrations ou des leçons métaphysiques. Pour saisir l'« énigme » de *La Joconde*, il n'est besoin de nulle méditation approfondie sur l'ambivalence du sentiment ou sur le paradoxe de la condition humaine. Il suffit de se laisser (em)porter par l'estompé (*sfumato*) du peintre, c'est-à-dire l'indécision de la couleur, qui exprime parfaitement l'indétermination du contenu : clair-obscur, vie ou mort ou les deux à la fois. La forme (technique) explicite le fond ; mieux, le fond appelle la forme, sans reste apparent. Ce n'est qu'ainsi qu'un tableau peut prétendre à la qualité de chef-d'œuvre ou œuvre absolue qui se réfléchit elle-même. Un autre peintre "métaphysicien", Rembrandt, rendra pareillement l'incertitude de l'Être par le clair-obscur.

" Son idéal, comme dans un rêve poursuivi les yeux fermés, c'est la lumière : le nimbe autour des objets, la phosphorescence sur un fond noir. C'est fugitif, incertain, formé de linéaments insensibles, tout prêts à disparaître avant qu'on ne les fixe, éphémère et éblouissant." (E. Fromentin<sup>157</sup>)

<sup>155</sup> *op. cit.* Introduction chap. I.1ère section 3. p.32

<sup>156</sup> *C.F.J.* § 49 pp. 143-144

<sup>157</sup> *Les Maîtres d'autrefois*, Hollande XVI, Rembrandt, pp.409 et 411

Vermeer, son compatriote et contemporain aboutira au même résultat, avec des teintes plus vives mais en estompant cette fois les couleurs et les formes par le jeu de leur miroitement dans l'eau. Et, au lieu du simple spectacle d'une ville, il esquissera la *Vue* troublée de ses couleurs (le bleu de Delft, le brun et le jaune avec le fameux petit pan de mur cher à M. Proust) et figures soit la Vision indécise caractéristique du Songe. Par cette quasi adéquation entre les moyens utilisés et le contenu ou le sens, elle constitue un chef-d'œuvre. Il est loisible d'y voir avec ce dernier " le plus beau tableau du monde "<sup>158</sup>, pour autant qu'avant les *Nymphéas* de Monet, il exprime l'essence même de la Peinture : la Réflexion picturale. Seulement, comme cela aurait pu tout aussi bien être affirmé du plus célèbre tableau du monde, *La Joconde*, mieux vaut s'en tenir à l'unique conclusion qui s'impose : toute œuvre picturale authentique vise l'Absolu ou la Réflexion sensible de Soi.

C'est également par le truchement des accords et harmonies élaborés de sons que la mélodie ou la musique nous émeut véritablement. Cette élaboration ne reculera pas devant " les oppositions, les contradictions et les dissonances les plus tranchées " pour éviter l'uniformité et le sentimentalisme naïf des airs mille fois entendus, *Clair de lune*, *Rêve d'amour*, *Valse triste* et autres rengaines, romances ou sérénades, et rendre possible la composition d'une musique plus au diapason des contrastes et troubles de l'âme et au-delà de la complexité ou de la richesse du monde.

" C'est en effet sur ces oppositions que reposent les conditions profondes et les secrets de l'harmonie, conditions et secrets nécessaires en soi, et dont dépend le pouvoir de pénétration des mouvements d'une mélodie."

Sans souscrire entièrement, nous verrons plus loin pourquoi, aux vues de Rameau, force est de reconnaître que la vraie mélodie est inséparable de l'harmonie et qu'il importe d'envisager l'harmonie de l'harmonie et de la mélodie, comme l'ont réalisée tous les grands compositeurs.

" C'est dans la réalisation d'un accord entre l'harmonie et la mélodie, dans la conciliation des différences qui les séparent que consiste l'art de la grande composition, c'est en cela que réside son mystère."

L'exemple de " Sébastien Bach " l'illustre surabondamment. Ses compositions savantes non seulement n'empêchent pas mais même induisent presque directement l'émotion, dans la mesure où leur structure ne cédant jamais ni aux consonances trop régulières ni aux dissonances gratuites est en pleine osmose avec l'Infinité musicale/spirituelle.

" C'est ainsi seulement que la musique, dans l'élément qui lui est propre, c'est-à-dire dans l'intériorité devenant extériorité, et dans l'extériorité devenant intérieure, nous donne le sentiment d'idéalité et de libération, si bien que tout en obéissant aux nécessités harmoniques, elle transporte l'âme dans une sphère supérieure."

Réunissant "les deux extrêmes"<sup>159</sup> musicaux, la pure ligne mélodique et l'architecture très calculée du jeu contrapuntique, il laissera même à la fin de sa vie une sorte de traité musical de la musique: *L'Art de la fugue*, œuvre inachevée, testamentaire, qui réfléchit musicalement jusqu'au nom de son compositeur, selon la notation allemande et témoigne du caractère absolu de l'art musical qui ne le cède en rien à la peinture.

Quant à la Littérature, ce n'est pas d'aujourd'hui que date son « absoluté » ou réflexivité. On retrouverait aisément le fameux procédé de la mise en abyme tant chez Homère, dans l'*Invocation* à la Muse qui ouvre aussi bien l'*Illiade* que l'*Odyssée*, que chez Dante dont *La Comédie* est placée sous le signe de Virgile. La commune division en Chants de ces deux ouvrages et leur versification inscrivent dans leur forme leur contenu, celui d'une Poésie sur la poésie : Poésie réfléchie ou totale donc et non simple littérature référentielle. En dépit de tel reproche possible, l'aède ionien demeure " le plus poète des poètes " (Platon<sup>160</sup>) et l'auteur de *La Divine Comédie* le " Grand-Prêtre " de l'Art (Schelling<sup>161</sup>). Proust jouera sur cet effet littéraire dans

<sup>158</sup> *La Prisonnière* et *Lettre à J.L. Vaudoyer* in Correspondance générale

<sup>159</sup> *Esth.* Mus. II. c. pp.222; 221; 219; 221; 223 et I. a. p.164; cf. égal. III.a. p.232; b. p.255 et Héraclite, *Frag.* 51

<sup>160</sup> *Rép.* III 393b et X 607a ; cf. égal. *Ion* 530bc, *Phédon* 95a et *Lois* III 682a

<sup>161</sup> *Sur Dante sous le rapport philosophique* in Hegel, G. W. Bd 4

sa prose même, en donnant à sa phrase une longueur et modulation qui épousent toutes les sinuosités de la pensée (langage ou écriture) et rendent ainsi compte de l'enjeu de son roman : la naissance d'un écrivain ou *La vie rêvée* (1<sup>er</sup> titre de *La Recherche*) et non les péripéties d'une vie réelle, Roman sur le roman(cier) ou sur la genèse de toute Littérature. Véritables Sommes des croyances ou du savoir de leur époque, ces trois livres exposent cependant ce dernier de façon purement *littéraire* et non scientifique. Elles n'appartiendraient sinon point au domaine de l'Art mais à celui de la Science.

Au total l'œuvre d'Art n'est elle-même que pour autant qu'elle ne perd pas de vue qu'au-delà des contenus concrets qu'elle véhicule, c'est bien une Idée (un contenu essentiel) qu'il lui faut exprimer mais que cette Idée doit elle-même se manifester de manière sensible soit dans une forme déterminée et non en tant que pure Idée. En d'autres termes elle ne saurait ni s'exténuier dans des contenus insignifiants (vulgaires) ni se replier sur une intériorité strictement conceptuelle (idéelle) mais exige la conciliation ou l'unification des deux.

" L'essence de l'art consiste dans la libre totalité résultant de l'union intime du contenu et de la forme qui lui est plus ou moins adéquate."

L'Idéal -mais on verra qu'il est proprement inaccessible en Art- serait leur fusion complète, c'est-à-dire une Œuvre qui présenterait de manière évidente et irréfutable l'Absolu à tous.

" La réalisation artistique absolue repose sur la fusion du contenu et de la forme, de l'âme et du corps."

Elle tient ainsi " le milieu " (Hegel<sup>162</sup>) entre le sensible et l'intelligible, la matière et la forme, participant des deux à la fois et ne se réduisant à aucun pris séparément.

Partant l'Art s'adresse à tout le monde et non aux seuls êtres sensibles ou aux intellectuels.

" Il est un point sur lequel on ne saurait trop insister, à savoir que les oeuvres d'art ne sont pas des objets d'étude ou d'érudition, mais qu'on doit pouvoir les comprendre et les apprécier, sans avoir besoin d'une longue préparation, d'un vaste appareil de connaissances. Car l'art existe, non pour un petit cercle fermé de quelques personnes pourvues d'une instruction supérieure, mais pour l'ensemble de la nation comme telle."

Contrairement aux sciences qui tombent sous la juridiction des spécialistes, ou à la philosophie qui, "surtout depuis Fichte est devenue l'affaire d'un petit nombre d'hommes", les beaux-arts renvoient à un tribunal ordinaire: "le tribunal suprême d'un public sain et éclairé" (Hegel<sup>163</sup>). Chacun et donc " la multitude " (Aristote<sup>164</sup>), sous réserve qu'elle s'intéresse un minimum à l'Art, y a parfaitement le droit d'énoncer son avis, sans que ce dernier puisse être disqualifié ou considéré comme négligeable par on ne sait quelle autorité auto-proclamée experte en art, comme cela n'arrive que trop souvent, lorsque celle-ci tente d'imposer ses « artistes » modernistes préférés et ses goûts minimalistes à toute une communauté, via sa mainmise sur le marché de l'art et les moyens de communication.

Nonobstant son « formalisme » affiché, Kant ne disait en définitive pas autre chose, quand il soulignait la nécessaire concordance de l'intuition et de l'idée en matière d'art :

" Le beau essentiel consiste dans la concordance de l'intuition sensible avec l'idée, de ce qui plaît subjectivement avec l'objectif ".

Accordant le sensible à l'intelligible et réciproquement, l'art témoigne de l'harmonie entre les facultés humaines, la sensibilité ou l'imagination d'un côté, l'entendement ou la raison de l'autre. Sans produire une connaissance déterminée, auquel cas il se résorberait dans la philosophie, l'art procéderait néanmoins de la même source qu'elle et que toute connaissance en général : l'Unité du sensible et de l'intelligible. De là viendrait du reste son universalité.

" L'universelle communicabilité subjective du mode de représentation dans un jugement de goût, devant se produire sans présupposer un concept déterminé, ne peut être autre chose que l'état d'esprit dans le libre jeu

<sup>162</sup> *Esthétique*, L'Art classique, Introd. t.4 p.7 ; L'Art symbolique, chap.III.B. pp.158-159 et L'Idée du Beau chap. III.A.2 pp.220-221 ; cf. égal. Introd. chap. II 1<sup>ère</sup> sec. 3. p.69 et Les Arts plastiques, Introd. t.6 p.13

<sup>163</sup> *op. cit.* L'Idée du Beau chap.III.B.III.3. p.345 ; *H.Ph.* t.7. p.1998 et La Poésie chap.III.C.II.a. p.360

<sup>164</sup> *Politique* III. 11. 1281 b 8

de l'imagination et de l'entendement (pour autant qu'ils s'accordent entre eux comme cela est requis pour une connaissance en général)."<sup>165</sup>

Ni simple matière, ni pure spiritualité, la beauté relève de l'ajustement ou du « jeu » de ces deux instances entre elles -de ce que Schiller nommera "l'instinct de jeu"<sup>166</sup>- enfoui au fond de chacun, dans "un *sens commun*" -" la source *a priori* commune " ou " un contrat originaire "-. Plus originaire encore que le bon sens cartésien ou l'entendement commun qui ne regarde que l'intelligible, celui-là nous dévoilerait quelque chose de ce qui se déroberait à toute connaissance rationnelle, puisqu'il concerne l'origine même de celle-ci : " une racine commune, mais inconnue de nous " de la sensibilité et de l'entendement, soit le schématisme par lesquelles deux souches du savoir humain se rapportent l'une à l'autre : "le schématisme ... est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret ". Le beau et lui seul résoudrait ainsi de facto l'énigme théorique du *Jugement réfléchissant*<sup>167</sup>: comment le particulier peut-il engendrer l'universel ? Ce que la philosophie ne pourrait expliquer, l'art le réaliserait quotidiennement dans ses diverses transpositions sensibles de l'intelligible.

Il s'en faut pourtant et de loin que l'art accomplisse ce que la philosophie serait inapte à produire. Qui a déjà vu, entendu ou lu une œuvre d'art parfaite, qui fasse l'unanimité (incontestable) ? Est-il seulement possible de « représenter » l'Absolu sans le trahir ?

" Mais l'art n'est l'absolu que sous forme sensible. Où et comment y aurait-il une œuvre d'art qui correspondrait à l'esprit, à l'idée de l'esprit ?" (Hegel)

Même les plus grandes oeuvres finissent par décevoir, quand ce n'est pas franchement par révolter, par leur insuffisance : là où on s'attendait à voir des Madones on ne voit que des femmes ou des jeunes filles plus ou moins niaisées (Raphaël) et là où Dieu devait nous apparaître, nous fait face un Hercule vieillissant (Michel-Ange). Et si l'on espérait entendre des voix séraphiques en écoutant une musique, on déchanté lorsque l'oreille reconnaît qu'il ne s'agit que de sons fort matériels, parfois tonitruants, et des voix trop humaines (Beethoven). Les plus belles pages littéraires dont on se promettait tant, laissent pareillement un goût d'amertume après lecture, dès lors que leur contenu, souvent futile, est rarement à la hauteur de leur forme qui finit donc par sonner creux (Chateaubriand ou Proust).

En tant que jugement portant à la fois sur le sensible et sur l'intelligible, le jugement esthétique doit tenir compte et de l'Idée abstraite (Infini) intentionnée par l'artiste et de la forme concrète (Fini) qu'il lui donne. Or celle-ci est forcément en deçà de celle-là, n'étant qu'une de ses figurations possibles, et ne peut donc que l'approximer ou y tendre indéfiniment et non la restituer pleinement.

" L'infini, par le fait même qu'il est abstrait de l'entendement du monde objectif et rendu intérieur, reste, en tant qu'infini, inexprimable et inaccessible à toute expression par le fini." (idem<sup>168</sup>)

En conséquence l'appréciation des oeuvres d'art ne pourra elle-même être qu'approximative, ce qui ne signifie aucunement arbitraire.

Comment décider avec exactitude du degré de rapprochement entre le contenu et la forme ? Car si le premier souffre bien des déterminations rationnelles précises, dans la mesure où il relève entièrement de l'esprit, la seconde, tenant au sensible, passe par toutes les variations caractérisant la sensation ou la sensibilité. L'amateur d'art ou le critique, intéressés par principe à l'union des deux, se voient ainsi condamnés à l'imprécision, sans être pour autant, remarquons le bien, réduits à l'indécision totale.

<sup>165</sup> *Réflexion* 806, A. K. XV1, 354 et *C.F.J.* § 9

<sup>166</sup> *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 14 et 15

<sup>167</sup> *C.F.J.* §§ 20, 40, 32, 41; *C.R.P.* Introd. VII; Du schémat. (cf. égal. *Anthrop.* § 31) et *C.F.J.* Introd. IV

<sup>168</sup> *H.Ph.*, La Philosophie moderne, Schelling, t.7 p.2068 et *Esthétique*, L'Art symbolique, chap. II. t.3 p.108

" Donc le jugement de goût est, tout autant qu'un jugement esthétique, un jugement d'entendement, mais pensé dans la réunion de ces deux instances (et par conséquent le jugement d'entendement n'est pas pur)." (Kant)  
 Rien d'étonnant qu'on éprouve tant de mal à faire valoir son avis sur la valeur d'une œuvre et que les critiques soient si partagés entre eux, surtout lorsqu'il s'agit d'une production contemporaine, dont la forme nous concerne de plus près. Plutôt qu'" une faculté originaire et naturelle ", le Goût est " l'Idée d'une faculté encore à acquérir et artificielle " (idem<sup>169</sup>).

Tout au plus s'essayera-t-on à dégager quelques principes généraux de cette correspondance esthétique entre l'intelligible et le sensible, comme on l'a déjà partiellement esquissé ci-dessus, et plus particulièrement à ordonner les différents arts en fonction du degré d'adéquation auquel ils parviennent, étant entendu que la valeur artistique de chacun des arts est proportionnelle à celui-ci et que ce dernier ne saurait être identique en tous, vu la nature propre de la forme utilisée par les différents beaux-arts.

"Puisque, d'après ce qui vient d'être dit, la tâche de l'art consiste à rendre l'idée accessible à notre contemplation sous une forme sensible, et non sous celle de la pensée et de la spiritualité pures en général, et que cette représentation tire sa valeur et sa dignité de la correspondance entre l'idée et sa forme, fondues ensemble et s'interpénétrant, la qualité de l'art et la mesure dans laquelle la réalité qu'il représente est conforme à son concept dépendront du degré de fusion, d'union qui existe entre l'idée et la forme." (Hegel<sup>170</sup>)

### 3. La classification des arts

L'unicité de l'Idée du Beau n'empêche nullement sa diffraction en différents arts et/ou œuvres mais oblige seulement à articuler celle-ci de manière ordonnée et donc hiérarchique. S'il n'y a qu'un Idéal du Beau, il peut parfaitement et même il doit y avoir diverses étapes de sa réalisation. Certes toute idée de hiérarchisation des arts heurte d'entrée un des préjugés contemporains les plus répandus, celui de la coexistence pacifique voire de l'incomparabilité entre les différents arts, religions ou idéologies politiques, lui-même simple forme du plus ancien des relativismes. Que Lessing ait défendu à la fois l'incommensurabilité des arts entre eux (*Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*) et la stricte équivalence des grandes religions monothéistes (*Nathan le Sage*) est logique.

Il n'en demeure pas moins que la hiérarchie des arts n'est que le corollaire de leur visée commune à tous (Idéal du Beau). Sauf à remettre en cause tout critère esthétique et à rendre caduques toutes les propositions antécédentes, force est en effet de reconnaître que l'existence d'un seul Art, sous des modalités différentes néanmoins, autorise la comparaison entre celles-ci, au nom même du but commun qu'elles poursuivent toutes : révéler l'Absolu.

C'est donc légitimement qu'on se demandera si elles le révèlent pareillement, comme on évalue les œuvres à l'intérieur de chaque art, en fonction de leur expressivité, c'est-à-dire de l'unité de l'exprimant (forme) et de l'exprimé (contenu) qui reste, en tout état de cause, l'Idée. " Et c'est le degré de cette union et du mode de sa représentation, le degré d'adéquation de la forme et du contenu, qui nous avait paru constituer le critère substantiel dont devaient s'inspirer nos jugements sur les œuvres d'art." (Hegel)  
 Loin d'avoir perdu sa pertinence, une telle question s'impose toujours et encore à quiconque prend l'art au sérieux et n'entend pas se satisfaire de l'indifférentisme ou du relativisme ou s'en laisser imposer par une critique d'autant plus péremptoire qu'elle ne croit en réalité à rien sinon à la force de persuasion de ses propres énoncés jamais fondés en raison.

Or quelles sont ces différentes formes d'art ou de représentation sensible de l'Idée ? A priori autant que de sens mais vu que ni l'odorat, ni le goût, ni le toucher ne peuvent être à l'origine d'une œuvre ou représentation durable, il ne saurait y avoir que deux grandes

<sup>169</sup> *Anthropologie du point de vue pragmatique* § 67 et *C.F.J.* § 22

<sup>170</sup> *Esthétique*, Introduction chap. 3, Aperçu du plan général de l'ouvrage p.107

catégories d'art : ceux qui s'adressent à la vue et ceux qui tiennent à l'ouïe, ces deux sens définissant ensemble " le sens de l'*idéalité* " (idem).

" Ainsi le sensible de l'art ne concerne que les deux sens *théorétiques* de la *vue* et de l'*ouïe*, tandis que restent exclus de la jouissance artistique l'odorat, le goût et le toucher." (idem)

Et puisque cette dernière se subdivise entre l'ouïe proprement dite et l'ouï-dire, on classera finalement les arts en trois types : les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture), la musique et la littérature. La valeur expressive respective de chacun de ces arts se mesurera à la puissance évocatrice de l'élément sensible dans lequel ils se meuvent.

" Les arts se distinguent en espèces selon l'élément dans lequel ils présentent le beau et par lequel aussi l'objet et l'esprit de cette présentation sont plus précisément déterminés." (idem<sup>171</sup>)

Dans cet examen on délaissera cependant d'emblée l'architecture qui participe de la seule "beauté adhérente" où l'"usage" prime sur l'"expression" (Kant<sup>172</sup>), ce qui limite la valeur esthétique de l'art architectural, à supposer qu'on puisse parler vraiment d'«art» à son propos.

" A vrai dire, l'œuvre d'art architecturale n'est pas un but en soi, n'existe pas pour elle-même, mais elle est une extériorité destinée à servir d'ornement à autre chose, de local extérieur, etc. Un édifice attend la statue d'un dieu ou un rassemblement d'hommes devant y établir leur habitation. Une pareille œuvre d'art ne s'impose donc pas à notre attention par et pour elle-même " (Hegel).

Ce dernier se restreint au demeurant à des canons purement formels, telles " les lois de la régularité et de la symétrie ", elles-mêmes passibles d'un simple traitement mathématique.

Avec Schelling ou F. von Schlegel on concédera éventuellement que " l'architecture est *une musique figée* " en insistant davantage sur l'adjectif que sur le nom. Toute une kyrielle d'"arts incomplets" ou "hybrides", pour ne pas dire de pseudo-arts, bien qu'ils ne manquent pas "de mérite et d'attrait" tombent sous le coup du même reproche. On s'autorisera à les négliger.

" (L'éloquence, l'architecture, l'art des jardins, etc., ne sont pas, au sens propre, des arts, car ils se fondent en même temps sur un autre but que la représentation du beau.) " (Hegel<sup>173</sup>)

Quant à la sculpture, elle a beau avoir "la simple *expression* d'Idées esthétiques [pour] but essentiel" (Kant) ou la représentation "dans la forme visible des opérations de l'âme" (Platon)<sup>174</sup>, elle n'en garde pas moins " un lien permanent " avec l'architecture dont elle partage la destination utilitaire, qu'elle soit d'ordre culturel, commémoratif ou décoratif.

" Les statues sont en effet destinées avant tout à être des images qu'on dresse dans les temples ou à l'intérieur des niches... [dans] des salles, des escaliers, des jardins, des places publiques, des portes, des colonnes, des arcs de triomphe, etc....".

Et surtout, en dépit "des chefs-d'œuvre universellement connus", grecs essentiellement, cet art bute sur une limite, liée au matériau qu'il utilise, "le sensible comme tel, le matériel" qui le rend inapte à exprimer l'essentiel, l'intériorité, au point que, sans lui dénier totalement le qualificatif d'art, il est permis de le considérer comme un art restreint et, pour tout dire, froid.

" Quant à la subjectivité intérieure, à la vie de l'âme, à la force des sentiments, la figure sans regards de la sculpture est incapable de les exprimer, de même qu'elle est incapable d'exprimer les élans spirituels, de nous montrer la limite qui sépare le dehors du dedans. C'est la raison pour laquelle les œuvres de la sculpture antique nous laissent en partie froids." (Hegel)

" La choseité [même] de la statue " (idem<sup>175</sup>) réduit ses possibilités de signification.

Remarquons du reste que les visiteurs ne se bousculent guère dans les glyptothèques, contrairement à ce qui se passe dans les pinacothèques. Les sculpteurs eux-mêmes, de *Pygmalion*

<sup>171</sup> *op. cit.* L'Art rom. chap. III. 3. c. t.5 p.142 ; E. II. § 358 ; *Esth.* Introd. chap. II. 3. p.69 et *Propéd. philo.* 3<sup>e</sup> Cours § 205

<sup>172</sup> *C.F.J.* § 16 et 51, 2

<sup>173</sup> *Esth.* Id. B. chap. III. B. III. 1. p.316 ; *Archit.* chap. II. 1. c. p.84 (cf. Goethe in Stravinsky, *Chron. vie* p. 88) ; *Arts plastiques, Plan et Division* pp.28-29 et *Propédeutique philosophique* 3<sup>e</sup> Cours § 205

<sup>174</sup> Kant, *C.F.J.* § 51, 2 et Platon,

<sup>175</sup> *Esth.*, *Sculpt.* Introd. p.145 ; chap.III.2.b. p.257 ; Introd. p.144 ; *Peint.* Introd. p.15 (cf. *Art rom.* Introd. p.13) et *Phén. E.* (CC° VII. B. a) p. 233 ; cf. égal. *Esth.* Id. B. III. II. 2. p. 262 et 3. c) p. 306

à Giacometti, n'ont-ils pas désespéré de leur œuvre ? Michel-Ange pouvait légitimement lancer son marteau contre sa statue de Moïse en s'écriant : " Pourquoi ne parles-tu pas ? " Certains, Calder, Tinguely et autre César, se sont donné l'illusion de résoudre la difficulté en recourant à des expédients, des gadgets ou des trucs, dotant leurs sculptures de mouvement, de couleur ou de lumière, mais, ce faisant, ils sont sortis du cadre propre de leur art spécifique et même de l'art en général, en produisant des machines ou des machins plutôt que des œuvres. Ne reste dès lors à examiner et dans l'ordre que la peinture, la musique et la littérature.

### A. Peinture

Le plus ancien -on en trouve trace dans la préhistoire- et le plus répandu de tous les arts -chaque enfant aime à dessiner et colorier-, la peinture est le premier art véritable, à l'origine de représentations (formes) pures et s'adressant au sens le plus général : la vue.

" A l'intuition extérieure, la peinture fournit une figuration colorée sur une surface plane (...) La peinture a affaire aux surfaces étendues et à leur figuration."

Ne se contentant pas, nous l'avons dit, de reproduire la configuration réelle des choses ou des êtres, auquel cas elle ne serait pas de l'art, elle entend réfléchir aussi bien leur figure externe que leur âme ou intériorité. Mieux : elle tente de saisir celle-ci au travers de celle-là. Ou, puisque le monde tel quel n'est habité par aucune âme, celle-ci étant l'apanage des sujets (hommes), c'est par eux qu'est concernée la peinture.

" C'est en effet dans la peinture que s'affirme pour la première fois le principe de la subjectivité à la fois finie et infinie, le principe de notre propre vie et nous voyons dans ses oeuvres ce qui vit, agite et s'agite en nous-mêmes." (Hegel)

En effet ce qui intéresse un peintre digne de ce nom ce ne sont jamais les paysages ou les scènes en eux-mêmes mais l'« impression » qu'ils suscitent. Or cette dernière ne prend véritablement forme qu'avec le travail pictural lui-même. En ce sens tout tableau renvoie plus à l'âme -la manière de voir-, de son créateur qu'au spectacle qui en fournit le prétexte.

" Mais ce qui, dans ces oeuvres d'art [paysages ou intérieurs], constitue le noyau du contenu, ce ne sont pas ces objets comme tels, mais la vie et l'âme qui ont présidé à leur conception et à leur exécution subjectives, c'est l'âme du peintre qui se reflète dans ses oeuvres et qui nous livre, non une reproduction pure et simple des objets, mais son âme et son côté le plus intime."

On pourrait presque dire que la représentation picturale ne connaît qu'un genre, l'Autoportrait.

Et d'une certaine façon il y parvient presque. Grâce à la réduction de l'espace à un plan ou une surface avec la perspective, au jeu de l'ombre et de la lumière et surtout à la magie des couleurs, qui est après tout la technique propre du peintre -" la tâche principale du peintre consiste à *peindre* "-, la peinture dissout la forme concrète des choses et arrive jusqu'à un certain degré à rendre visible l'Invisible (l'Absolu), selon le vœu de tous les grands peintres.

" Car la peinture ne cherche pas en général à rendre les objets concrètement visibles, mais à obtenir une visibilité pour ainsi dire particularisante, une visibilité intérieure."<sup>176</sup>

P. Klee ne fera que réitérer cette visée permanente de la peinture : " L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible " et ira jusqu'à assimiler ses pouvoirs à ceux du langage : " *Écrire et dessiner* sont identiques *en leur fond* "<sup>177</sup>. En ce sens elle peut même être considérée comme l'art par excellence, s'il est vrai que ce dernier se veut un témoignage sensible de l'Absolu. Telle serait la seule justification théorique possible de la primauté que lui a accordée Malraux dans *Les Voix du Silence*, précédé en cela par Vinci<sup>178</sup>, et de toutes ces histoires de l'art qui ne sont en réalité que des histoires de la peinture.

<sup>176</sup> *Prop. Ph.* 3è Cours § 205 - *Esth.* Introd. Aperçu Plan g<sup>al</sup> p. 129 ; *Peint.* Introd. p.16 ; p. 26 ; chap. I. 2. b. p.80 et *Arts plast.* Plan et Div. p.26

<sup>177</sup> *Théorie de l'art moderne* 3. p. 34 et 7. p. 58

<sup>178</sup> cf. citation p.9

Mais ce succès relatif ne doit pas nous masquer les limites de l'art pictural qui n'a pas les moyens de son ambition. Comment du reste avec des moyens matériels ou spatiaux, si réduits soient-ils, pourrait-on exprimer véritablement le spirituel, c'est-à-dire ce qui n'est ou n'existe pas, sous forme sensible du moins ?

" La peinture donne l'image de ce qui est ou peut être mais non de ce qui, ne pouvant être conçu que par l'imagination, n'existe pas, ne peut exister, n'existera pas." (Vitruve<sup>179</sup>)

Nul peintre, quel que soit son génie ou talent, ne peut sortir des limites de la représentation physique, à l'intérieur du moins de son art. Sauf à sortir du cadre ou de la surface et à « colorier » non plus sur une toile -mais sur quoi au juste ?-, il ne saurait que « dessiner » une forme, fût-elle fort tenue, et donc la forme de quelque chose de spatial : femme, ville ou champ et non un être immatériel.

" Cependant la couleur n'est employée que pour rendre apparentes les formes et les figures spatiales, telles qu'elles existent dans la réalité vivante, et cela alors même que l'art se perfectionne jusqu'à devenir une magie du coloris, grâce à laquelle l'objectif commence à s'évanouir au point que l'effet ne semble plus être une émanation du matériel. Aussi bien, si la peinture a abouti, au cours de son développement, à la liberté des apparences qui, au lieu d'être attachées aux formes comme telles, peuvent évoluer dans leur propre élément, dans le jeu justement des apparences et des contre-apparences, dans les enchantements du clair-obscur, cette magie des couleurs n'en reste pas moins de nature spatiale, une apparence isolée de son support, constitué par la forme, et *permanente*."

(Hegel)

Aussi la peinture demeure asservie, à l'instar de la sculpture, à " la représentation d'une figure objective extérieure ", soit à " une forme réelle, existant déjà en dehors de l'art " et n'outrepasse pas " la même sphère [que celle de l'architecture et de la sculpture], qui est celle de l'extériorité sensible de l'esprit et des choses " (idem). Il lui est donc impossible de traduire l'intériorité proprement dite qui ne relève ni de la matérialité, ni de la spatialité, ni même de ce qu'il est convenu d'appeler la réalité. Tout au plus en figurera-t-elle quelques manifestations externes (mimique, physionomie, attitude). Il appartiendra à d'autres arts, la musique et plus encore la littérature de tenter d'exprimer ce que la peinture échoue à dire par ses propres moyens.

" La poésie peut non seulement exprimer des sentiments et représentations comme tels et d'une façon générale, mais elle peut encore exprimer leurs variations, leur progression, leur accentuation. La musique, qui exprime les mouvements de l'âme elle-même, possède cette possibilité à un degré encore plus prononcé. La peinture, au contraire, n'est à même de représenter que l'expression du visage et l'attitude, mais les moyens d'exprimer le lyrique proprement dit lui manquent." (idem<sup>180</sup>)

Pris pour lui-même, l'art pictural, à la différence des deux autres arts, n'atteint pas la vie intérieure mais reste à la surface des êtres, formant en définitive un art superficiel. Se présentant sous forme d'entités matérielles (toiles) qui jouent sur les apparences, il est de surcroît sujet aux mille variations qui caractérisent celles-ci. Les conditions d'exposition (salle, accrochage, éclairage) ne changent-elles pas souvent la valeur esthétique d'un tableau, sans parler du temps qui en dégrade l'aspect ?

S'il nous donne néanmoins l'impression du contraire, voire s'il laisse réellement entrevoir quelque chose de l'essentiel, c'est qu'au-delà de sa technique spécifique, l'art pictural recourt fatalement à d'autres procédés que les siens et s'avère ainsi un art non autonome, nonobstant la distinction platonicienne entre arts discursifs et arts non discursifs.

" De tous ces arts, les uns, disons-nous, ont pour objet principal de réaliser un ouvrage et n'ont besoin que de brèves paroles ; quelques-uns même n'en ont nul besoin, et le travail de l'art pourrait ainsi être mené à son terme, fût-ce en silence : la peinture, la sculpture, par exemple, et beaucoup d'autres."<sup>181</sup>

Et de fait sans l'aide du langage, unique producteur de sens, jamais la peinture ne pourrait proposer la moindre signification et a fortiori la signification suprême. Seul ce dernier et les

<sup>179</sup> D.L.A.

<sup>180</sup> *Esth.* Musique, Introd. p. 157 ; I. a) p. 165 ; Poésie Introd. pp. 7-8 et Peint. chap. I. 2.c. t.7 pp. 105-106

<sup>181</sup> *Gorgias* 450 c



conventions qu'il autorise permet en effet d'attribuer à la figure et à la couleur un sens et d'interpréter, voir dans un regard ou un visage l'expression d'un sentiment déterminé. Aussi lorsque Van Gogh affirme à propos du *Café de Nuit* : " J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines "<sup>182</sup>, l'on ne le contredira qu'en précisant que c'est nous qui conférons au « rouge » et au « vert » des valeurs expressives qu'en eux-mêmes ils ignorent, les couleurs ne signifiant que ce que nous leur faisons signifier. Delacroix pouvait ainsi prétendre que "le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse"<sup>183</sup>, sans parler de ceux qui ne voient dans le rouge que le symbole de la révolution.

" Ajoutons que ces objets [les objets sensibles autres que ceux de l'ouïe] n'imitent pas les sentiments moraux eux-mêmes, mais les formes et les couleurs créées par l'artiste sont plutôt des signes de ces états moraux, signes qui sont l'expression corporelle des émotions." (Aristote<sup>184</sup>)

Et il faut croire que ces diverses significations implicites ne suffisent pas, le peintre s'aidant finalement d'une légende, qui, pour vague qu'elle soit souvent, oriente pourtant le regard, l'empêchant d'être complètement perdu. En elle-même " la peinture est muette " (Simonide de Ceos<sup>185</sup>) et ne s'anime d'un sens que via les mots, comme l'a noté également Platon :

" Les rejetons de celle-ci ne se présentent-ils pas comme des êtres vivants, mais ne se taisent-ils pas majestueusement quand on les interroge ?"

Imagine-t-on un instant une image en train d'explicitier les représentations ou sentiments des personnages qu'elle figure, comme le fait la parole dans un dialogue ou un roman ?

" Or, c'est à la parole, c'est au discours, plutôt qu'à la peinture et à toute œuvre de la main quelle qu'elle soit, qu'il convient de donner à quiconque dont la pensée est capable de suivre, l'image d'un être vivant, tandis que, pour les autres, c'est au moyen des œuvres de la main." (idem<sup>186</sup>)

Et que dire des pensées, théories et idéaux qui les préoccupent ou leur traversent la tête ? Raphaël peut bien tenter dans son tableau *L'École d'Athènes* de faire figurer Platon et ses disciples dont Aristote et suggérer par là-même son rapport à son maître Vinci, non seulement il ne saurait y exposer la « philosophie » de ses modèles, mais même nous faire comprendre son dessein véritable, en l'absence d'un commentaire oral ou écrit qu'il nous a laissé par ailleurs et qui seul nous permet de saisir son intention. Tout en pointant l'intime rapport entre la Peinture (Art) et la Philosophie (Vérité), sa toile témoigne des limites de celle-là. Aussi lorsque L. de Vinci écrit : "la peinture est une poésie qui se voit"<sup>187</sup>, force est d'ajouter, grâce à la poésie elle-même, sinon on ne verrait rien du tout.

Libre à tel artiste ou critique de rêver à une peinture absolue, qui ne tiendrait que d'elle-même, et signifierait par elle-même, nul ne saurait la réaliser, sauf sur le mode tragi-comique dont *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou *L'œuvre* de Zola offrent un magnifique exemple. Aucune peinture réelle ne se réfléchit elle-même, sans le concours d'un tiers, le spectateur, et ne peut donc prétendre à la vérité ou au véridique, à l'instar du discours ou du langage.

" Il est essentiel à la vérité d'être intégrale, alors qu'aucune peinture ne s'est jamais prétendue intégrale (...). L'homme ne peint pas la peinture, mais il parle sur la parole, et l'esprit du langage ne voudrait rien tenir que de soi. (...) Enfin le langage dit, et les voix de la peinture sont les voix du silence." (M. Merleau-Ponty<sup>188</sup>)

Quoi qu'en ait eu Malraux, la peinture n'est pas cet Absolu dont il parlait, elle n'est qu'une *Monnaie de l'Absolu*. Si besoin en était, sa propre activité le confirme, lui qui a passé son temps, comme tout critique d'art, à expliquer par des mots les tableaux. Réciproquement il serait difficile d'envisager une critique picturale de la littérature. Et tout le monde a déjà éprouvé un sentiment de frustration à la vue des dessins ornant parfois un livre ou des

<sup>182</sup> *Lettre à Théo* 8/09/88

<sup>183</sup> in P. Signac, *De Delacroix au Néo-impressionnisme*

<sup>184</sup> *Pol.* VIII. 5. 1340 a 33-35

<sup>185</sup> in Plutarque, *De gloria Athenensium* 3, 346d

<sup>186</sup> *Phèdre* 275d et *Le Politique* 277c

<sup>187</sup> *Traité de Peinture*

<sup>188</sup> *Le langage indirect et les Voix du silence* in *Signes* pp. 100-101

incarnations imagées que le cinéma en propose. Nécessaire et insuffisante à la fois, la peinture appelle son dépassement, par la musique tout d'abord, le premier art non-représentatif.

## B. Musique

Après la peinture vient naturellement la musique qui, comme la littérature, s'adresse au sens interne, l'ouïe et joue donc avec des signes non figuratifs (représentatifs).

" Al'intuition *interne*, la *musique* présente le beau dans des sons non-figuratifs, la *poésie* par le moyen du langage." (Hegel)

Ouvrant encore, contrairement à la seconde, sur des signes matériels (sons) et conservant en ce sens une parenté avec la peinture, la musique supprime néanmoins la matérialité stable, permanence ou solidité des images, vu le caractère évanouissant des sons.

" A l'opposé de la peinture, mais faisant partie de la même sphère, se trouve la *musique*." (idem)

Ce faisant elle surpasse et de loin les capacités expressives de l'art plastique.

En abolissant la spatialité au profit du temps, elle ouvre la représentation à la dynamique (vie) de l'âme (sujet) et constitue ainsi un authentique art « subjectif », le seul adéquat apparemment à l'expression de la vie intérieure dont elle récuse toute réification.

" Cette disparition, non pas d'une seule dimension de l'espace, mais de la spatialité totale en général, cette rentrée dans la subjectivité, aussi bien du contenu que de sa manifestation extérieure, caractérise le deuxième art romantique, la musique. Sous ce rapport, elle constitue un mode de représentation qui, s'il a pour forme et pour contenu le subjectif, puisque en tant qu'art elle sert à communiquer l'intériorité, reste subjectif même dans son objectivité ; autrement dit, la musique ne procède pas comme les arts plastiques qui, ayant choisi un mode d'expression extérieure, laissent ensuite cette extériorité subsister en toute liberté et indépendance, mais elle enlève à l'extériorité tout caractère objectif, ne lui permet pas de s'affirmer en toute indépendance, lui refuse toute possibilité d'existence permanente." (idem)

"De nature abstraite" ou temporelle, le son ne laisse pas subsister les contours rigides d'une forme ou représentation perceptive. Relevant d'un sens "l'*ouïe* ... plus idéale que la vue", il s'avère plus idéal que l'image visuelle et au diapason du flux ou des harmoniques de l'âme : pensées/ sentiments, au lieu que la couleur et la figure n'en restituent que des moments figés.

" A l'aide de la pierre et de la couleur, on peut reproduire les formes des objets les plus variés, tels qu'ils existent dans la réalité ; avec les sons, c'est impossible. Seule l'intériorité sans objet, la subjectivité abstraite se laisse exprimer par les sons. Subjectivité abstraite qui est un moi entièrement vide, sans autre contenu. La tâche principale de la musique consiste donc, non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale." (idem<sup>189</sup>)

Rien d'étonnant que la musique nous « remue » tant, ce dont chacun fait régulièrement l'expérience, en écoutant sa musique favorite, et que Platon lui ait accordé une si grande importance dans l'éducation des citoyens de *Callipolis* (Cité de Beauté), dès lors qu'elle semble s'adresser au plus intime de notre être, contribuant ainsi à notre formation profonde.

" La culture musicale est d'une excellence souveraine ... rien ne plonge plus profondément au cœur de l'âme que le rythme et l'harmonie."<sup>190</sup>

D'autres y verront " l'art principal " (Novalis<sup>191</sup>) voire un langage suprême qui passerait les possibilités des autres langues -" La musique est faite pour l'inexprimable " (Debussy<sup>192</sup>)- et nous mettrait en contact avec les ressorts les plus cachés de notre être profond.

" Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familier quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments." (Schopenhauer)

<sup>189</sup> *Propéd.* 3è Cours § 205; *Esth.* Les Arts plastiques, Introd. Plan t.6 p.26 et La Musique Introd. t.7 pp.157-160

<sup>190</sup> *Rép.* III.401a ; cf. égal. Aristote, *Pol.* VIII. 5. 1340 b 17-20

<sup>191</sup> *Cahiers* III, 100, 117 et 291

<sup>192</sup> cité par V. Jankelevitch, *De la musique au silence* VII. *La musique et l'Ineffable*

En cela elle serait " le plus puissant de tous les arts " (idem<sup>193</sup>). L'étymologie (Musique vient de Muses, déesses des arts en général) et diverses légendes, en particulier celle d'*Orphée*, rapportée dans l'*Esthétique*, l'ont en tout cas signifié depuis longtemps. L'opinion commune partage entièrement ce point de vue.

Sans contester la puissance émotionnelle de la musique, il importe cependant de l'analyser de plus près pour marquer ses limites. En premier lieu, observons qu'étant donné le caractère évanescent du son, une musique doit, sous peine de se réduire à une froide partition compréhensible des seuls spécialistes, être exécutée, jouée par " un *sujet vivant* " (idem). Elle dépend dès lors de paramètres contingents, acoustique de la salle, timbre des instruments et virtuosité de l'exécutant qui peuvent modifier totalement l'effet produit par un morceau. Ensuite et surtout on voit mal comment une suite finie de sons, fût-elle parfaitement interprétée, pourrait nous ouvrir à l'Infini, à moins de présupposer que notre esprit ne soit déjà habité par l'Idée de ce dernier, ce qu'il est effectivement, dans la mesure où la pensée se confond avec le langage et sa structure de renvoi qui veut qu'il n'y ait de sens que dans le rapport des signes linguistiques entre eux et non dans des idées ou mots isolés. Aussi la musique peut bien réveiller cette structure et l'infinité qui la caractérise mais elle ne la crée pas. Disons qu'elle en est la cause occasionnelle et nullement la cause véritable.

D'ailleurs, pas plus que la couleur et la forme, le son n'est en lui-même porteur de la moindre signification : " le son, par lui-même, est dépourvu de tout contenu " (idem<sup>194</sup>).

" Je considère la musique, par son essence, comme impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique." (Stravinsky<sup>195</sup>).

En l'absence d'une codification préalable, gamme, hauteur, tonalité (majeur ou mineur), aucune musique ne nous inspirerait quoi que ce soit (joie ou tristesse). Et en dépit cette fois de l'évidence dont se réclamait le Stagirite à propos des " modes musicaux " – " les mélodies portent en elles-mêmes des imitations des idées morales "<sup>196</sup>–, on soutiendra que le lien entre les deux n'a rien de direct (naturel) mais passe par la « convention » et donc l'étude (solfège). Preuve en est qu'une composition autrement codifiée (musique pentatonique ou dodécaphonique par opposition à l'octave) nous laisse souvent indifférents, quand elle ne nous irrite pas purement et simplement et si chez nous le mineur est synonyme de tristesse ou de deuil, ailleurs ce peut être l'inverse (cf. les cérémonies d'enterrement chez les Noirs).

Quoi qu'ait pu en penser Schopenhauer<sup>197</sup>, il n'y a point de langage musical universel direct. L'expression musicale est tout aussi conditionnée ou médiatisée par le langage que l'expression picturale et la musique participe également à la catégorie de l'art subordonné. Et quand bien même telle codification – celle de notre gamme en l'occurrence – aurait fini par supplanter historiquement les autres, elle n'adoute façon, vu son caractère formel (mathématique), qu'une portée elle-même formelle, apte à toucher l'âme mais non à lui parler. Les rapports mathématiques que l'entendement établit entre les sons traduisent en effet l'intériorité mais une intériorité purement abstraite, celle-même qu'on trouve déjà dans l'architecture, au point que la musique, pour « vivante » qu'elle soit, reste un art figé.

" Par sa matière, la musique comme telle est fondée, comme l'architecture, sur des rapports rationnels et est en général, pour la définir d'une façon abstraite, l'art qui exprime l'intériorité abstraite et spirituelle du sentiment." (idem)

<sup>193</sup> *M.V.R.* Livre III.52. La musique et *Parerga et paralipomena*, Esthét. et Métaph. du Beau p.186

<sup>194</sup> *Esth. Mus.* I. c. pp. 186 et 188 et Poés. p. 8

<sup>195</sup> *Chroniques de ma vie* pp. 86-87 (Denoël)

<sup>196</sup> *Pol.* VIII. 5. 1340 a 39

<sup>197</sup> vide *Parerga et paralipomena*, Esthét. et Métaph. du Beau p. 183

Pour le dire plus simplement, la codification formelle des sons ne suffit pas. Car, réduite à elle seule, elle permet certes à ces derniers de faire vibrer l'âme ou le moi mais il s'agit alors d'un sujet vide qui ignore tout du contenu ou du pourquoi de son émotion.

" Seule l'intériorité sans objet, la subjectivité abstraite se laisse exprimer par les sons. Subjectivité abstraite qui est un moi entièrement vide, sans autre contenu." (idem)

Tout au plus ressent-il un sentiment positif (joie) ou négatif (peine), sans savoir à quoi celui-ci est lié. Si l'on en restait là, " dans les limites du domaine purement musical des sons ", on serait bien en présence d'un langage mais d'un langage d'une pauvreté insigne, au point qu'on pourrait se demander si l'on a réellement à faire à un art, faute de contenu précis.

" Mais, dans ces conditions, la musique reste vide, sans signification, et, étant donné qu'il lui manque un des éléments principaux de tout art, à savoir le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut pas encore être rangée parmi les arts proprement dits. C'est seulement lorsque l'élément sensible des sons sert à exprimer le spirituel de façon plus ou moins adéquate, que la musique s'élève au niveau d'un art véritable, soit que ce contenu se trouve formulé dans des mots ou qu'il se dégage d'une façon moins précise des sons, de leurs rapports harmoniques et de leur animation mélodique." (idem)

Au risque de nous répéter, soulignons que des seules règles musicales, harmoniques ou mélodiques, ne peut surgir qu'un sens indéterminé, vague, "moins précis" que celui des mots. Une mélodie peut assurément attrister, mettre de bonne humeur voire susciter l'enthousiasme, elle ne saurait véhiculer un message concret et expliciter la nature du dit enthousiasme, ne serait-ce qu'en spécifiant son domaine, sentimental, politique ou religieux.

" La musique ... traduit des sentiments profonds et tout à fait imprécis, des mouvements de l'âme pour ainsi dire immatériels, auxquels on ne peut attribuer ni contenu, ni pensée " (idem).

Son pouvoir d'évocation ne peut en conséquence être qu'élémentaire ou rudimentaire, non signifiant ou transcendant par lui-même.

" La puissance de la musique est une puissance *élémentaire*, en ce sens qu'elle réside dans l'élément même dans lequel cet art évolue, c'est-à-dire dans le son." (idem<sup>198</sup>)

Le signe musical est bien " un verbe muet " (Plotin<sup>199</sup>).

La communication par la musique, tant vantée de nos jours, aussi bien par les tenants de la musique classique que de la musique populaire, relève très exactement de ce type de langage. Et l'on s'accorde d'autant plus massivement et volontiers autour de lui qu'il ne dit quasi rien, si ce n'est le plaisir que l'on a d'être ensemble soit à l'occasion d'une fête soit lors d'un deuil, et que de simples applaudissements, battements de mains ou de pieds suffiraient à exprimer. La mélodie et le rythme exacerbent tout au plus cette satisfaction, en en multipliant l'effet. Le vrai contenu n'a pour origine, comme toujours que la parole ou "le *texte*", seul en mesure d'expliquer quoi que ce soit. Dès qu'il est question de préciser et de nous dire s'il s'agit d'amour, de justice ou de dieu par exemple, la musique ne peut se passer du verbe.

" Pour obtenir cette précision, la musique doit faire appel à l'aide de la parole et a besoin, pour l'expression particulière et caractéristique du contenu, d'un texte dans lequel le subjectif, véhiculé par les sons, trouve un point d'appui solide et concret." (idem<sup>200</sup>)

Elle n'est pas un art auto-suffisant, tributaire qu'elle est d'un autre art, celui des mots, auquel elle doit et son existence et ses capacités expressives. Des "trois éléments" constitutifs de toute "mélodie...les paroles, les harmonies, le rythme", la primauté revient de plein droit aux premières, les deux autres n'en étant qu'" un accompagnement " (Platon<sup>201</sup>). Ces derniers contribuent assurément et réussissent pleinement à renforcer l'impact du sens sur l'auditeur, les sons frappant d'emblée le système sensoriel.

" Or, seule la musique est capable de produire cette accentuation sensible." (Hegel)

<sup>198</sup> *Esth.* Introd. III. p. 128 ; Mus. pp. 159-160 ; I. b. pp. 175-176 ; Introd. II. 1<sup>ère</sup> sec. 1. p. 58 et Mus. I. c. p. 183

<sup>199</sup> *Ennéades* III.8.6. et VI.8.11.

<sup>200</sup> *op. cit.* La Musique III.a. p. 235 et La Poésie Introduction p. 8

<sup>201</sup> *Rép.* III.398 d

Mais ils n'en forment pas la teneur. Et lorsque nous croyons entendre directement celle-ci en eux, c'est que nous oublions que nous l'y avons projetée, conformément à l'intention du compositeur, dont il nous a laissé la trace ne fût-ce que dans le « titre » de son morceau. Le ravissement que nous éprouvons à l'audition de la musique n'est donc pas vraiment son fait (cause) mais est dû à nous-mêmes et à notre nature logique/spirituelle ; elle n'en est que l'occasion (condition) ou le prétexte.

" Mais ce ne sont là que nos intuitions et représentations à nous que l'œuvre musicale a certainement contribué à provoquer, mais qu'elle n'a pas produites directement par le traitement purement musical des sons." (idem)  
Comment expliquer sinon que les animaux, êtres sensibles, pouvant donc entendre les sons musicaux, y sont pourtant absolument « insensibles », ne cherchant jamais à les reproduire.

On glosera à l'infini sur le Mystère de la Musique et imaginera y décrypter la révélation d'un divin au-delà des mots, personne ne changera rien à cette « évidence » incontournable : la musique non seulement n'existerait pas sans les catégories logiques rendant possible la structuration des sons et la détermination générale de leur signification, mais elle dépend encore du Logos pour la spécification de son contenu. La plus profonde et impressionnante des musiques, " la musique religieuse " et plus particulièrement celle de " Sébastien Bach " aurait-elle vu le jour sans le Récit biblique ? Des pans entiers de la musique seraient inconcevables sans un texte (cantates, lieder, oratorios, passions, requiems, motets, opéras, chansons), alors que la réciproque n'est pas vraie, l'art des mots ou la littérature se suffisant pleinement à lui-même et pouvant même suppléer et la musique et la peinture.

" La poésie, au contraire, exprime elle-même, et directement, les sentiments, les représentations et les intuitions et est même capable de nous offrir des images d'objets extérieurs " (idem<sup>202</sup>)

La critique musicale, qui passe entièrement par des mots, confirme cette évidence. Qui se lancera un jour dans une critique musicale de la littérature ? La musique n'est pas le dernier ou le premier des arts, en dépit de l'opinion mal assurée de certains philosophes. Si l'on tient absolument à la catégorie du Mystère, on dira qu'elle conviendrait davantage aux Lettres, comme l'a justement observé Mallarmé, mieux inspiré, sur ce point du moins, que Verlaine dans son *Art poétique* - " De la musique avant toute chose ... Et tout le reste est littérature." -, " Je sais, on veut à la musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend ". En un langage parfois abscons, il a d'ailleurs correctement précisé :

" Il semble que par un ordre de l'esprit littéraire, et par prévoyance, au moment exact où la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule, ait été montré que rien, dans l'articulation ou l'anonymat de ces cris, jubilation, orgueils, et tous transports, n'existe que ne puisse avec une magnificence égale et de plus notre conscience, cette clarté, rendre la vieille et sainte élocution ; ou le Verbe, quand c'est quelqu'un qui le profère."

Plus sobrement et tout aussi justement, il concluait ailleurs : " du fait de la pensée, la Poésie, proche l'idée, est Musique par excellence ". Tout passe en effet par le Verbe et la Poésie qui en « traite » mérite seule d'être qualifiée de :

" premier et dernier des Arts. (...) [Celui qui] les résume [tous]."<sup>203</sup>

En résumé, la grandeur et la servitude des arts prélinguistiques tiennent à leur commun usage implicite du langage et à leur non moins semblable impossibilité de le dépasser, sauf à s'abolir en tant que tels. Maints poètes s'y sont laissé prendre, en théorie du moins, assimilant le langage ou le sens à un être donné, celé dans les replis de la nature et que tout artiste dévoilerait par ses propres moyens, voire par des moyens supérieurs aux mots.

" L'homme n'est pas seul à parler -l'univers aussi parle- des langues infinies." (Novalis)

" La nature est un temple où de vivants piliers -Laissent parfois sortir de confuses paroles ;

-Les parfums, les couleurs et les sons se répondent." (Baudelaire)

<sup>202</sup> *op. cit.* La Poésie chap. III B. b. t.8 p.290 ; La Musique I. a. p.173 et III. a. p.248 et I. a. p.173

<sup>203</sup> *Le Mystère dans les Lettres* p.385 ; *Villiers de l'Isle-Adam* p.507 ; *Le Livre, instrument spirituel* pp.380-381 et *Crayonné au Théâtre, Solennité* p.334 (in O.c. Pléiade) – *Let. à H. de Régnier* 26/11/ 1885 p. 306 in Corr.

" On identifie toujours les pensées aux mots comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression que les mots ... Gestes, mimiques, sons, lignes et couleurs : voilà les moyens primitifs, purs et directs de l'expression." (H. Michaux)<sup>204</sup>

Leur propre pratique dément néanmoins cette illusion. C'est bien avec des mots qu'ils ont « décrypté » ces " confuses paroles ", sorties prétendument de la bouche même de la nature ; ils se seraient sinon condamnés au silence " des choses muettes " (Baudelaire<sup>205</sup>) en lieu et place de ces belles voix qu'ils sont seuls au demeurant à « entendre ». Quant aux dessins et encres de Michaux, ils exigent de toute façon une bonne dose d'interprétation et de connaissances pour pouvoir être appréciés ou simplement compris.

Il est exclu de signifier une vérité et à fortiori la Vérité, sauf à la trahir entièrement, avec de simples éléments matériels ou naturels. Et puisque c'est pourtant le pari impossible tenté par les peintres et les musiciens qui se voudraient uniquement peintres ou uniquement musiciens, on s'autorisera à leur rappeler que leurs arts respectifs, tout en étant dignes de respect, ne doivent pas être surévalués, comme on n'a que trop tendance à le faire aujourd'hui.

" Étant donné, en effet, le rôle important que le côté sensible joue dans les arts plastiques et dans la musique, et en raison de la rigoureuse spécificité des matériaux dont se servent ces arts, le nombre et la variété des représentations qu'ils peuvent réaliser dans la pierre ou le bronze ou à l'aide de couleurs et de sons restent assez limités, si bien que leur contenu et leurs conceptions se trouvent, à leur tour, enfermés dans des limites assez étroites." (Hegel<sup>206</sup>)  
Mais cela était déjà vrai hier – de tout temps.

Peinture et Musique ont certes encore de beaux jours devant elles mais aucun avenir fondamental. Il est vain en tout cas d'attendre qu'elles nous révèlent plus que ce qu'elles ont pu/su révéler jusqu'à maintenant, soit des rayons de l'Absolu et même des rayons diffractés (finitisés) au contact des corps sensibles (figures, couleurs et sons) et non l'Absolu tel quel. Penchons-nous donc, pour finir, sur la Littérature ou le Livre, pour vérifier si elle/il est à même de pallier ce défaut et d'assurer à l'Art la libre et pleine maîtrise du Vrai, ce qui réaliserait le but de l'esprit humain et rendrait toute recherche ultérieure superfétatoire.

### C. Littérature

Suivant la peinture et la musique dans l'ordre chronologique mais les précédant logiquement, puisqu'elle les prédétermine, la Littérature (Art du Langage) ou la Poésie qui en est la quintessence - "la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature" (Mallarmé<sup>207</sup>) - apparaît d'emblée comme l'art par excellence. Tous ou presque, les Grands en tout cas, s'accordent là-dessus. Platon ne taxait-il pas déjà les poètes de " devins inspirés de Dieu " <sup>208?</sup>

" Le discours sensible parfait est le POÈME " (Baumgarten<sup>209</sup>)

" Le premier rang revient entre tous à la *poésie*." (Kant<sup>210</sup>)

" L'essence de l'art, c'est le Poème." (Heidegger<sup>211</sup>)

L'auteur de l'*Esthétique* fonde conceptuellement et systématise cette vérité (élémentaire), en en tirant toutes les conséquences esthétiques et philosophiques.

" La poésie est l'art général, le plus compréhensif, celui qui a réussi à s'élever à la plus haute spiritualité."

Grâce au matériau qu'elle utilise et qui n'est plus à proprement parler un matériau mais "un simple signe...[une] parole...le signe d'une intériorité spirituelle", l'élément même de

<sup>204</sup> Novalis, *L'Encyclopédie* IV-146 ; Baudelaire, *Correspondances*, Les Fleurs du Mal IV et Michaux,

<sup>205</sup> *Élévation*, Les Fleurs du Mal III

<sup>206</sup> *Esthétique*, La Poésie, Introduction t.8 p.19

<sup>207</sup> *Crise de vers* in *Variations sur un sujet* O. c. p. 361

<sup>208</sup> *Ion* 534 d ; cf. égal. supra p. 26

<sup>209</sup> *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* § IX

<sup>210</sup> *C.F.J.* § 53. Comparaison de la valeur respective des beaux-arts ; cf. égal. *Anthropologie* § 71 B

<sup>211</sup> *L'origine de l'œuvre d'art*. La Vérité et l'Art in *Chemins qui ne mènent nulle part* p. 84

la pensée -" l'élément parfait...le signe de la représentation "-, la Littérature achève ce que les deux autres arts ont commencé, la transmutation du sensible naturel en sensible signifiant.

" Ce qui caractérise plus particulièrement la poésie, c'est le pouvoir qu'elle possède de soumettre à l'esprit et à ses représentations l'élément sensible dont la peinture et la musique avaient commencé à libérer l'art..."

Elle le parachève d'autant plus qu'elle ne fait que se réapproprier, consciemment cette fois, et le contenu de l'art en général et son propre contenu, le Sens, la peinture et la musique n'étant, nous l'avons suffisamment expliqué, que des modalités inconscientes, restreintes de la Signification. Elle est donc immanente à tous les arts.

" La poésie est en effet commune à toutes les formes du beau et s'étend à toutes, car son élément véritable est la fantaisie, dont toute création visant à la beauté, quelle que soit sa forme, a besoin. "

On la qualifiera donc d'" art *universel* " ou pour le moins d'" un art *général* ".

Tout art contient ainsi implicitement en lui de la poésie, au point que l'on considérera le mot « art » ou création/production comme synonyme de poésie (du grec *poien*, produire) et que l'on rapprochera ceux de beau et de poétique, comme on ne se prive pas du reste de le faire, tant dans la langue commune que dans celle des philosophes.

"D'une façon générale, la nature du poétique coïncide avec le concept du beau artistique et de l'œuvre d'art"

N'émane-t-il pas de " la première faculté *créatrice* qu'exerce l'esprit "<sup>212</sup> : la nomination ? "*Tout art est essentiellement Poème (Dichtung)*" répétera Heidegger<sup>213</sup>. Summum des arts, la Poésie doit être comprise comme un art à la fois particulier et comme "la synthèse" des arts. En tant qu'art particulier, art de la parole, elle est le plus pur et riche d'entre eux, sa capacité d'expression n'étant bornée par rien, la parole s'étendant à tout, n'étant limitée par rien d'externe à elle-même et s'étendant en conséquence à tout contenu.

"Après la peinture et la musique vient l'art de la parole, la poésie en général, le vrai art absolu de l'esprit se manifestant en tant qu'esprit. Seule en effet la parole est capable de s'approprier, d'exprimer, en en faisant un objet de représentation, tout ce que la conscience conçoit et revêt d'une forme qu'elle trouve en elle-même. Aussi bien la poésie est-elle par son contenu de tous les arts le plus riche, le plus illimité."

Même ce qu'il est convenu d'appeler l'ineffable et qui n'est jamais qu'un mot est de plein droit accessible à d'autres mots, contrairement à un constant malentendu qui repose sur une hâtive assimilation du langage à une représentation parmi d'autres, c'est-à-dire à une image extérieure, alors qu'il forme en vérité l'unique mode possible d'articulation et/ou d'expression de l'intériorité ou de la pensée.

" Grâce à cela, le poète se trouve à même de pénétrer dans toutes les profondeurs des contenus spirituels et d'amener à la lumière de la conscience ce qui y est caché. Si, en effet, dans les autres arts, l'intériorité doit également disparaître, et disparaît effectivement, à travers sa forme extérieure, il n'en reste pas moins que le mot, la parole, est le moyen de communication le plus intelligible et qui convient le plus à l'esprit, un moyen qui permet de saisir et d'exprimer tout ce qui s'agit dans les profondeurs de la conscience, tout ce qui habite ses régions en apparence les plus inaccessibles."

Qu'on essaye au demeurant de formuler ce que l'on ne pourrait pas soi-disant libeller, et, sauf à confondre dire et imager, l'on comprendra que la parole est destinée à exprimer ce qu'il est impossible de représenter (idées, significations ou vérités).

"A la différence des autres matières sensibles, bois, pierre, couleur, son, la parole, le langage, le discours constituent le seul élément digne de servir à l'expression de l'esprit "<sup>214</sup>.

En tant que synthèse des arts, elle est capable de les suppléer tous, pouvant par elle-même, par le seul « jeu » des mots, décrire (peindre) un décor ou une situation et enthousiasmer (faire vibrer) l'âme, comme l'atteste l'effet des contes sur les enfants aussi bien que sur les adultes (*Les Contes des mille et une nuits* par exemple), et des beaux récits/romans en général –avec le Sens, autant dire l'essentiel, car c'est ce qui nous intéresse le plus, en prime.

<sup>212</sup> *Esthétique*, Introd. chap. III. Aperçu plan général de l'ouvrage pp. 128; 129-130 ; Peint.-Mus. Introd. p. 13 ; Poésie Introd. pp. 20 ; 28 et *Ph.E.* (1805) I. a) γ) p. 16 ; cf. égal. Cours II. 5. Psychologie II. 3.

<sup>213</sup> *L'origine de l'œuvre d'art* p. 81 ; cf. égal. Novalis, *Henri d'Ofterdingen* 1<sup>ère</sup> partie chap. VIII p. 281

<sup>214</sup> *Esth.* Poésie Introd. p. 9; chap. I.3. p. 69 ; chap. III. C. p. 320 ; cf. égal. Introd. p. 16 et Arts plast. pp. 26-27

Les autres arts n'y parviennent qu'indirectement et partiellement.

" Quant au mode de représentation dont se sert la poésie, elle se révèle sous ce rapport comme un art total, comme l'art en soi, par le fait qu'elle reproduit dans sa sphère les modes de représentation des autres arts, ce qu'on ne constate dans la peinture et la musique que de façon relative."

" Art général " ou total, la Littérature est seule susceptible d'une Œuvre totale. Si l'expression Œuvre totale a un sens, elle ne peut en effet renvoyer qu'à une œuvre de langage, seule en mesure de concevoir (le) tout, soit à un écrit ou un Livre.

" Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre." (Mallarmé)

Lequel ? Quel genre : épopée, poésie ou roman ? Quel style : vers rimé, libre ou prose ? Qu'est-ce qu'un Livre ou ce Grand Œuvre dont n'ont cessé de rêver le Poète<sup>215</sup> et d'autres, avant et après lui –à vrai dire tous les « poètes » authentiques –, et censé être à la fois externe et interne à l'œuvre qu'ils ont produite.

**" C'est que, à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publié un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre."**  
La passion littéraire n'aurait point de sens hors de ce projet.

Matériellement le Livre se présentera, comme n'importe quel livre, sous la forme d'un ensemble de mots, pages reliées et couvertes -" superposition des pages comme un coffret (...) le minuscule tombeau, certes, de l'âme "-, tomes ou volumes ou, pourquoi pas, celle d'une ou plusieurs disquettes, CD Rom ou autres supports techniques sophistiqués. Combien au juste ? Cela dépend du «contenu» qui, *Quant au Livre*, doit être idéal : *Le Livre, instrument spirituel*. Ce qui signifie «logique» : nécessaire et/ou rationnel et non accidentel, florilège de citations ou inspirations/trouvailles, si jolies soient-elles, et dignes d'"un album, mais pas [d']un livre".

**" Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses..."**

Récusant toute contingence ou tout hasard –le " livre ... élimine le hasard (...) le hasard vaincu mot par mot "-, il s'interdira pareillement toute anecdote prosaïque, spatiale ou temporelle :

" La Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus "

Le Livre sera donc structuré ou ne sera pas. Le statut d'œuvre littéraire n'exige-t-il pas la " Transposition – Structure, une autre " et, pour garantie à son " intelligibilité ... La Syntaxe "<sup>216</sup>, à l'écart du simple compte-rendu, de la description ou de la narration ? Un disciple de Mallarmé, Valéry, si l'on en croit A. Breton, se refusera pareillement à commencer un texte par *La marquise sortit à cinq heures*<sup>217</sup>.

Par opposition à un *Album de vers et de prose* et autres anthologies ou recueils, il sera forcément Un, puisqu'il n'y a qu'une Structure, quelle que soit la multiplicité des éléments, sinon nulle communication ou compréhension véritable ne s'instaurerait entre les hommes de langues ou de catégories sociales différentes.

**" J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies."**

Tous les écrivains du monde ne l'ont-ils pas entrepris et exhibé, fût-ce partiellement ? Depuis Homère jusqu'à Joyce, en passant par Dante, Balzac, Dostoïevski ou Proust, qu'ont-ils en effet voulu, plus ou moins consciemment, si ce n'est écrire un seul Livre :

" Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre (...) notre seul livre." (M. Proust<sup>218</sup>)

<sup>215</sup> *Var. suj. Quant au Liv. Liv. instr. spir.* p. 378 (872) et **Texte** in *Autobio.* (à Verlaine du 16/11/85) pp 662-663

<sup>216</sup> *Cray. théât.* p. 318 - *Var. suj. Qt au Livre, Le Liv. instr. spirit.* p. 379 ; *Crise Vers* p. 366 - *Myst. Let.* p. 387 ; (cf. égal. *Les Poèmes d'E. Poë Notes* p. 230) ; *Richard Wagner* p. 544 et *Le Mystère dans les Lettres* p. 385

<sup>217</sup> in *Manifeste du surréalisme*

<sup>218</sup> *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé* in *A la Recherche du Temps perdu* t. III pp. 376 et 880 (Pléiade)



Ne se limitant pas à la lubie d'un poète, l'Oeuvre existerait, se frayant un chemin à l'intérieur des oeuvres, telle une trame invisible qui les relierait toutes et dont chacune déroulerait un fil.

" Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'est pas un génie ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir."

Au-delà des individus, toutes les nations entendent disposer d'une *Bible* (Livre en grec), résumant tous les livres. D'où d'inévitables redites ou le « ressassement » littéraire.

" Que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un -au monde, sa loi- bible comme la simulent des nations." (Mallarmé)

La forme même du Livre ou sa nécessité commande son contenu : la totalité, " le monde " ou " l'univers "<sup>219</sup> et non telle ou telle aventure, histoire ou péripétie si intéressante soit-elle, mais impropre à figurer dans une Histoire - Oeuvre nécessaire.

**" L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence "**

Sous peine d'abolir sa vocation littéraire et se cantonner dans le journal, la nouvelle anecdotique, le récit de circonstance ou le roman historique, tout écrivain digne de ce nom, s'assigne pour objet le Tout dont il veut présenter les articulations.

" Ce qu'elle [l'œuvre d'art] doit exprimer avant tout, c'est la vérité et la rationalité du réel représenté." (Hegel)

Dante illustre cela parfaitement, son poème embrassant " la totalité de la vie objective "<sup>220</sup>, dans la mesure où il mobilise toutes les attitudes, croyances et idéologies, au moins de son temps. La littérature consonne avec la science dont elle partage le dessein totalisant et/ou universel :

" la littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science " (Mallarmé).

Elle aussi nous instruit et vise une "explication de l'homme" (idem<sup>221</sup>), loin d'être un simple moyen d'évasion. N'a-t-elle pas inspiré des scientifiques, tel Freud, dont les « observations » doivent beaucoup aux tragédies grecques (*Oedipe*, *Électre* etc.) ? La *Vérité romanesque* est à mille lieues du *Mensonge romantique* (R. Girard) et plus généralement il y a :

" entre le point de vue esthétique et le point de vue scientifique, une irrévocable harmonie " (A. Comte<sup>222</sup>).

Partant elle partage quelque chose de l'impersonnalité ou universalité de la Science, pour laquelle ne compte pas le nom du découvreur mais la vérité du théorème ou de la loi.

**" Car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode."**

Toutes les grandes œuvres littéraires ne témoignent-elles pas de l'effacement de leur auteur, ou, ce qui revient au même, de sa réappropriation par tous, leur nom propre, à supposer qu'il ait été bien celui d'un individu dûment identifiable, ce qui n'est pas toujours sûr (cf. le cas d'Homère ou de Shakespeare), étant, avec le temps devenu, un adjectif, c'est-à-dire la qualification d'un nom commun : Homère a donné homérique, Dante dantesque, Shakespeare shakespearien, Corneille cornélien, Proust proustien etc. ? Plus, alors que pour certains on ignore, on vient de le dire, tout ou presque de leur identité réelle (Homère ou Shakespeare), leur œuvre par contre est d'une objectivité telle qu'on se représente désormais le monde au travers de leurs catégories ou schèmes, parlant d'un courage d'Achille, d'une ruse d'Ulysse, d'un amour de Roméo et Juliette, d'un devoir du Cid, etc.

" Mais, pour l'objectivité de l'ensemble, le poète en tant que *sujet*, doit s'effacer devant ses créations, doit même disparaître. Ce qui doit être apparent, c'est le produit, et non pas le poète " (Hegel<sup>223</sup>)

Tel est du reste le critère historique le plus sûr de la grande littérature que le temps n'a jamais confondu avec les romans à l'eau de rose, les mélodrames d'une génération ou les récits autobiographiques si prisés aujourd'hui.

<sup>219</sup> *Sur le Théâtre* p. 876 ; *Crise de vers* p. 367 ; *Crayon. théât.* p. 334 et *Lettre à H. Cazalis* juillet 1868 p. 1490

<sup>220</sup> *Esthétique*, L'Idée du Beau chap.III.C.1.a. p. 355 et *La Poésie* chap.III.A.3.c. p. 239

<sup>221</sup> *Sur le Théâtre* p. 875

<sup>222</sup> *C.P.P.* 58è L. p. 411

<sup>223</sup> *op. cit.* *La Poésie* chap. III.A.1.c. p. 145

Finalement le Livre sera(it) un Livre de personne et de tous et racontera(it) non point des épisodes ou histoires mais et uniquement les liens constitutifs de tout ce qui peut arriver.

" Les qualités requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués : ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout." (Mallarmé)

Il se réduira(it) donc à la pure structure ou Relation de l'Être, soit au Langage ou Texte même.

**" Le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur."**

Il englobera(it) ainsi en lui sa propre théorie, conformément à l'essence réflexive du langage :

"Le langage se réfléchissant"<sup>224</sup>. Récit à la fois littéraire, au sens restreint de ce terme, et critique, il sera(it) un récit sur le récit, suivant " la mise en abyme " chère à A. Gide<sup>225</sup>.

Toute la littérature moderne s'en inspire : Proust, Joyce, Mann, Musil, etc.

Pour révélatrices que soient ces tentatives, témoignant de la volonté de l'artiste de ne rien laisser hors de son champ et de rendre compte de sa propre pratique, elles n'en constituent pas moins des échecs, rapportées à l'ambition qui les nourrit. Échec patent dans le cas de Mallarmé qui n'a jamais écrit son Livre, si ce n'est sous la forme de bribes ou de fragments, voire de notes laissées à sa mort et dont il exigeait la destruction.

**" Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie."**

Celles-ci fourmillent d'ailleurs davantage d'indications techniques que proprement littéraires.

Certes lui-même ne semble pas avoir douté de la possibilité du Livre –encore qu'à l'instar de son *Hérodiade*, à jamais inachevée et dont il se demandait " si elle existera jamais ", il avouait à propos de l'Oeuvre " que nul ne [la] fera peut-être "-, mais tout au plus de sa capacité à le réaliser et était convaincu que " ce devait être très beau ".

**" Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir."**

La veille de sa mort, il incriminera le manque de temps pour justifier son inaccomplissement : "Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi". Son disciple, Valéry, n'hésitera pourtant pas remettre en cause son projet même et à transformer le regret du maître en certitude avérée : "ce grand œuvre qu'il a rêvé, et qui était, par définition, irréalisable"<sup>226</sup>. Sauf à juger d'une œuvre à l'aune de ses intentions et à redonner vie au mythe romantique d'une beauté inaccessible, force est de lui donner raison, sans contredire totalement l'enseignement de l'auteur d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : un mot lancé à la cantonade, et tout premier mot d'un texte littéraire l'est inévitablement, n'annulera jamais la contingence de son origine.

D'autres n'auront guère été plus loin que lui, puisqu'en guise d'Histoire (Vérité), ils ne nous ont légué que l'esprit ou l'histoire d'une nation (Homère), d'une époque (Dante et Cervantès), d'une société (Balzac), d'une famille à un moment donné du temps (Dostoïevski ou Zola), d'un écrivain (Proust), d'un musicien (Mann), d'un individu et d'une culture (Musil), pour finir par celle d'une conscience ou d'une langue (Broch et Joyce). Quelle que soit la beauté de leurs récits/romans, et elle est souvent grande, elle ne coïncide sûrement pas avec la Totalité / Vérité. Qu'en conclure sinon que, tout en dépassant la peinture et la musique, la littérature ne surmonte pas véritablement les limites de la représentation et garde donc, en dépit de sa spécificité et supériorité, contact avec les autres arts.

<sup>224</sup> *Le Livre, Instrument spirituel* p. 378 et *Notes I* -1869 p. 851

<sup>225</sup> *Journal* 1893

<sup>226</sup> in *R.Q.M.P.* in J. Scherer, " *L.M.* ", Préf. pp. VIII-IX ; *Let. à Catulle Mendès* 04/1866 p. 213 in Corr. (Gall.) ; Valéry 5/05/1891 in *Propos sur la Poésie* (Rocher) et Valéry, *Let. à Mondor* mars 1942 in O. I p.1737 (Pl.)

Et de fait, en tant que poète, le littérateur doit travailler à partir de et sur la représentation et non, comme ce dernier, sur la démonstration, le raisonnement ou la théorie.

" Un poète, si toutefois poète il veut être, doit mettre en œuvre, non point des théories, mais des mythes " (Platon<sup>227</sup>). Il a assurément le droit d'incorporer dans son œuvre une réflexion théorique, et nul poète ne s'en est privé, les mots eux-mêmes, vecteurs d'idées, l'y poussent. Il faillirait cependant à sa vocation, s'il se laissait trop entraîner dans cette voie. Oubliant qu'il n'est pas philosophe, quand bien même il aspire fatalement à le devenir, il perdrait de vue la seule tâche de l'art : « esthétiser » ou rendre sensibles les idées, en leur conférant une forme concrète.

" Nous ne voulons pas dire par là que l'artiste doit formuler en pensées *philosophiques* la vérité des choses qui forme la base aussi bien de la religion et de la philosophie que de l'art. L'artiste n'a pas besoin de philosophie, et s'il pense en philosophe, il se livre à un travail qui est justement en opposition avec la forme du savoir propre à l'art. La tâche de la fantaisie consiste uniquement à prendre conscience de cette rationalité interne, non sous la forme de propositions et de représentations générales, mais sous celle d'une réalité concrète et individuelle. Aussi l'artiste doit-il exprimer ce qui vit et s'agit en lui en lui donnant les formes et les apparences sensibles dont il a recueilli les images et les modèles, et il doit en même temps savoir maîtriser ces formes et ces apparences, de façon à obtenir d'elles une expression totale et complète du vrai." (Hegel<sup>228</sup>)

Combien d'artistes (?) contemporains, feignant d'ignorer cette vérité élémentaire, ne produisent au bout du compte que des « monstres » indigestes, tant du point de vue esthétique, œuvres ennuyantes, lourdes, que du point de vue philosophique, philosophèmes inconsistants par leur formalisme. Proust, qui pourtant avait mis en garde contre ce danger<sup>229</sup>, n'a pu ou su s'empêcher de s'appesantir sur des considérations philosophiques naïves, reprises de Bergson. Quant à la poésie savante de Mallarmé, force est de convenir qu'elle ne versera jamais "un ruisseau mélodieux ... d'onde suave, éternelle et française" des vers de son ami Verlaine<sup>230</sup>. La poésie ne récusera donc pas totalement la représentation et ses défauts mais s'en servira, quitte à rabattre de sa prétention universaliste et à encourir les reproches des philosophes.

" La poésie elle-même, qui est cependant capable d'exprimer les sentiments dans toute leur intériorité, a recours à des représentations, à des considérations, à des intuitions; ... C'est qu'en ce qui concerne le sentiment, le grand art consiste à l'appréhender et à en jouir par l'imagination, et celle-ci, dans la poésie, transforme les sentiments en représentations qui, qu'elles soient d'ordre lyrique, épique ou dramatique, sont seules faites pour nous satisfaire." (Hegel<sup>231</sup>)

Aussi elle ne saurait s'affranchir complètement des contraintes qui pèsent sur les autres arts mais se doit au contraire de les assumer, tant dans son contenu (*ce* qu'elle représente), que dans sa forme (la *façon* de le représenter).

S'agissant du premier, toute œuvre littéraire a un thème circonscrit, si vaste fût-il. Il est loisible de rêver à une Histoire totale -la Philosophie de l'Histoire ne réalise-t-elle pas ce Rêve ?- mais il est absolument vain d'espérer la « raconter ». Un récit décrit forcément une aventure délimitée, comme un tableau représente une scène ou une situation déterminées :

" L'art vise toujours l'*individuel*." (Bergson<sup>232</sup>)

Plus : il porte sur un quelque chose (action, personnage, situation) d'un certain point de vue.

" L'art en général a une prédilection pour le particulier. (...) L'œuvre d'art a pour mission de représenter *une seule idée* fondamentale." (Hegel<sup>233</sup>)

Les critiques platoniciennes d'Homère, si justifiées soient-elles par ailleurs, trouvent là leur limite. Un poète n'est pas et n'a pas à être un philosophe. Secondement, ce particulier est exprimé en poésie d'une façon elle-même particulière, suivant "le procédé de singularisation" cher aux formalistes russes<sup>234</sup>, c'est-à-dire de manière imagée ou stylisée et non dans la forme

<sup>227</sup> Phédon 61b

<sup>228</sup> *Esthétique*, L'Idée du Beau, chap. III. C. 1. a. p.355

<sup>229</sup> *Le temps retrouvé* in *A la Recherche du temps perdu* III p.881 (Pléiade)

<sup>230</sup> Verlaine p. 511 ; cf. égal. *Enquête sur Verlaine* p. 873

<sup>231</sup> *Esthétique* La Peinture II. c. pp. 108-109

<sup>232</sup> *Le Rire* chap. III. p. 464

<sup>233</sup> *op. cit.* La Poésie chap. I. 2. a. pp. 44 et 47

<sup>234</sup> V. Chklovski, *L'art comme procédé* in *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes

conceptuelle qui sied à la philosophie. Ne se focalisant pas, comme cette dernière, sur la face idéale ou signifiante des signes, l'écriture poétique joue sur leur versant matériel ou sensible : assonances, allitérations, anagrammes, rimes etc.

" On peut, d'une façon générale, définir la représentation poétique comme une représentation *imagée* (...) La poésie ne se contente pas de revêtir de mots ses représentations, mais elle se sert du vrai langage parlé et, par conséquent, de l'élément sensible de la résonance et de la sonorité des signes verbaux et des mots." (Hegel)  
Elle se rapproche ainsi de " l'expression musicale ", formant " une mélodie sonore des mots ".

Du coup elle partage les caractéristiques à la fois positives et négatives de la musique. Comme celle-ci contrairement aux arts plastiques, elle relève bien de "la résonance intérieure", faisant vibrer des sonorités sinon des sons et non des figures spatiales.

" Cette explication du monde poétique se réalise, non au moyen du bois, de la pierre ou des couleurs, mais au moyen de la langue, dont la versification, l'accentuation, etc., deviennent comme des gestes par lesquels le contenu spirituel se manifeste extérieurement." (idem)

Mais pas plus que cette dernière, elle n'échappe alors à la contingence des codes (pluralité des langues) et à la variabilité des exécutions orales (récitations à haute ou basse voix), auxquelles elle doit se plier, si elle veut être pleinement entendue.

" Les œuvres poétiques doivent être parlées, chantées, récitées, présentées par des sujets vivants, tout comme les œuvres musicales." (idem)

Partant la poésie perd quelque peu de sa supériorité sur la musique.

Par certains côtés ces deux arts pourraient même devenir interchangeables, au bénéfice cette fois de la musique, dès lors que le sens passe à l'arrière plan.

" Sous ce rapport, le chant pur, même le plus banaal et le plus vide, est fait pour nous procurer de vrais plaisirs lyriques, car pour notre besoin de satisfaction lyrique les mots ne sont que des véhicules indifférents, des moyens de transmission et de communication indifférents de nos joies et de nos douleurs, en l'absence desquels nous faisons volontiers appel, pour les remplacer, à l'aide de la musique."<sup>235</sup>

Sans remettre fondamentalement en cause la supériorité intrinsèque de la littérature sur la musique, force est de constater que, vu la "puissance *élémentaire*" de celle-ci et son pouvoir d'"accentuation sensible"<sup>236</sup>, elle peut suppléer avantageusement celle-là, du moins lorsque la signification importe peu, ne serait-ce que parce qu'elle est bien connue par ailleurs (sentiments ou situations mille fois répétés). Combien d'opéras, de chansons, voire de poèmes ne valent que par leurs mélodies, tant leur texte brille par son insignifiance ou superficialité ? Des pages entières de Proust ne se justifient que par le plaisir auditif, leur propos relevant de la psychologie ou de la pseudo-philosophie. *La Recherche* ne s'appelait-elle pas, dans sa première version, en deux parties, et avant même *La vie rêvée*, *Les Intermittences du cœur* ? Telle est la part de vérité des vers déjà discutés de *L'Art poétique* de Verlaine<sup>237</sup>.

Quoiqu'il en soit de ce dernier point, une conclusion s'impose : tout en dépassant tous les autres arts, la littérature reste un art, un mode imagé d'expression, et ne surmonte pas la finitude de la représentation qui définit la sphère esthétique en général.

" L'artiste doit représenter la vérité de sorte que la réalité où règne la puissance de la notion, est en même temps chose sensible; il donne à l'idée forme sensible par suite limitée et individualisée dans l'idéalité, on ne peut par conséquent éviter les contingences de l'être sensible."<sup>238</sup>

Elle demande donc à son tour à être surpassée. Par quoi ? Que pourrait être cette Oeuvre totale authentique que les Lettres s'acharnent vainement à formuler ? Certainement pas une addition ou synthèse externe des arts du style Opéra, Théâtre ou Cinématographe, une juxtaposition de défauts ne pouvant se transformer miraculeusement en perfection. Tout au plus peut-elle leur conférer " cette pompe sensible qui, d'ailleurs, est toujours

<sup>235</sup> *Esth.* Poésie II.1.a. p.75 - 3. p.90; 3.b. p.108; III.B.2.c. p.303; II.3.b. p.108; III. p.126 et III. B. 1. b. p.266

<sup>236</sup> cf. citations p. 43

<sup>237</sup> cf. p. 44

<sup>238</sup> *Ph.R.* 1<sup>è</sup> Partie chap. III. 2<sup>è</sup> sec. I.3. p.235 ; cf. égal. 2<sup>è</sup> Partie chap. II. 3<sup>è</sup> sec. 2.c. p.120 n.

un signe du commencement de la décadence de l'art vrai ", dont parle justement le philosophe à propos de l'Opéra et qui se rencontre également dans les deux autres spectacles.

Contrairement à Aristote –qui, en sa *Poétique* nous rappelait que " le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs "<sup>239</sup>-, Hegel lui-même s'est laissé parfois prendre aux sortilèges de celle-ci, surtout lorsqu'au mépris de ses propres prémisses, il cède à la survalorisation de la scène théâtrale.

" C'est l'art *dramatique* dans lequel l'homme tout entier recrée une œuvre d'art créée par un autre homme."

Mais il suffit de lui rappeler que même dans " l'art théâtral ... c'est la parole poétique qui reste l'élément déterminant et dominant "<sup>240</sup>, car sans elle il se réduirait à un spectacle d'ombres ou de marionnettes, à moins que ce ne soit du mime ou des grimaces dont les acteurs, comparés judicieusement à des mannequins, pantins ou *marionnettes*<sup>241</sup>, nous abreuvent fréquemment. Leur présence fait du reste bien souvent écran entre le texte et le lecteur, au point de gêner sa compréhension, plutôt que de la faciliter. Le caractère parodique de l'adaptation extérieure dénature ainsi le sens d'une œuvre qui se profère d'une voix plus profonde dans la représentation intérieure. Sans aller jusqu'à prôner, avec Rousseau<sup>242</sup>, l'interdiction de toute représentation théâtrale, nous affirmerons, avec Mallarmé, que l'écrit authentique s'en passe fort bien et y "supplée". Le vrai "Théâtre", celui du "Livre"<sup>243</sup> ne requiert qu'une scène mentale: l'intelligence et/ou la sensibilité du lecteur.

Tout cela est encore plus patent s'agissant du cinématographe et de l'illustration imagée en général qui leste le sens d'une charge si lourde, qu'il en devient parfois méconnaissable. Remplaçant la concaténation signifiante par la rigidité de traits affirmés, l'image enlève en effet au texte son pouvoir suggestif, fondé précisément sur son ouverture illimitée au possible, chose éminemment concevable, mais en aucun cas représentable.

" Je suis pour - aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur : mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement." (Mallarmé)

Et si tel poème peut "se prêter" à une image, ce ne saurait être qu'" une eau-forte pleine de vie et de vide "<sup>244</sup>, autant dire une non-image et certainement pas une image photographique ou cinématographique dont le « réalisme » trahit plus qu'il ne traduit l'esthétique d'une œuvre.

Le mouvement, ou plutôt son illusion, introduit par le cinématographe, ne nous est ici d'aucun secours, car il n'a rien de commun avec la progression du sens mais s'apparente au déplacement local, déjà présent au théâtre. Il ne produit donc aucune signification supplémentaire. Loin d'être " le résumé de tous les arts " (M. Gourinat<sup>245</sup>), le cinéma, improprement dénommé le 7<sup>e</sup> art, n'est, comme l'étaient avant lui et le sont encore le théâtre et l'opéra, que l'amalgame, quelquefois réussi mais toujours redondant, de la peinture (image), de la musique (bande son) et de la littérature (scénario), qui, de toute façon, n'ont nul besoin de lui pour exister, alors que lui-même serait inconcevable sans eux, et surtout sans un texte qui lui serve de fil conducteur et dont la lecture induit à elle seule un véritable « cinéma intérieur ». A ce dernier il n'ajoute rien, hormis une charge émotionnelle aussi vive que passagère et qui permet au spectateur d'avoir l'impression d'assister réellement à la scène, ce qui se fait infailliblement au détriment de l'imaginaire. Qui n'a déjà fait l'expérience de la profonde

<sup>239</sup> *op. cit.* 6. 1450 b 17-20

<sup>240</sup> *Esth.* Arts plastiques pp.27-28 ; Poésie Introd. p.20; chap. III.C. 2. c. p.371; Arts plastiques p.28; et La Poésie chap. III.C. 2. p.357; cf. égal. *Ph.R.* 2<sup>e</sup> P. II.4.3. p.187 et *E.* § 411 add. p. 516

<sup>241</sup> cf. Diderot, *Paradoxe sur le comédien* et H. Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*

<sup>242</sup> *Lettre à M. d'Alembert* sur son Article « Genève », et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre

<sup>243</sup> *Crayonné au Théâtre, Solennité* p.334 et *Sur le Théâtre* p.875 in *Oeuvres complètes* (Pléiade)

<sup>244</sup> *Sur le Livre illustré* p.878 et *Lettre à H. Cazalis* de juillet 1868 p.1489 ; cf. égal. Flaubert, *Lettre* juin 1862

<sup>245</sup> *De la philosophie* I. 5. L'œuvre d'Art et le Beau p.290

déception occasionnée par l'adaptation cinématographique d'un chef-d'œuvre littéraire, celle-ci fût-elle signée par l'exceptionnel Visconti (*Mort à Venise* de Thomas Mann) ? Ausurplus, le cinématographe relève chaque jour davantage de l'industrie du loisir que de l'art, sa finalité consistant pus à divertir les foules qu'à les « élever ».

Alors ne reste, pour espérer saisir l'Absolu ou le Tout, qu'une seule solution : parachever ce que la littérature a commencé mais ne peut, par ses propres moyens, mener à son terme, soit transcender l'Art lui-même ou la beauté esthétique, qui relèvent de "la connaissance inférieure" comme le notait déjà Baumgarten au tout début de son *Esthétique*, vers "une autre beauté", celle du Concept. Ce qui signifie transformer la parole poétique ou sensible en verbe purement intelligible. Et puisque celle-là s'oriente déjà d'elle-même dans cette direction, avec son utopie du Livre, elle mérite doublement sa dénomination de « dernier » des arts ou d'art final : à la fois terme et achèvement de l'Art en tant que tel.

" La poésie apparaît comme celui des arts particuliers qui marque le commencement de la dissolution de l'art et représente pour la connaissance philosophique, l'étape de transition qui conduit à la représentation religieuse, d'une part, à la prose de la pensée scientifique, de l'autre. Les limites du monde de la beauté sont constituées, d'une part, par la prose du fini et de la conscience ordinaire, à partir de laquelle l'art s'élance pour atteindre à la vérité, d'autre part, par les sphères plus élevées de la religion et de la science dans lesquelles il recherche une appréhension de l'Absolu, aussi éloignée que possible du sensible." (Hegel)

Paradoxalement sa force, le mot, est le signe de sa " faiblesse " <sup>246</sup> ou de son incomplétude.

On ne cessera pas d'écrire, composer et peindre, et certains ouvrages, partitions ou tableaux continueront à nous procurer du plaisir, mais aucun poème, et a fortiori musique ou peinture, ne résoudra mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à maintenant l'aporie de l'art : tenter de saisir l'insensible par les sens, chose réservée au savoir, seul en mesure de « chanter » l'intelligible.

" Or, ce lieu supra céleste, nul poète encore, de ceux d'ici-bas, n'a chanté d'hymne en son honneur, et nul n'en chantera jamais qui en soit digne. Mais voici ce qui en est ; car c'est un fait qu'il faut oser dire ce qui est vrai, et particulièrement quand c'est sur la vérité que l'on parle. La réalité, te dis-je, qui, réellement, est sans couleur, sans forme, intangible ; objet de contemplation pour le pilote seul de l'âme, pour l'intellect, à laquelle se rapporte la famille du savoir authentique, c'est ce lieu qu'elle occupe." (Platon)

S'appelât-on "Dédale" <sup>247</sup>, qu'on ne parviendra pas à rendre perceptible le pensable. Dans son interdiction de toute figuration sensible de Dieu l'*Ancien Testament* ne disait pas autre chose.

Pour accéder à l'Idée, il faut impérativement se tourner du côté de la parole et, qui plus est, d'une parole démonstrative, à base de " justification rationnelle ".

" Il n'y a en effet que la parole, à l'exclusion de tout autre moyen, pour donner des réalités incorporelles, qui sont les plus belles et les plus importantes, une représentation précise ".

Étape obligée de "l'ascension" vers le Beau et/ou le Vrai, l'Art n'en constitue pas " le terme ". L'" échelon " ultime de celui-ci, le beau " sublime " ou " surnaturel", appartient à la Science que l'on baptisera métaphoriquement de " musique la plus haute " ou d'"authentique Muse" <sup>248</sup>. Le père de la philosophie l'a non seulement enseigné, mais même inscrit en toutes lettres dans la structure de ses Dialogues, particulièrement dans *Le Banquet* et *Phèdre*, où il commence par le discours poétique et finit par celui du philosophe (Socrate) qui corrige les approximations, contradictions et inconséquences du premier. Vu son contenu " borné ", celui-ci et " la beauté en général " ne peuvent signifier que le côté " formel " (Hegel) de l'Esprit et non sa teneur concrète, développée.

En toute rigueur l'Art est inférieur à la Philosophie, quand bien même il serait plus facile et plaisant qu'elle, ce qui n'est pas toujours sûr, s'agissant du dernier point du moins.

<sup>246</sup> *Philosophie de la Religion* II<sup>e</sup> Partie chap.2 Introduction p.11 et *Esthétique*, La Poésie, Introduction p.22

<sup>247</sup> *Phèdre* 247cd et *Rép.* VII 529de

<sup>248</sup> *Pol.* 286a ; *Banq.* 211bc ; *Phéd.* 61a et *Rép.* VIII 548b ; cf. *Phéd.* 259d et Hegel, *Esth.* Id. B. chap. I. I. p. 152 *H.Ph.* Platon pp. 497-498

" Il existe, en outre, une forme de l'esprit, qui, par un certain côté, occupe un niveau plus élevé que le monde de l'imagination, des sentiments et de l'intuition, puisqu'elle est capable de présenter à la conscience le contenu de ce monde en lui donnant un aspect d'universalité et une cohésion que l'art ne saurait jamais lui donner. Cette forme de l'esprit, à laquelle je fais allusion, n'est autre que la *pensée philosophique*. En revanche, cette forme est entachée d'abstraction, ce qui fait qu'elle ne peut évoluer que dans la sphère de la pensée, des généralités purement idéelles, si bien que l'homme concret peut se voir obligé d'exprimer le contenu et les résultats de sa conscience philosophique sous une forme également concrète, pénétrée d'imagination, d'intuition et de sentiment : expression totale de son intériorité totale." (idem)

Et ce n'est pas l'art contemporain qui nous démentira, lui qui ne cesse d'essayer vainement de s'outrepasser lui-même vers la théorie que ce soit dans l'art dit conceptuel, dans la musique par ordinateurs ou la méta-littérature, au risque d'abandonner le plaisir et de générer l'ennui. Plus, la critique ou réflexion sur l'art ne prend-elle pas, de nos jours davantage qu'avant, le pas sur l'œuvre, y compris chez ceux qui, tel Malraux, affichent pourtant dans leur œuvre -*Les Voix du Silence* et *La Métamorphose des Dieux*-, une ferveur religieuse à son endroit ?

L'Art en tant que tel a fait son temps, ou plutôt il n'en finit pas de passer, et ne saurait plus, à supposer qu'il l'ait jamais pu, satisfaire notre exigence ou soif de Vérité. Sans aucune provocation on donnera donc congé aux attentes excessives et infondées qu'il suscite.

" L'œuvre d'art est donc incapable de satisfaire notre ultime besoin de l'Absolu. De nos jours, on ne vénère plus une œuvre d'art, et notre attitude à l'égard des créations de l'art est beaucoup plus froide et réfléchie. En leur présence, nous nous sentons beaucoup plus libres qu'on ne l'était jadis, alors que les œuvres d'art étaient l'expression la plus élevée de l'Idée. L'œuvre d'art sollicite notre jugement ; nous soumettons son contenu et l'exactitude de sa représentation à un examen réfléchi. 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 pensée, 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 ... Sous tous ces rapports, l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé."

Ce qui n'entraîne nullement l'abandon de sa pratique.

Quoi qu'en pensent ses zélotes d'hier et d'aujourd'hui, aucune œuvre d'art n'est susceptible d'engendrer l'universalité, en révélant pleinement la vérité de l'Esprit. Encore une fois :

" La beauté artistique parfaite doit nécessairement toujours être individualisée. C'est seulement dans l'esprit que l'universel, en tant qu'Idéal ou Idée, a son être-là universel. (...) Mais l'art n'est l'absolu que sous forme sensible. Où et comment y aurait-il une œuvre d'art qui correspondrait à l'esprit, à l'idée de l'esprit ? "

Pour trouver celle-ci, on se tournera du côté de la religion ou de la *foi* (esprit intérieur), par opposition à l'intuition ou représentation esthétique (esprit extérieur).

" L'art est dans sa vérité plutôt *religion*."

L'Art est «inférieur» à la Religion, ce dont tous conviennent, accordant plus de valeur au Sacré, auquel ils peuvent sacrifier leur vie, qu'au Beau.

Il faut, ou mieux l'art s'est lui-même assigné pour tâche de, dépasser *La religion de l'art* vers *La religion manifeste* tout d'abord et au-delà vers *Le Savoir absolu* ou *Le Système de la Science*, dans la terminologie hégélienne de *La Phénoménologie de l'Esprit*. Tel est le prix à payer pour accéder authentiquement à " la réalisation du rationnel et du vrai en soi " qui ne peut pas finalement ne pas triompher : " la victoire qui est, en dernière instance, toujours acquise au vrai " et qui reste en tout état de cause le but commun de l'Art et de la Science :

" le lien autrement indestructible du beau et du vrai. "<sup>249</sup>

Ce que vérifie au demeurant toute l'Histoire de l'Art. Aussi avant de nous tourner du côté de la Religion, jetons un coup d'œil sur celle-là pour y retrouver la marche de plus en plus affirmée du concept, soit d'un art réfléchi.

<sup>249</sup> E. III. § 559 ; *Esth.* Poésie chap. III.B.1.c. p.275 ; Introd. 1ère sec. 3. pp.33-34 (cf. Id. B. chap. 1<sup>er</sup> I. p. 152) ; E. II § 368 Add. p. 694 - *H.Ph.* Schelling, t. 7 p. 2068 (cf. égal. *Ph.E.* 1803 p. 37) ; *Ph.E.* 1805 III.C. p.112 et La Poésie chap. III.C.1.c. pp.353 et 354 et 3.c.p.436 (derniers mots de l'*Esthétique*)

### III. HISTOIRE DE L'ART

Quelles que soient ses modes (peinture, musique, littérature) et les créations qu'il ait engendrées au cours du temps, l'art n'a toujours poursuivi qu'un seul et unique but spécifique : rendre sensible l'intelligible, tentant d'accorder l'idée (fond) à sa représentation (forme).

"Nous avons déjà dit que le contenu de l'art est constitué par l'idée, représentée sous une forme concrète et sensible. La tâche de l'art consiste à concilier, en en formant une libre totalité, ces deux totalités, ces deux côtés : l'idée et sa représentation sensible." (Hegel<sup>250</sup>)

Partant les œuvres esthétiques «réussies», soit les chefs-d'œuvre des différentes époques offrent inmanquablement des traits de parenté. Telle est l'unité, nonobstant la diversité des arts, et/ou l'intemporalité de l'art, reconnue au demeurant par tous. Les grands artistes ne s'inspirent-ils pas d'ailleurs de leurs prédécesseurs, à l'école desquels ils commencent par se mettre ? Nous-mêmes ne continuons-nous pas à admirer les réalisations des créateurs du passé, comme celles de " l'art grec ", c'est-à-dire à en retirer " encore une jouissance esthétique ", voire ne leur attribuons-nous pas " la valeur de normes et de modèles inaccessibles " (Marx<sup>251</sup>) ? Et l'étude des « classiques » ne forme-t-elle pas le préalable obligé de toute éducation ou initiation à l'art ?

Mais tout comme la communauté de la fin n'empêche point une gradation des formes artistiques, en fonction de leur plus ou moins grande capacité à exprimer l'esprit ou le spirituel, la parenté des œuvres n'exclut nullement leur hiérarchisation. Elle l'appelle même au contraire, sous peine de voir la similitude sombrer dans l'identité ou la répétition stérile. Or aucun créateur digne de ce nom ne s'est contenté d'imiter purement et simplement son modèle ou mentor, entendant plutôt, tout en s'en inspirant et réclamant, le dépasser ou prolonger. Cette volonté subjective des artistes correspond du reste à la logique esthétique elle-même. Si l'art vise bien la manifestation sensible de l'Idée, il ne saurait cependant accomplir d'emblée ou dès le point de départ sa tâche mais passe nécessairement par différentes étapes avant d'achever ou de s'approcher, autant que faire se peut, de son but.

Ces stades se déduisent directement de la finalité ici poursuivie. Tout d'abord, projetant ou objectivant l'Idée dans l'extériorité, on essaiera de l'incarner dans l'espace ou la matière : les arts adhérents, l'architecture et la sculpture, joueront alors naturellement un rôle prévalent, quant aux arts proprement dits, la littérature incluse, ils privilégieront inévitablement la figuration ou les faits et gestes des personnages, au détriment de leur intériorité. Puis, se tournant du côté de celle-ci, on mettra l'accent, comme il se doit, puisque c'est le seul contenu véritablement esthétique ou idéal sur l'âme ou la subjectivité des êtres : les tableaux, les compositions musicales et surtout les livres y estomperont peu à peu leurs figures, thèmes ou sujets particuliers, au profit des seules « impressions », « résonances » ou « sentiments ». Enfin poursuivant ce mouvement de désubstantialisation du motif, fût-il interne, on tentera de dépasser toute représentation, pour ne retenir que ses éléments constitutifs spécifiques (lignes et couleurs, sons musicaux et en premier lieu les mots), ambitionnant ainsi la production d'un art absolu ou pur – sortant des limites de l'esthétique-, qui se réfléchirait pleinement lui-même et s'identifierait, si la chose était possible, à la philosophie elle-même.

On obtient ainsi les trois moments du développement de l'Art en général que l'on nommera respectivement Art classique, Art romantique et Art abstrait. Et bien que ces moments se retrouvent, à un degré ou à un autre, à l'intérieur de toute grande œuvre de toute époque, on les indexera néanmoins chacun sur une période déterminée, dans la mesure où l'un ou l'autre y est davantage mis en valeur et corrélativement telle forme d'art y est plus pratiquée.

<sup>250</sup> *Esth.* Introd. chap. III. p. 105

<sup>251</sup> *I.C.É.P.* IV ; cf. supra I. B. 1. 2. p. 15



Le classicisme caractérise ainsi principalement l'antiquité, le romantisme la modernité et l'abstraction la contemporanéité. Sans souscrire à la périodisation concrète de Hegel, on en retiendra le principe, en disant que le premier " est encore à la recherche de l'idéal ", le second " l'a atteint " et la troisième " l'a dépassée " <sup>252</sup>.

Parler du progrès de l'art ne relève nullement d'une vision absurde ou saugrenue mais s'avère parfaitement admissible et est tacitement admis par tous, car, malgré notre estime légitime persistante pour les oeuvres antiques, nous n'en préférons pas moins un tableau de la Renaissance à une fresque grecque ou la lecture d'un moderne à celle de Homère par exemple. En tout cas nous vibrons davantage à l'évocation des dilemmes de conscience d'un Raskolnikov (Dostoïevski, *Crime et Châtiment*), qu'au récit des exploits héroïques d'Achille. Qu'il n'en aille pas toujours de même pour les créations contemporaines s'explique aisément par le fait que ces dernières ne participent plus, nous l'avons vu et le confirmerons, de la sphère esthétique stricto sensu.

Certes la séquence à laquelle nous nous limitons, n'épuise pas toute l'histoire de l'Art, ce dernier ayant débuté bien avant l'antiquité, dès la préhistoire la plus reculée, avec l'art pariétal, dont les arts, dénommés aujourd'hui premiers ou primitifs, ont pris le relais. Mais elle est suffisamment significative, l'art antique ayant atteint une sorte de perfection qui autorise qu'on le considère comme le véritable commencement de la production esthétique universelle, contrairement aux précédents qui gardent une valeur exotique, tant du moins qu'ils ne sont pas repris dans la trame issue de l'héritage classique. Sans entrer dans les détails qu'il appartient aux historiens de vérifier, précisons quelque peu, fût-ce sommairement, les grandes lignes de chaque étape de cette progression.

### 1. Art antique ou classique

Entant que dessein d'inscription de l'Idée dans le sensible, l'Art est aussi vieux que l'Humanité. Mais il ne devient authentiquement lui-même que lorsque ce projet donne naissance à des oeuvres qui attestent clairement d'une production réglée et significative, hors de toute nécessité ou utilité pratique. Or c'est précisément ce qui arrive dans l'antiquité, ce pourquoi on en datera là le début véritable. Les pyramides et autres monuments funéraires égyptiens, les ziggourats et l'épopée de Gilgamesh mésopotamiennes, les palais, les mausolées et la poterie chinoise, les temples, la statuaire, les fresques, l'épopée ou la tragédie grecs, autant de témoignages élaborés d'une créativité régie par des règles déterminées et signifiantes.

" Les Égyptiens sont le peuple artistique par excellence."

Et loin de constituer de simples brouillons ou ébauches d'œuvres à venir, toutes ces productions, les grecques particulièrement, présentent des analogies voire un air de famille avec des oeuvres postérieures. Et si cela s'applique surtout aux ouvrages grecs, c'est qu'avec ceux-ci nous sommes d'emblée de plain-pied, ils nous « parlent » et nous touchent directement, contrairement à " l'art de l'Orient " que nous éprouvons les pires difficultés à comprendre. Ses créations baignent en effet dans une confusion, une difformité, un gigantisme et, pour tout dire, une inadéquation entre le fond (spirituel) et la forme (matérielle), qui heurte notre sensibilité et soulève de constants problèmes d'interprétation.

" C'est pourquoi nous sommes si mal à l'aise lors de notre premier contact avec les figures et les créations de la Perse ancienne, de l'Inde, de l'Égypte; nous avons l'impression de nous trouver devant des problèmes; par elles-mêmes, toutes ces figures et images ne nous disent rien et ne satisfont pas notre intuition directe, mais semblent nous inviter à les dépasser, à nous transporter en pensée au-delà de ce qu'elles sont dans leur réalité immédiate, en tant que données, afin de rechercher leur signification qui, elle-même, dépasse les images par sa profondeur et son extension." (idem)

<sup>252</sup> *Esth.* Introd. chap. III. p. 120 ; cf. égal. *Art symb.* p. 11

Sans négliger totalement ces oeuvres, force est d'accorder à l'art grec une « supériorité » que les créateurs ultérieurs lui auraient attribuée, s'il en avaient connu les originaux : ils y auraient reconnu alors plus qu'une anticipation de leurs propres tentatives, tout comme, nous autres spectateurs y reconnaissons encore nos propres préoccupations.

" Si Raphaël et Shakespeare avaient connu les œuvres d'Apelle et de Sophocle, elles n'auraient pas pu leur apparaître comme de simples exercices préalables, mais comme la force d'un esprit de même famille ;" (idem<sup>253</sup>)  
On le vérifiera tant au plan formel (harmonie, équilibre, ordre, régularité) qu'au plan du contenu ou du sens (spiritualité, type, totalité), celui-là devant au demeurant correspondre à celui-ci, conformément à la définition même de l'art.

Ainsi la structure même des édifices, la pose des sujets sculptés, la stylisation des figures picturales ou la mise en scène des héros épiques ou tragiques indiquent qu'au-delà de leur apparence immédiate, ils renvoient à des essences ou réalités religieuses et/ou métaphysiques. De même en effet que l'uniforme configuration géométrique, avec son orientation vers le haut et ses dimensions grandioses, des pyramides symbolise l'idée de la pérennité ou survivance (culte des morts), le ciselé régulier des colonnes grecques, objet d'une constante admiration, et leur élévation révèlent un lieu sacré (temple).

" Les styles de colonnes les plus connus sont le style ionique, dorique et corinthien, dont la beauté, à la fois esthétique et utilitaire, n'a pas encore été dépassée." (idem)

Pareillement l'impassibilité ou la sérénité ainsi que la hauteur colossale de la sculpture de Zeus par Phidias à Olympie expriment la majesté du divin. Avec des tailles plus modestes et par des modelés et des postures précis, d'autres se chargeront de rendre sensible la beauté (*Le Doryphore* de Polyclète ou *Le Discobole* de Myron) ou le pathos (*Niobé mourante*) humains.

En l'absence de documents restants, mais grâce à des copies romaines, à de rares fresques exhumées, à la décoration des vases et aux témoignages écrits, on inférera que la peinture d'alors n'ignorait rien du jeu des couleurs, des dégradés et des clairs-obscur, aptes à signifier, chez les meilleurs, tels Zeuxis ou Apelle, la face invisible des choses ou des êtres, que ce soit au travers de représentations mythologiques ou humaines. Assumant un rôle de premier plan dans l'éducation de la jeunesse et présente dans toutes les cérémonies, publiques et privées, civiles et religieuses, la musique, essentiellement chorale et mélodique –avec ses différents modes (*lydien* et ses variantes, *dorien*, *phrygien*) -, accompagnait généralement un texte (aèdes ou rhapsodes, chanteurs d'hymnes ou de dithyrambes, chœurs dans la tragédie)<sup>254</sup>. Elle connut du reste en Grèce sa première formalisation mathématique (Pythagore, Aristoxène, Euclide, Ptolémée, Aristide Quintilien, Porphyre).

Quant à la littérature, par le mètre et le rythme du vers et son choix des personnages et des événements nationaux et individuels d'envergure ou des conflits essentiels, elle « chante » des exploits héroïques (*Iliade* et *Odyssée* d'Homère, *Les Perses* d'Eschyle) ou dramatise des situations tragiques (*Oedipe-Roi* ou *Antigone* de Sophocle), divisant les individus aussi bien entre eux qu'à l'intérieur d'eux-mêmes, à propos de leurs droits (loi/politique) et devoirs (volonté/morale), le tout sur fond de la Fatalité ou de la Parole (*fatum*, *fari* : parler). Elle traduit ainsi d'emblée des destins humains en général et par là-même de référence pour tous, et non des actions contingentes propres à certains. Achille et Ulysse ne sont-ils pas devenus de bonne heure les porte-parole symboliques de la communauté hellène ? Dans la comédie (Aristophane), elle tendra à la société tout entière le miroir satirique de ses travers. Il n'est pas jusqu'à la réflexivité, chère aux contemporains, qui n'ait été anticipée par les Hellènes, Homère par exemple débutant son Épopée par une *Invocation* à la Muse.

<sup>253</sup> *Esth.* Art symb. ch. I. III. p. 94 ; Intr. p. 21 (cf. Poésie ch. III. A. III. a) p. 227 et *Ph.R.* II. 1. 3è s. II. b) p. 143 et *D.S.P.F.S.* I. p.86 in *Ières Publs.*

<sup>254</sup> vide supra II. 3. B. p. 41 et Platon, *Rép.* III. 398 e-399 a et Aristote, *Pol.* VIII. 5. 1440 b 1-5

L'importance quasi exclusive accordée par les Grecs à la figure humaine, que ce soit dans leurs images des Dieux ou des hommes, atteste à elle seule, et de manière générale, de cette auto-réflexion de l'art grec, le corps de l'homme laissant apparaître la présence de l'esprit, et quand il est esthétiquement élaboré/ transfiguré, il manifeste directement son travail (humain), l'art s'y réfléchissant ainsi lui-même, ne renvoyant point à une signification externe à lui.

" La beauté classique en effet a pour contenu intime une signification *libre* et indépendante, c'est-à-dire non une signification de quelque chose, mais une signification en soi, une signification qui se signifie elle-même et porte en elle sa propre interprétation. Cette signification n'est autre chose que le *spirituel* qui est, d'une façon générale, son propre objet. (...) C'est pourquoi l'*humain* constitue le centre et le contenu de la beauté et de l'art véritables ;"

(idem)

Pour condamnable et condamné qu'ait été par les philosophes, Platon et Aristote surtout, l'anthropomorphisme de leurs concitoyens trouve là une raison d'être valable et de toute façon pleinement justifiable du point de vue esthétique.

Et de cet " idéal classique ... humain ", de cette " union parfaite ... fusion totale de la signification et de la forme, de l'individualité spirituelle et de son extériorisation complète " (idem) ce sont finalement et logiquement les statues qui nous ont transmis la réalisation la plus achevée, la statuaire extériorisant ou fixant dans la pierre les traits en quelque sorte définitifs de la condition humaine (spirituelle), par l'intermédiaire de situations particulières.

" En tant que représentation de cet idéal, sous une forme à la rigueur adéquate à son contenu essentiel, les statues des Grecs sont des idéaux elles-mêmes, des figures éternelles, se suffisant à elles-mêmes, le centre plastique de la beauté classique, et elles forment la base de cette beauté, alors même que les figures représentées par ces statues semblent accomplir des actions déterminées ou être engagées dans des événements particuliers." (idem)

Indépendamment des avatars temporels de la conservation des œuvres, on verra dans la sculpture grecque l'aboutissement du classicisme.

" L'art classique, qui a trouvé son expression la plus parfaite dans la sculpture grecque (...) la sculpture est l'art de l'idéal classique par excellence." (idem<sup>255</sup>)

D'où le caractère d'idéal ou de « modèle » de l'art antique et surtout de sa sculpture pour les créateurs ultérieurs, ceux de la Renaissance notamment, et pour tous les amateurs de l'art en général. Son nom d'art classique trouve là sa pleine justification, classique voulant dire digne d'être étudié en classe ou dans les écoles des Beaux-Arts.

" En tant qu'art, l'art classique a atteint les plus hauts sommets ; (...) une forme d'art parfaite et achevée : nous avons nommé l'art classique. (...) L'art grec tel qu'il est demeure le plus élevé." (idem)

Non sans une certaine emphase et avec la nostalgie propre à son époque, de la Grèce comprise comme un Âge d'or de l'Art, quand ce n'est pas de l'Humanité, le Philosophe l'interprétera "comme l'instauration du règne de la beauté", louera continûment " le style idéal, véritablement beau, ... de Phidias ou d'Homère " et ne se départira jamais de son admiration pour la poésie hellène ou pour la tragédie, l'" *Antigone* " de Sophocle en particulier.

" La poésie grecque n'a jamais cessé d'être un objet d'admiration et un modèle à imiter " (idem).

Contre l'« évidence » et ses propres thèses, il sera même tenté de le soustraire à toute forme d'historicité, hormis celle qui le précède, comme si l'Histoire de l'art s'était arrêtée en Hellade, où celui-ci aurait atteint " la beauté parfaite ", touchant à une perfection indépassable.

" L'idéal, l'art parfait, doit être précédé de l'art imparfait, l'idéal ne devenant idéal que moyennant la négation de l'art imparfait, l'élimination des défauts et insuffisances qui lui sont inhérents. Sous ce rapport, l'art classique possède un *devenir*, mais qui doit exister en dehors de lui, d'une façon indépendante, car en tant que classique, il est au-dessus de tout devenir et doit être parfait en soi, alors que le devenir comporte et implique une certaine imperfection." (idem)

Dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, ne le qualifiait-il pas d'" art absolu "<sup>256</sup>, et, à l'instar de tout romantique allemand de l'époque, ne lui vouait-il pas un culte dans sa jeunesse ?

<sup>255</sup> *Esth.* Archit. chap. III. A) pp. 104-105 ; Art class. Introd. pp. 7-8 – 15-16 ; chaps. II. p. 87 ; III. III. a) p. 144 et II. II. c) p. 108 ; Art rom. Introd. p. 13 – Sculpt. Introd. p. 54 (cf. égal. chap. 1<sup>er</sup> p. 171)

<sup>256</sup> *Esth.* Introd. p. 116 – Art symb. III. C. p. 199 – *R.H.* II. p. 171 ; *Esth.* Art rom. Intr. p. 8 ; Sculpt. Intr. p. 13 ; Art class. I. II. b. p. 67 (vide Cours II. 6. Éthique II. 3. p. 59) ; Poés. I. I. p. 39 ; Introd. Aperçu - Plan p. 115 ; Sculpt. III. III. a) p. 263 et *Phén. E.* (CC) VII. B. p. 225

Cependant malgré sa valeur indiscutable, l'esthétique grecque n'a point atteint l'adéquation complète entre le contenu et la forme, se contentant de la chercher, sans jamais la trouver ; elle eût sinon marqué le terme de l'histoire de l'Art.

" L'idéal classique, dont le contenu et la forme participent du monde humain et qui cherche à réaliser une correspondance aussi parfaite que possible entre l'un et l'autre." (idem)

Ni son art de prédilection, la sculpture, ni ses autres arts ne peuvent se targuer d'avoir accompli l'Idée du Beau. Le premier ne pouvait de toute façon, vu ses limites intrinsèques, liées au matériau solide utilisé, exprimer la totalité humaine, à commencer par " les yeux ", censés pourtant donner à voir " l'âme humaine ". Miné par " la contradiction entre la grandeur et la particularité, entre le spirituel et l'existence sensible, [qui] déterminera finalement la décadence de l'art classique ", il laisse au bout du compte échapper : l'intériorité.

" Aussi bien est-ce l'intériorité sachant infinie qui manque à l'idéal plastique. Les belles figures plastiques ne sont pas seulement faites de pierre et de bronze, mais il manque aussi à leur expression la subjectivité infinie." (idem)

Or celle-ci ne forme-t-elle pas l'essentiel même de l'Art ?

Et par cette dernière on entendra à la fois l'âme ou l'esprit en général que ce qu'il est convenu de nommer la vie psychique concrète des individus. Car, tout en indiquant quelque chose des deux, elle ne saurait les expliciter d'elle-même, par ses moyens, sans le concours du spectateur qui les déchiffre et dote ainsi cet art d'une réflexivité d'emprunt.

" L'anthropomorphisme de l'art reste incomplet dans la sculpture antique. Ce qui lui manque, en effet, c'est aussi bien l'humanité dans son universalité à la fois objective et identifiée avec le principe de la personnalité absolue, que ce qu'on appelle couramment l'humain, c'est-à-dire l'individualité humaine, avec ses faiblesses, ses particularités, ses contingences, ses impulsions volontaires, sa naturalité immédiate, ses passions, etc., bref tout ce qui doit être intégré dans l'universel pour qu'on se trouve en présence de l'individualité complète, du sujet total, évoluant dans la sphère infinie de sa réalité." (idem)

En définitive quel que soit le jugement favorable que nous portions sur la sculpture grecque, nous ne pouvons passer sous silence ses " limites " ou lacunes, fussent-elles conscientes ou délibérées, à l'origine de l'impression d'une certaine froideur que nous éprouvons devant elle.

" C'est la raison pour laquelle les oeuvres de la sculpture antique nous laissent en partie froids." (idem<sup>257</sup>)

Quant à la littérature qui, étant donné son matériau spécifique, les mots, aurait assurément pu prétendre sinon au titre d'art réflexif ou total, du moins à son approximation, elle s'est bornée au récit des réactions, faits d'armes (colère, bravoure d'Achille) ou prouesses (ruses d'Ulysse) objectifs des héros et des dieux dans l'Épopée ou aux conflits entre leurs droits et devoirs substantiels dans la Tragédie (Antigone-Créon), mais n'a accordé qu'une place réduite à leur vie affective, passionnelle ou sentimentale, qui n'a elle-même trouvé que partiellement refuge dans la Poésie lyrique.

" L'art classique ne connaît guère cette intériorité subjective du sentiment ; en tout cas elle n'y joue qu'un rôle subordonné et, si l'amour y est pris comme sujet de représentation, ce n'est que sous l'aspect du plaisir sensuel."

(idem)

Rien d'étonnant qu'elle ne puisse plus satisfaire pleinement " nos exigences d'intériorité et de profondeur subjectives ".

Se concentrant sur les faits et gestes externes ou les obligations éthico-sociales de ses personnages, la littérature grecque a amputé l'humain d'une part fondamentale de son être et s'est enfermée dans une contradiction similaire à celle de la sculpture : témoigner d'un contenu spirituel / universel par des actions ou oppositions particulières, elles-mêmes enchâssées de surcroît dans des représentations mythologiques fort singulières, auxquelles nous avons depuis longtemps retiré tout crédit. Ce en quoi, bien qu'ils continuent et continueront à nous intéresser - "les poèmes d'Homère sont et resteront pour nous d'une actualité impérissable" ;

<sup>257</sup> *Esth.* Art class. II. p. 87 (nous soulignons) ; *Introd.* I. p. 18 (cf. *Art rom.* *Introd.* p. 13 et *Sculpt.* II. p. 191) ; chap. II. I. b) p. 101 ; chap. III. II. a) p. 131 ; *Sculpt.* chap. III. III. c) p. 279 ; chap. II. II. a) p. 192 ; *Peint.* *Introd.* p.15 (vide supra II. 3. p. 36)

"les *sujets* des drames antiques ne perdront jamais leur force active" -, les récits des Grecs ne nous émeuvent guère plus véritablement, nous laissant, à l'instar de leurs statues, " en partie froids ", vu leur " grandeur plastique ... unilatérale " (idem). Qui pourrait prétendre sincèrement lire aujourd'hui l'*Illiade* ou l'*Odyssée* avec un intense plaisir réel, ou assister à la mise en scène d'une tragédie grecque telle quelle avec une passion non feinte ?

Nous pouvons bien nous familiariser formellement avec les oeuvres grecques " dès l'école ", nous ne saurions plus nous enthousiasmer pour elles, faute d'en partager tous les présupposés. " Notre opération, quand nous jouissons de ces oeuvres, n'est donc plus celle du culte divin grâce à laquelle notre conscience atteindrait sa vérité parfaite qui la comblerait, mais elle est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière, et à la place des éléments intérieurs de l'effectivité éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence extérieure, le langage, l'élément de l'histoire, etc., non pas pour pénétrer leur vie, mais seulement pour se les représenter en soi-même." (idem<sup>258</sup>)

Pour capitale qu'elle soit, la beauté classique ne constitue pas le fin mot, l'ultime étape du Beau, dont elle n'a exploré pleinement que la face externe, se préoccupant peu de l'intérieure. Elle exige donc au contraire d'être surmontée par un Art plus intériorisé, plus « profond », répondant davantage au fond idéal de l'art en tant que tel et mieux accordé à notre sensibilité.

Telle est la tâche qui échoira à l'Art « chrétien », moderne ou romantique, comme le concède finalement l'auteur de l'*Esthétique*.

" C'est pourquoi l'art classique et sa religion de la beauté ne satisfont pas les profondeurs de l'esprit ; (...) Il est vrai que l'art grec a dépassé, et de beaucoup, l'art égyptien, en ce sens qu'il a cherché, lui aussi, à exprimer l'intériorité de l'homme, mais il n'a pas réussi à atteindre à la profondeur qui caractérise l'art chrétien, et s'il n'y a pas réussi, c'est, il faut l'avouer, parce que tel n'était pas son but." (idem<sup>259</sup>)

## 2. Art moderne ou romantique

Contemporain du christianisme auquel il emprunte "le principe de la subjectivité interne" ou " la représentation qui énonce l'Absolu comme *esprit* ", l'art romantique dépassera l'art classique en tentant de manifester ce que celui-ci n'a fait qu'effleurer, l'intériorité de l'esprit. Pour cela il devra se détacher au maximum, sans pour autant s'en abstraire complètement, sous peine de cesser d'être un art, de toute naturalité ou représentation sensible.

" D'après la religion chrétienne, Dieu doit être adoré en esprit ; Dieu n'est un objet que pour l'esprit. Dans l'art romantique qui, par son contenu et son mode d'expression, a dépassé l'art classique, l'idée participant de l'esprit se trouve opposée à ce qui participe de la nature, le spirituel se trouve opposé au sensible." (idem)

Il s'illustrera donc particulièrement dans "les arts subjectifs, peinture, musique et poésie", les plus aptes à pénétrer la subjectivité ou la vie intérieure.

"La forme d'art romantique se présente donc à son tour sous un triple aspect. (...) L'art romantique est principalement le domaine de la peinture et de la musique, dans lesquelles se révèle son indépendance inconditionnée. Le troisième art romantique, qui s'élève à l'objectivité en soi, est la poésie " (idem).

Et de fait si les Anciens, tout en nous laissant des chefs d'œuvre littéraires immortels, nous ont surtout légué des monuments ou des sculptures –ce pourquoi d'ailleurs on visite encore leurs contrées, les Modernes, sans abandonner ni l'architecture ni la statuaire, à preuve les cathédrales gothiques et les figures sculptées de la Renaissance, se sont essentiellement adonnés aux arts purs, au point d'en épuiser presque toutes les possibilités. Parmi ces derniers la peinture occupant la première place chronologiquement, l'art moderne se devait de commencer par elle et d'y atteindre une sorte de perfection.

" L'aspect d'ensemble sous lequel se présente cette forme d'art est celui de la *peinture*. (...) L'art chrétien, romantique, trouve sa réalisation la plus adéquate dans la peinture." (idem)

<sup>258</sup> *Esth.* Art rom. II. II. a) p. 79 ; Poésie chap. III. C. I. c) p. 349 ; chap. III. A. II. a) p. 160 ; C. I. c) p. 349 ; III. c) p. 414 (cf. II. a) pp. 358-359 et b) p. 364) ; Id. B. III. B. III. 3. p. 343 et *Phén. E.* (CC) VII. C. p. 261

<sup>259</sup> *Esth.* Art class. Introd. I. p. 21 - Peint. Introd. p. 21

Pour ce faire il lui suffisait de répondre à la vocation même de l'art pictural dont le but n'a jamais été de refléter ou représenter le réel mais bien d'en signifier l'âme, c'est-à-dire le sens et/ou le sentiment par lequel le sujet façonne celui-ci.

"la peinture ne remplit sa tâche et ne reste fidèle à sa vocation que pour autant qu'elle se montre apte à comprendre et à exprimer la vie intérieure, la vie des sentiments, qui constitue le domaine de l'art romantique." (idem<sup>260</sup>)

Or c'est précisément à quoi s'employèrent les deux plus importantes écoles de peinture romantique, l'italienne et la hollandaise. La première, tout en marquant une prédilection pour les sujets mythologiques et religieux, en soulignera essentiellement l'« esprit » tout d'abord par l'expressivité des formes, qu'elle ne limitera pas, comme les Grecs, à celles qui témoignent de la sérénité, mais usera de tout l'éventail des figures, susceptible de traduire la gamme complète des passions humaines. D'autres, les Espagnols en particulier (Le Greco et Goya), n'hésiteront pas à déformer les figures afin de leur faire signifier les sentiments extrêmes. Puis c'est par la couleur et ses dégradés et l'usage du clair et de l'obscur, de la lumière et de l'ombre que la peinture italienne rendra les nuances à la fois infinitésimales et infinies de l'âme. Elle réaliserait ainsi l'adéquation parfaite, vainement poursuivie par la statuaire grecque, entre l'intériorité (fond) et l'extériorité (forme).

" Ce sont principalement les Italiens qui ont réussi à réaliser admirablement cette adaptation réciproque de l'intériorité et de l'extériorité, cet accord du caractère et d'une situation déterminée. Jamais, en présence de leurs oeuvres, de celles du moins des plus grands d'entre eux, l'idée ne saurait nous venir que les figures représentées puissent occuper une autre situation, avoir d'autres traits et une autre expression que ceux que nous leur voyons. (...) Les réalisations picturales de ces grands maîtres [L. de Vinci, Pérugin, Raphaël, Le Corrège, Titien] constituent l'apogée qui n'a été atteint qu'une seule fois et par un seul peuple au cours de l'évolution historique."

(Hegel)

Abandonnant le sérieux et l'universalité des motifs idéaux de ces illustres prédécesseurs, "les maîtres hollandais" puiseront les leurs dans la prose particulière la plus quotidienne (Paysages, Villes, Intérieurs, Professions). Ils avaient été déjà précédés dans cette voie par un peintre grec, Piraeicus, surnommé le " *rhyparograph* (peintre du sordide, d'objets vils) "<sup>261</sup>. Mais puisqu'ils feront subir à ces derniers la même transformation, ils les sublimeront en figures spirituelles, montrant par là-même que l'esprit n'est pas attaché à un objet donné une fois pour toutes mais qu'il peut parfaitement « souffler » dans n'importe quel contenu, pour peu qu'il soit adéquatement peint. Partant ils détourneront le regard du contenu proprement dit pour s'attacher à l'effet pictural en tant que tel.

" Dans ce passage du sérieux le plus profond à l'extériorité du particulier, elle [la peinture] doit aller jusqu'à l'extrême de la phénoménalité comme telle, c'est-à-dire jusqu'au point où le contenu lui-même devient indifférent et où ce que j'appellerai la phénoménalisation artistique devient l'élément principal, celui sur lequel se concentre tout l'intérêt." (Hegel)

Celui-ci ne consiste pas en effet en la représentation exacte de tel ou tel sujet, si sacré soit-il, mais réside dans le jeu chromatique du coloris qui, effaçant les contours précis des formes, confère au tableau la valeur d'une construction quasi musicale.

" Cette magie que produisent les couleurs se manifeste principalement là où la substance et la spiritualité de l'objet ont disparu pour se réfugier, en les animant, dans la conception et l'utilisation des couleurs. On peut dire, d'une façon générale, que la magie consiste à traiter toutes les couleurs de façon à produire un jeu d'apparences sans objet, ce qui constitue la pointe extrême et évanescence du coloris ; c'est une interpénétration de couleurs, un jeu de reflets qui sont eux-mêmes des reflets de reflets, le tout étant d'une finesse, d'une instantanéité, d'une plénitude de vie et de sentiment telles qu'on se sent presque transporté dans le royaume de la musique." (Hegel)  
Or c'est précisément dans le " traitement de la couleur, dans lequel les Hollandais sont passés maîtres " (idem) et parmi eux surtout Potter, Rembrandt, Ruysdael, Van Goyen et Vermeer.

<sup>260</sup> *Esth.* Art rom. Introd. p. 9 ; *Phén. E.* Préf. II. p. 61 (cf. égal. *R.H.* chap. II. 1. p. 79 ; *E.* III §§ 384 R. , 573 R. et *Ph.R.* III. passim) et *Esth.* Intr. pp. 117 ; 129 ; 126-130 et 127-Peint. pp. 18-19 et Peint. II. a) pp. 42-43

<sup>261</sup> cf. Pline l'Ancien, *H.N.* XXXV. 37. ou 112.

L'Impressionnisme, qu'il privilégie la lumière (Monet), la couleur (Gauguin et Van Gogh) ou la forme –mais une forme entièrement recomposée (Cézanne)-, s'avère l'héritier direct de cette école. Et la peinture abstraite, qui se revendiquera de Cézanne précisément, s'inscrira finalement, malgré ses déclarations révolutionnaires tonitruantes, dans la filiation de l'art pictural moderne-romantique qui anticipait de la sorte une peinture sur la peinture ou sur l'effet pictural. Les primitifs flamands (Van Eyck, Memling, Quentin Metsys) n'avaient-ils pas déjà pris expressément ce thème pour « objet » de leurs oeuvres, en introduisant dans leurs toiles un petit miroir convexe et sombre reflétant la scène peinte ? Et l'espagnol Velázquez ne se figurera-t-il pas lui-même dans ses *Ménines*, sous la forme du peintre en train de peindre ce que nous voyons ? Autant dire qu'il s'agit d'un thème éternel ou récurrent dans l'art pictural. Tout comme l'Histoire politique, l'Histoire de l'Art ignore la rupture, travaillant toujours sur la base d'une reprise du passé.

On observe la même tendance vers l'abstraction dans la musique, le second art romantique. Celle-ci a débuté par des compositions à programme précis, religieux ou mythologique (Chant grégorien, Palestrina, Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haendel), domaine dans lequel elle nous a légué du reste ce qu'elle comporte de meilleur, dont les *Cantates* et les *Passions* de J.S. Bach. " Cette musique religieuse constitue ce que l'art a été capable de produire de plus profond et de plus impressionnant." (Hegel) Puis, sans renier totalement la nécessité d'un thème, elle a fait passer ce dernier au second plan ou plutôt l'a puisé ailleurs que dans des textes clairs et déjà consacrés par la tradition, pour s'adonner à la pure élaboration sonore destinée à moduler l'intériorité ou la sentimentalité humaine en général, oeuvre surtout des musiciens allemands (Mozart, Beethoven, Schubert). " C'est surtout de nos jours que la musique, détachée d'un contenu déjà clair en soi, est ainsi rentrée dans son élément propre (...). Or, le principal élément de l'intériorité abstraite, auquel se rattache la musique, est constitué par le *sentiment*, par la subjectivité élargie et amplifiée du moi, qui cherche bien à se donner un contenu et y parvient, mais le laisse tel quel enfermé dans le moi, le maintenant dans un rapport de non-extériorité avec le moi. De ce fait, le sentiment demeure toujours comme l'enveloppe du contenu, et c'est dans cette sphère que la musique vient chercher ses thèmes. " (idem)

Enfin avec l'utilisation de la gamme chromatique, de la mélodie continue et des leitmotifs (Wagner, Mahler) ou, au contraire, en jouant d'une mélodie et d'un rythme instables voire décomposés (Debussy), elle se transmuera en un flot sonore pur dont l'objet devient quasi insignifiant (*La Mer, Nuages*). N'exprimant plus que soi-même, la musique, tout en restant au diapason du flux des impressions ou sentiments, se réfléchirait elle-même. Elle correspond ainsi à la quintessence de l'art romantique, le propre de celui-ci étant de se tenir au plus près des vibrations de l'âme et de son dialogue intérieur, comme le confirme encore la littérature moderne qui ne cessera de chanter la subjectivité.

" Pour résumer ce rapport entre le contenu et la forme dans l'art romantique, nous dirons que là où il apparaît sous son aspect authentique, le ton fondamental de l'art romantique, en raison de l'universalité qui s'y trouve poussée au degré le plus élevé et du fait que l'âme, pour s'y exprimer, ne cesse de fouiller dans ses profondeurs les plus intimes, est de nature *musicale* et, vu le contenu précis de la représentation, *lyrique*. Le lyrisme, à vrai dire, constitue le trait élémentaire, essentiel de l'art romantique ; on le retrouve même dans l'épopée et le drame et jusque dans les oeuvres plastiques qu'il entoure comme d'un halo, d'une émanation vaporeuse de l'âme, car dans toutes les productions de cet art, l'âme et l'esprit ne s'adressent qu'à l'âme et à l'esprit." (idem)

Poursuivant le même but que la musique romantique –l'auto-expression (l'épanchement, l'effusion) ou "la libre résonance de l'âme" (idem)-, la littérature ou la « poésie » romantique lui donnera une forme encore plus objective, id est à la fois précise et universelle, vu la capacité signifiante et réflexive spécifique du matériau sur lequel elle repose, les mots. Aussi c'est elle qui au bout du compte accomplit l'essence de l'art romantique.

" C'est la poésie, dans son sens le plus général, qui constitue la réalisation de cette forme [romantique]." (idem)<sup>262</sup>

<sup>262</sup> *Esth.* Peint. chap. I. II. c) p. 124 – III. b) p. 144 ; I. c) p. 39 ; II. b) p. 95 (cf. c) p. 102 et Art rom. chap. III. 3. a. pp. 137-138) ; II. b) p. 95 (cf. c) p. 81 ; III. c) p. 152 ; Art rom. chap. III. 3. a. p. 137) ; Mus. III.a) p. 248 ; I.a) p. 171–b) pp. 176-177 ; Introd. pp. 24-25 ; Mus. II.c) p. 217 et Introd. g<sup>ale</sup> p. 125

Car on ne saurait trouver de moyen plus adéquat que le langage pour pénétrer l'intériorité, celle-ci s'articulant déjà implicitement autour de lui<sup>263</sup>. Il appartenait donc tout naturellement à l'art linguistique même de rendre compte du « sujet » romantique par excellence, l'*humain* dans tous ses états ou sous toutes ses formes.

"L'art eut dès lors un nouveau saint, représenté par l'*humain*, autrement dit les profondeurs et les hauteurs de l'âme humaine, l'humain en général avec ses joies et ses souffrances, ses aspirations, ses actes et ses destins." (Hegel)

Et c'est ce qu'il n'aura pas manqué de faire dès ses débuts et dans tous les genres littéraires, la poésie proprement dite (épique ou lyrique), le drame ou le roman. Que ce soit dans *La Chanson de Roland*, *Le Cycle de la Table ronde*, ou *Les Chants des Nibelungen*, l'intervention persistante de la fatalité ou du miraculeux n'empêche pas l'émotion personnelle de parler, comme dans la plainte de Roland, l'amour de Tristan et Iseut et la souffrance de Siegfried. Mais c'est surtout dans la *Divine Comédie* que le Poète, se mettant en scène lui-même, donnera libre cours à ses propres conceptions et sentiments, au travers d'une quête initiatique, lors de laquelle guidé par Virgile (Poésie) et Béatrice (Bienheureuse), son Amour perdu, il accédera au Paradis et à Dieu (Vérité), après être passé par l'Enfer et le Purgatoire. A défaut de se livrer à des luttes guerrières, comme dans les épopées ordinaires, le héros de la *Comédie* régler ses comptes avec les diverses idéologies de son époque, au point de transformer son récit en une véritable Somme scientifique, politique et théologique de son temps.

"C'est la *Divine Comédie* de Dante qui constitue, dans ce domaine, l'œuvre la plus parfaite, au contenu le plus riche, la véritable épopée artistique du Moyen Age chrétien et catholique." (idem)

De cette Somme on ne saurait retrancher : l'amour / le bonheur des Belles-Lettres, toute cette œuvre étant placée sous le signe de la Poésie (Virgile) et de la Beauté sublimée (Béatrice).

De Villon à Rimbaud, en passant par Pétrarque, Ronsard et les poètes allemands, anglais et français dénommés scolairement romantiques, la poésie lyrique se chargera également de faire écho à ce qui s'agite dans les tréfonds, y compris les plus obscurs, du Moi, composant une sorte d'*Invitation au Voyage* (Baudelaire) dans le pays de Psyché. Au cours de ce périple, rien, décor, bibelot, incident etc., ne sera laissé de côté ou considéré comme sans valeur, pour peu qu'il fournisse au poète l'occasion d'y déceler ou mieux d'en produire un sens «poétique», id est une valeur « personnelle ».

" Ici le contenu importe peu au poète ; mais il profite d'occasions extérieures, de petits incidents, pour élever l'insignifiant à la hauteur et au niveau de ses sentiments et représentations à lui." (idem)

Nul sujet particulier n'aura donc sa préférence, ou plutôt il les choisira tous, pour autant du moins qu'il puisse les faire résonner avec lui-même.

Pareillement il lui sera loisible de s'affranchir des règles trop rigides de la structure poétique ou de la versification, pour adopter le vers libre par exemple ou écrire des poèmes en prose. Plus généralement pas plus qu'un contenu, la poésie romantique n'admettra aucune forme préétablie comme définitive, n'entendant rien tenir que de soi.

"Aucun contenu, aucune forme ne sont plus immanents à l'intériorité, à la *nature*, à la substance inconsciente de l'artiste, il n'a de préférence pour aucun sujet, dès l'instant où il ne va pas à l'encontre de la loi formelle qui exige qu'il soit beau et se prête à un traitement artistique. (...) C'est ainsi que tout sujet et toute forme sont aujourd'hui à la disposition de l'artiste qui a su, grâce à son talent et à son génie, s'affranchir de la fixation d'une forme d'art déterminée à laquelle il avait été condamné jusqu'alors." (idem)

Pas étonnant que, chemin faisant, le Vers se rencontre en permanence lui-même et thématise même régulièrement ces retrouvailles, comme dans *L'Art poétique* de Verlaine, ou, de manière érudite ou « savante », dans la *Prose (pour des Esseintes)* ou le *Sonnet en or-ix (Sonnet allégorique de lui-même)* de son ami et pareillement *Prince des poètes*, Mallarmé, voire dans l'ensemble de l'œuvre poétique de ce dernier.

---

<sup>263</sup> vide supra II. 3. C. p. 46



Le théâtre ne cessera durant cette période de mettre l'accent sur les questions existentielles qu'un sujet ne peut manquer de se poser à lui-même, fût-ce sur fond d'une action historique ou légendaire, comme dans les monologues ou répliques de *Hamlet* (Shakespeare), du *Cid* (Corneille), de *Phèdre* (Racine) ou de *Faust* (Goethe) - " la tragédie philosophique absolue, ... le *Faust* de Goethe " (Hegel). Interrogeant le sens psychologique, politique et métaphysique de l'existence humaine, le drame romantique questionnera son propre sens ou statut, soit son incidence ou pouvoir sur les hommes. D'où sa propension à inscrire le thème du théâtre dans sa propre trame, comme la « mise en scène » du prétexte de la pièce dans le corps de *Hamlet* ou le Prologue sur le théâtre dans *Faust*, le thème de la représentation omniprésent dans *La Vie est un Songe* de Calderón, quand il ne constitue pas l'argument central de la pièce, comme dans *Le Grand Théâtre du Monde* du même ou dans *L'illusion comique* de Corneille. Il appartenait néanmoins à Shakespeare de nouer de la manière la plus juste et la plus vivante ces différents motifs dans ses chefs-d'œuvre éternels, *Hamlet*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*. " c'est encore à Shakespeare que revient la première place " (idem).

Quant au roman - " roman, cette épopée bourgeoise moderne " (idem)-, il synthétisera librement tous ces aspects, n'étant point astreint du tout aux nécessités de la versification et de la scénographie, et réalisera ainsi pleinement l'objectif de la Littérature ou de la Poésie : «traduire» la totalité de l'Humain.

" Aussi bien la tâche principale de la poésie consiste-t-elle à évoquer pour la conscience les puissances de la vie spirituelle, et tout ce qui, dans les passions et sentiments humains, nous secoue et nous remue, ou défile tranquillement devant notre regard méditatif, autrement dit le royaume illimité des représentations, des actions, des exploits, des destinées humains, la marche et les péripéties du monde et la manière dont il est régi par les dieux." (idem<sup>264</sup>)

Cela est patent tant dans la quête tragi-comique de *Don Quichotte* (Cervantès), dont le héros éponyme est confronté à la littérature et/ou à l'univers mental chevaleresque d'une époque révolue, que dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (Goethe), un roman de formation, au cours duquel le protagoniste principal s'initie à la vie par l'intermédiaire d'un scénario déjà écrit. Les grands cycles romanesques, tel celui de *La Comédie humaine* (Balzac) qui, dès son titre, annonce l'intention de son auteur, le monde humain artistiquement reconstitué, et les admirables récits « mystiques » de Dostoïevski dont les protagonistes, en proie à des désirs fondamentaux, se voient dicter leur conduite par des textes socio-politiques (*Crime et Châtiment*, *Les Possédés*) ou métaphysico-religieux (*L'Idiot*, *Les Frères Karamazov*) suivent un chemin parallèle.

Parlant du Monde, la Littérature romantique ne parle en même temps que d'elle-même, effectuant apparemment " le Livre " dont rêvera pourtant encore un peu plus tard Mallarmé :

" Le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur."<sup>265</sup>

Et comme cet Opus est censé mettre un terme à la multiplicité des livres, le romantisme achèverait, après le classicisme grec, la Poésie et, au-delà, l'Art en général. " La dissolution de l'art romantique " ou sa " fin " (Hegel) marquerait donc à la fois l'apogée et le déclin voire la mort de la représentation esthétique, qui n'aurait plus comme possibilité que la répétition.

" Nul Homère, nul Sophocle, nul Dante, nul Arioste, nul Shakespeare ne peuvent être produits par notre époque ; ce qui a été chanté aussi magnifiquement, ce qui a été exprimé aussi librement qu'ont fait ces grands poètes, l'a été une fois pour toutes. Ce sont ces sujets et les manières de les envisager et de les traiter qui sont périmées." (idem)

Le Romantisme clôturerait l'Histoire de l'Art et constituerait mieux que l'art classique " une forme d'art parfaite et achevée "(idem).

<sup>264</sup> *Esth.* Art rom. chap. III. III. c) pp. 149 ; Poés. chap. III. A. III. c) p. 238 ; B. II. c) p. 297 ;

Art rom. chap. III. III. c) pp. 146-148 ; Poés. Chap. III. C. III. c. p. 416 (vide Cours Introd. g<sup>ale</sup> 2. pp. 19-21) ; p. 421 ; A. II. c) p. 213 et chap. I. I. ) p. 30

<sup>265</sup> *Autobiographie* (à Verlaine du 16/11/85) pp 662-663 ; vide supra II. 3. C. pp. 47-49

Pourtant, à l'instar du second et même davantage, dans la mesure où il ambitionne d'être "l'émanation de la spiritualité purement humaine" (idem), l'art romantique butera sur le conflit entre son contenu, nécessairement infini : la puissance de l'esprit, et sa forme / matérialisation, immanquablement finie : *un* tableau avec un *motif*, si flou soit-il, *une* musique avec un *thème*, fût-il indéterminé, *un* livre avec un *sujet/histoire*, dont la généralité ne saurait être que limitée, éloignée en tout cas du rêve romantique de l'infinité.

" En ce qui concerne la forme de ce nouveau contenu, nous avons vu l'art romantique aux prises dès le début avec l'opposition entre la subjectivité infinie et la matière extérieure, opposition qu'il n'a pas réussi à supprimer malgré tous ses efforts, de sorte qu'on peut dire que c'est elle justement qui caractérise l'art romantique. A peine réunis, le contenu et la forme ne tardent pas à se séparer de nouveau, et cela continue jusqu'à ce qu'ils deviennent tout à fait incompatibles et inconciliables, montrant par là que c'est dans un domaine autre que l'art que doit être cherchée la possibilité de leur union absolue. " (Hegel<sup>266</sup>)

D'où le légitime « désespoir » des Romantiques en général et leur propension, moins justifiée par contre, à valoriser l'œuvre possible, au détriment de l'œuvre effective.

Quitte à transgresser son domaine spécifique et à priver du coup le spectateur, l'auditeur ou le lecteur du plaisir qu'il est en droit d'attendre d'une œuvre, l'Art se devait de franchir une étape supplémentaire et ultime : porter à la conscience claire ce que les arts antécédents avaient vainement recherché ou seulement implicitement assumé et tenter ainsi de résoudre la sempiternelle contradiction esthétique entre l'idéalité visée et la matérialité utilisée. Il échoira à l'Art abstrait ou contemporain de s'affronter à cette tâche « impossible », puisque sa solution parfaite signifierait l'abandon des moyens proprement artistiques, au profit des méthodes strictement conceptuelles, scientifiques ou philosophiques, autant dire de la négation complète de l'Art, en sa dimension mixte.

### 3. Art contemporain ou abstrait

Prenant appui sur l'essai avorté de l'art romantique, l'art abstrait réitéra son projet, en le poussant jusqu'à sa dernière conséquence : la volonté de construire un Art pur. Pour ce faire, il procédera soit en réduisant la représentations esthétique à rien, hormis ses composants abstraits (art abstrait proprement dit), soit en intégrant en elle un discours qui la conceptualise ou l'exprime et dont elle ne serait que le prétexte (art conceptuel). Entre ces deux démarches on ne verra nulle solution de continuité, la seconde prolongeant ou explicitant la première, car la saisie des éléments artistiques mêmes implique déjà une conscience, au moins implicite, qui les reconnaisse comme tels. Dans les deux cas on obtiendrait un Art véritablement total, puisqu'il se réfléchirait sans reste lui-même. Ainsi avant même la peinture abstraite stricto sensu, Picasso et Braque, s'inspirant de Cézanne et de son fameux précepte -" traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective "<sup>267</sup>, donneront naissance au cubisme et à sa volonté de s'en tenir aux figures essentielles (angles, polyèdres, cylindres, cônes, plans), en fragmentant les volumes, et de traiter géométriquement le problème du clair-obscur, en remplaçant les zones d'ombre par de grandes lignes parallèles striées, comme dans le tableau initiateur de tout le mouvement, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

Mais alors que celui-ci sauvegarde encore le renvoi de la toile à une scène extérieure, le premier peintre abstrait, le russe Kandinsky, partant du choc reçu à la vision des effets de la lumière sur les *Meules* de l'impressionniste Monet –tableau(x) dont le motif lui-même est difficilement reconnaissable-, abandonne sans regret toute référence à l'objet pictural et peint son inauguratrice *Aquarelle abstraite*.

" L'objet employé dans l'œuvre, en tant qu'élément indispensable, perdit pour moi son importance."

<sup>266</sup> *Esth.* Art rom. chap. III. III. ; III. c) ; p. 150 (cf. Id. B. chap. III. III. C. 3. c) p. 373) ; Art symb. III. C. p. 199 (vide supra 1. p. 57) ; Art rom. chap. III. Introd. p. 95 ; pp. 96-97

<sup>267</sup> *Lettre à E. Bernard*, 15 avril 1904 ; vide supra II. 2. A. p. 21

Délaissant tout souci de représentativité, il se concentrera exclusivement sur l'« esprit » de la peinture, les formes et les couleurs, entendant promouvoir une création picturale purement spirituelle qui, ne reposant que sur les qualités internes de celles-ci, se peindrait /se signifierait exclusivement elle-même.

" Dès que transparait dans la manière qui lui est propre l'intime expérience de l'artiste et la puissance d'émotion qui la rend communicable aux autres, l'art entre dans la voie au bout de laquelle il retrouvera ce qu'il a perdu, ce qui redeviendra le ferment spirituel de sa renaissance. L'objet de sa recherche n'est pas l'objet matériel concret auquel on s'attachait exclusivement à l'époque précédente –étape dépassée- ce sera le contenu même de l'art, son essence, son âme, sans laquelle les moyens qui le servent ne sont jamais que des organes languissants et inutiles. (...) La peinture est à l'heure actuelle dans une situation nouvelle. Elle s'affranchit de la dépendance étroite de la « nature »." (idem)

Et puisque aussi bien les configurations que les couleurs se résument in fine à des catégories arithmético-géométriques, l'ultime expression esthétique se confondrait avec la position implicite ou explicite de schèmes mathématiques, le nombre en tête.

" Dans tout art la dernière expression abstraite reste le nombre." (idem<sup>268</sup>)

Et puisque ce dernier ne forme que le monogramme universel du « langage » mathématique, c'est tout naturellement que Malevitch, emboîtant le pas à son compatriote, proposera dans son *Carré blanc sur fond blanc* l'extrême pointe d'un tel travail, soit ce qu'il considérera comme l'état suprême de la peinture, et qu'il théoriserà dans son livre, *Le Suprématisme ou le monde sans objet*, pendant que le suisse Klee, réduisant les formes à des points, des signes ou des lettres, s'intéressera surtout aux rythmes et variations tonales des couleurs. Leurs successeurs immédiats ou plus lointains, Atlan, Hartung ou Soulages, se focalisant tantôt sur les formes ou de simples tâches, tantôt sur les couleurs voire une seule d'entre elles, le noir, produiront des œuvres qui pourront s'intituler indifféremment *Peinture*, dans la mesure où, donnant congé à la figuration concrète, elles ne « dessinent » que les matériaux de l'art pictural. Dans ceux-ci on inclura tout naturellement l'*action painting* (J. Pollock), c'est-à-dire l'action ou le geste de peindre et l'on parlera indistinctement d'art abstrait, informel ou brut.

Enfin, et pour éviter toute équivoque, liée à l'habitude prise par le regard d'interpréter toute forme comme forme de quelque chose, on adjoindra, quand on ne substituera pas carrément, au tableau, devenu quasi indifférent –d'où la possibilité de le remplacer par une photographie, un objet, fût-il le plus prosaïque -les *ready-made* de Duchamp-, une installation ou un rien d'élaboré esthétiquement, -, un commentaire destiné à en révéler ou à créer le sens esthétique, faisant alors office d'œuvre.

" Le discours réflexif se substitue à la création d'un objet " (J. Kosuth<sup>269</sup>).

Englobant en lui sa propre critique, l'art conceptuel parachève la réflexivité de l'Art abstrait.

La musique contemporaine surgira du même refus intellectuel de l'émotion ou du sentiment prédonné et de l'attention portée aux seules exigences de la technique combinatoire des sons. Prenant les allures d'une composition savante, elle s'attaquera à tous les « dogmes » régissant la construction musicale, au premier rang desquels celui de la tonalité. A la suite de Debussy, l'école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern) dissoudra celle-ci, promouvant une musique atonale qui, éloignant l'auditeur de la familiarité avec une mélodie ou un thème identifiable, l'oblige à se concentrer sur le langage musical en tant que tel. Se servant de toutes les ressources de la gamme chromatique tempérée, Schönberg, ami de Kandinsky, la divisera en douze sons d'égale importance harmonique les uns par rapport aux autres (dodécaphonisme) et dont les morceaux musicaux ne seraient que les différentes sériations (sérialisme). Empruntant cette voie, avec Webern et son « pointillisme » -apparenté à celui de Klee-, pour modèle, l'école de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Nono) en tirera toutes les conséquences.

<sup>268</sup>

; S.A. A. II. p. 48 – B. VII. p. 148 et B. VII. p. 165

<sup>269</sup>

Ainsi le français Boulez définira une musique mathématique-structurale, en étendant la formule primaire d'organisation des sons à tous les paramètres de la composition (timbre, rythme, durée, dynamique, etc.), tandis que l'allemand Stockhausen se livrera à des expériences de musique aléatoire et électronique. Dans le même temps le grec Xenakis, composera ses oeuvres sous l'égide du calcul des probabilités et des modèles mathématiques. En dépit de leurs différences, tous tendent vers une musique épurée, absolue, régie uniquement par les lois mathématico-physiques du son, soit par elle-même.

Mais comme le son est par définition une grandeur évanescence, et qu'il lui faut, pour devenir musical et entendu, être noté et reproduit, il restera à l'américain J. Cage à intégrer les conditions de son élaboration et de son exécution (graphisme, espace dans lequel on le produit, silence qui le précède ou le suit, instrument qui le fait résonner, gestes de celui qui le restitue, réactions de la salle), pour aboutir à une musique pleinement consciente d'elle-même. En cette dernière peu importerait ce que l'on compose ou joue et qui pourrait être abandonné au hasard, ne compterait que la pure advenue du son ou le fait de le jouer, id est ce qui arrive (*happening*) lorsqu'on le recrée en public, et qui peut d'ailleurs varier de ce qui figure sur la partition, selon les conditions du moment de sa réalisation (*Music for change, Music Walk*). Pour empêcher néanmoins l'œuvre musicale de se déliter entièrement et de sombrer dans l'anarchie totale, il importait qu'elle soit accompagnée d'un contre-point qui en assure le sens. Les Italiens Berio, Maderna et Busseti (*Nottetempo, Oggetto amato*) répondront à ce défi, en introduisant dans leurs compositions une gestualité théâtrale clairement codifiée, et des citations poétiques soigneusement choisies, susceptibles de leur conférer un sens lyrique, sans lequel elles ressembleraient presque à du simple bruit insignifiant, si organisé soit-il. Aussi, à l'instar de la peinture abstraite, la musique sérielle n'accédera au statut d'un art réfléchi, qu'en annexant en elle un éclaircissement ou une interprétation littéraire.

La sui-réflexivité étant l'apanage du langage -" Le langage se réfléchissant "(Mallarmé)-, c'est dans la Littérature que s'illustre fondamentalement la volonté contemporaine d'un Art total qui tiendrait à la fois de l'art et de la science.

" La littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science " (idem).

Largement préfigurées par le Poète et son dessein du " Livre "<sup>270</sup>, et déjà par Flaubert et son projet d'" un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style "<sup>271</sup>, les Lettres contemporaines ambitionnent en effet une Oeuvre qui ne comporterait " pas *un* sujet " (A. Gide<sup>272</sup>) mais embrasserait l'intégralité des thèmes possibles, y compris et surtout celui de sa propre production. Il appartiendra au Roman, à cause de sa liberté formelle et de son ouverture indéfinie et indépendante de toute prescription morale ou religieuse, de se lancer dans cette entreprise titanesque.

Récusant tout récit référentiel, puisant son matériau dans l'extériorité (description, histoire, psychologie), le roman contemporain construira des fictions avec pour seul moyen, l'architecture des mots et pour seul objectif, l'ensemble des pensées humaines jusqu'à la Pensée qui les pense toutes, celle de l'écrivain fabriquant son oeuvre. On y passe donc sans hiatus d'évènements, des personnages et des situations imaginaires / transposés à des considérations conceptuelles / théoriques sur le monde, le temps et le sens de l'existence, pour conclure par la façon même dont les uns et les autres finissent par se retrouver dans un livre.

<sup>270</sup> *Le Livre, Instr. spir.* p. 378 ; *Sur le Théâtre* p. 875 et *Autobio.* (à Verlaine du 16/11/85) pp 662-663 ;  
vide supra II. 3. C. pp. 47-49 et III. 2. p. 63

<sup>271</sup> *Lettre à Louise Collet*, 16 janvier 1852 ; vide supra II. 2. A. p. 23

<sup>272</sup> *Les Faux-Monnayeurs* ; vide supra II. 3. C. p. 48

En conséquence un tel roman n'évoque / ne raconte que sa propre genèse, ou, ce qui revient au même, la naissance à l'écriture de l'écrivain qui l'écrit. Dans *A la Recherche du Temps perdu*, Proust réalise ainsi le premier le souhait de Flaubert. Et de fait les mille et une péripéties de la vie sentimentale et sociale du conteur –et la perception qu'il a de celle de ses relations-, elles-mêmes entremêlées de ses réflexions sur la mémoire et l'art, y débouchent toutes, dans *Le Temps retrouvé*, sur la découverte qu'il fait de sa vocation et plus globalement de la tâche de la Littérature: non point refléter ce qui a eu lieu et n'est plus mais en trouver le sens et partant le « ressusciter » en sa valeur idéale, soit précisément ce que l'auteur n'a cessé de faire depuis le début de tout ce cycle. Dès son premier tome, *Du côté de chez Swann*, le moindre incident rapporté n'a pas d'intérêt en soi-même mais exclusivement en regard de la formation littéraire qu'en reçoit le narrateur, lui-même supporté par l'écrivain confirmé qui rédige le livre et qui ne relate tout qu'en un style purement littéraire, la phrase « musicale » proprement proustienne. Oeuvre (contenu) et Critique (forme) coïncident du début à la fin de *La Recherche*.

Ce refus du contenu de la narration, au bénéfice de la littéralité de celle-ci forme également le cœur des romans de Joyce, sur un mode à la fois plus prosaïque et savant. Partant de l'*Odyssée* d'Homère, et donc d'une matière déjà littérairement élaborée, et dont il respectera les épisodes, son *Ulysse* en intériorisera les aventures en les présentant, non plus comme des exploits mythologiques mais comme des actions triviales et vulgaires survenues à Stephen Dedalus, alias Télémaque et Leopold Bloom, alias Ulysse lors d'un jour de leur vie à Dublin. Ces dernières ne se confondent pas cependant avec des incidents réels mais ne s'explicitent qu'au travers du prisme de leur conscience ou représentation, par le biais de ce qu'il est convenu de nommer le monologue intérieur et qui s'identifie en fait avec la pensée elle-même, si l'on en accepte la définition platonicienne -" un entretien de l'âme avec elle-même "<sup>273</sup>. Épousant ses méandres, en mélangeant les styles (argotique, érotique, élégiaque, juridique, religieux, scientifique), les figures de rhétorique (métaphore, métonymie, synecdoque), les différents états historiques de la langue anglaise (du bas saxon au slang américain) -via des pastiches de Chaucer, Milton, Defoe, Swift, Sterne, Dickens, Ruskin, Carlyle-, les ponctuations (phrases ordinaires et long monologue final de Marion Tweedy, alias Pénélope, de 40 000 mots sans aucune pause, et des réminiscences de divers textes de registre différent (*Odyssée* bien sûr, mais aussi *Bible*, *Talmud*, *Kabbale*, *Zohar*, Aristote, Virgile, Dante), l'auteur irlandais bâtit une Somme contemporaine dont l'ironie voire la bouffonnerie ne saurait masquer qu'elle répond bien à l'enjeu des Lettres : un Livre consacré à, résumant tous les autres livres, déjà écrits ou encore à écrire.

*Finnegans Wake*, son ultime et majeur Opus, radicalisera cette démarche par un retour du Langage sur lui-même. Triturant les langues par le biais de calembours, composés d'éléments extraits d'idiomes distincts, le romancier créera en quelque sorte le moyen même de sa fable, un nouveau dialecte, d'emblée plurivoque et révisable en permanence. Une telle invention interdit par avance tout compte-rendu de faits et gestes particuliers ou univoques et ouvre la possibilité d'un « jeu » et/ou récit illimité –*Work in progress* (Oeuvre en cours, 1<sup>er</sup> titre), sorte de pendant, en plus arbitraire et confus néanmoins, du Grand Œuvre rêvé par Mallarmé. L'histoire de l'ouvrage, car il y en a bien une au bout du compte, n'importe guère, pas davantage que les thèmes multiples qui y sont traités, le lecteur est prié de s'intéresser à la « déconstruction » des langues qui s'y opère. Ou, pour le dire mieux : la décomposition des sons et des lettres et des sens qui s'y rattachent « crée » un nouveau Langage qui, en reconstruisant autrement ces derniers, réfléchit leur valeur conventionnelle ou linguistique et nous rend ainsi immédiatement sensibles au caractère « fictif » de toute composition littéraire, à mille lieues d'un récit prétendument réaliste. Au niveau plus modeste d'une seule langue,

<sup>273</sup> *Le Sophiste* 263 e ; vide Cours II. 5. Psychologie II. 3. p. 71

Faulkner aura déjà proposé dans *Le Bruit et la Fureur* les significations (versions) multiples d'un même événement trivial, selon le registre (vocabulaire et style) utilisé par les narrateurs, en l'occurrence des frères dont les récits forment des perspectives différentes de l'incident.

A suivre entièrement l'écrivain irlandais dans cette voie, on court néanmoins vite le risque de n'y comprendre rien du tout et de se perdre dans l'arbitraire des significations le plus total. Son inspirateur le plus direct et compatriote, L. Sterne, en avait fait l'expérience en son récit *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, intitulé à l'origine *Une histoire sans queue ni tête*. A la place d'un texte lisible, on se trouverait alors devant un brouillon où la face matérielle (phonique ou graphique) des mots l'emporterait sur leur sens et irait jusqu'à effacer ce dernier. Pour parer ce danger on recentrera l'essai du Livre sur une écriture plus « classique », moins « originale » peut-être que l'expérimentation joycienne, mais tout aussi valable et à coup sûr plus signifiante qu'elle. Et si le formalisme de celle-ci ressurgit de temps à autre, comme dans l'école française du Nouveau Roman –qui, à défaut de prétendre donner naissance à une langue inédite, visait à la fabrication de fictions reposant sur de strictes opérations lexicales, morphologiques, syntaxiques ou rhétoriques-, les grands littérateurs du XX<sup>e</sup> siècle reviendront à la structure « traditionnelle » du roman, sans renier aucunement pour autant les acquis indiscutables de la contemporanéité.

Pour nous limiter à deux exemples remarquables, Thomas Mann et Robert Musil, renouant avec l'héritage du roman de formation, publieront intégralement ou partiellement des livres dont l'intrigue, parfaitement intelligible, ne nuit en rien à la totalité et à la réflexivité que se doit d'inclure en elle une oeuvre littéraire parvenue à maturité. *La Montagne magique* du premier qui tient à la fois " de l'histoire ... [et] de la légende " (Dessein) met en scène un jeune homme, Hans Castorp, qui s'initie à la Vie (Santé) au travers de l'expérience de la Mort (Maladie), de ses propres réflexions sur le Temps et des joutes philosophiques sur la Pédagogie, la Liberté, l'Ordre politique ou le Sens de l'existence humaine, auxquelles se livrent devant lui ses deux mentors, Settembrini et Naphta, rencontrés lors de son séjour dans un sanatorium à la Montagne. Seuls l'Art et sa Magie ou capacité de sublimation par la Représentation, lui révéleront cependant finalement la Vérité des points de vue opposés et apparemment inconciliables. Le rédacteur de " L'HISTOIRE de Hans Castorp " (Dessein) enchâssera celle-ci logiquement par le rappel de son geste d'écriture, en préambule et en conclusion de son livre, nous signifiant ainsi que l'Art, et plus particulièrement la Littérature, ne traite jamais que d'un objet, de lui/d'elle-même et/ou de son pouvoir, thème fréquent chez l'auteur, que ce soit dans *Docteur Faustus* ou dans *Mort à Venise*.

*L'Homme sans qualités* –ouvrage inachevé-, du second, Robert Musil, narre les aventures sociales et intellectuelles d'un individu (*Homme*) quelconque, sans caractères particuliers (*sans qualités*), Ulrich Untel, quidam « inadapté », en Cacananie -l'empire austro-hongrois, lieu même de la multiplicité des langues-, pays en déclin. Ne disposant point de propriété précise, il ne peut agir, toute action déterminée requerrant une capacité spécifique et par là-même, il est vrai, finie / limitée, fermée aux autres possibilités, par où elle s'avère être une non-action, une simple *Action parallèle*. Partant il ne saurait trouver sa place dans le monde tel qu'il est. Habité par le sens du possible, il ne lui restera comme solution que de se réfugier dans une Action Autre, qui a son siège dans le royaume ex-tatique ou infini de la pensée où il explorera tous les possibles, sous la forme de multiples méditations philosophiques. Puis il connaîtra l'amour platonique –le *Paradis*-, nullement exclusif d'un rapport charnel, pour sa sœur jumelle Agathe (gr. *Agathon* : Bien, Lien), et pour les Idées en général, avec au sommet " l'essence même du Beau "<sup>274</sup>. Et dans la mesure où le désir animant le personnage d'Ulrich

<sup>274</sup> *Banquet* 211 c ; vide Cours II. 5. Psychologie II. 2. B. p. 36

correspondant à celui qui poussait l'auteur, au moment où il écrivait son roman, on dira que ce dernier réfléchit en son contenu sa forme, s'achevant du coup en quelque sorte lui-même, en dépit de son apparente absence de fin.

Mais ce serait se méprendre gravement sur le résultat obtenu que de croire qu'avec l'Art contemporain nous toucherions enfin au but de l'Art et, au-delà de la Pensée humaine en tant que telle : l'Absolu. Car le disparate de la totalité représentée par les écrivains susnommés et son insertion dans une histoire individuelle et particulière, si tenue soit-elle, interdisent qu'on lui attribue la signification d'une véritable Totalité qui ne peut qu'être articulée, cohérente, complète et impersonnelle, non soumise aux aléas de l'humeur de tel ou tel personnage fictif. Et faute de faire le tour entier de la pensée, la réflexivité même de leurs oeuvres se réduit à un artifice, difficilement assimilable à un redéploiement intégral de l'esprit sur lui-même, seul mode adéquat de son auto-expression.

Or aucun roman, sauf à s'abolir en tant que tel et à se transformer en traité de philosophie, ne saurait faire office de, et ne doit en aucun cas se substituer à, une telle présentation systématique, il y perdrait tout attrait sensible, qui est pourtant une de ses raisons d'être. Au demeurant il est permis de constater que les livres examinés abusent de considérations philosophiques (spéculations), souvent mal « digérées » du reste, par leurs auteurs, au détriment de leur intérêt littéraire.

Encore plus serait-on en droit de reprocher à la musique et à la peinture contemporaines, dénuées par elles-mêmes de toute sui-référence, de valoir surtout comme prétexte à des digressions théoriques, que comme des objets de contemplation dignes d'être appréciés en eux-mêmes. Reproduisant des modèles mathématiques fort partiels et déjà connus par ailleurs, elles provoqueront au mieux le plaisir intellectuel chez le connaisseur qui les reconnaît, lorsqu'il s'agit de structures élaborées, mais ne susciteront que l'ennui de la répétition chez le même et chez le simple amateur d'art, quand il est question de constructions élémentaires. Hegel en faisait déjà la remarque à propos de la musique savante de son temps.

" C'est surtout de nos jours que la musique, détachée d'un contenu déjà clair en soi, est ainsi rentrée dans son élément propre, ce qui lui a cependant fait perdre une grande partie de son pouvoir sur l'intériorité, puisque le plaisir qu'elle est susceptible de procurer n'est que partiel, ayant sa source dans le côté purement musical et technique de la composition, côté qui ne peut être apprécié que des connaisseurs et éveille moins l'intérêt artistique du grand nombre."

Pourquoi donner à entendre ou à voir ce qui figure clairement dans un manuel d'arithmétique, de calcul de probabilités ou de géométrie ? Ne vaut-il pas mieux lire directement ces derniers, si l'on entend s'instruire théoriquement ?

Bref; bien qu'il marque une étape importante de l'Art, permettant à ce dernier de mieux se comprendre, l'art contemporain ne résout pas de façon pleinement satisfaisante la tension entre la fond (contenu idéal infini) et la forme (matériau fini) qui habite en permanence la création ou la production esthétique. Tout au plus signifie-t-il de manière définitive la nécessité pour celle-ci de se dépasser elle-même, si elle veut réellement saisir l'Absolu. Inaccessible aux moyens physiques que cette dernière utilise –figures, sons, signes matériels-, la Vérité ne sera cherchée qu'à l'intérieur de l'esprit même et non plus dans sa représentation. En quoi on est habilité à parler de la fin de l'art, ou plutôt de son ambition disproportionnée à ses procédés, et de son après ou de sa relève.

" *l'après* de l'art consiste en ce qu'à l'esprit est inhérent le besoin de ne reconnaître comme étant la vérité vraie que celle qu'il découvre à l'intérieur de lui-même." (Hegel)

L'Art a fini son « oeuvre », il appartient à une autre discipline de prendre sa succession et de «révéler» ce que celui-là s'avère impuissant à exprimer. De cela il ne voudra cependant jamais

convenir vraiment, -si ce n'est sous la forme inconséquente ou négative et pathétique de l'éloge du *Ressassement éternel*, de *L'Attente*, *l'oubli*, du *Livre à venir* ou de *L'entretien infini* (M. Blanchot)-, ne serait-ce que pour continuer à exister, chose dont nul ne se plaindra.

Cette fin ne veut aucunement dire qu'il s'arrêtera, soit que l'on cessera de peindre, composer de la musique ou écrire des ouvrages littéraires, tels ceux de M. Yourcenar, d'I. Kadaré ou de Ph. Roth, mais, et c'est déjà énorme, qu'on n'attendra pas de lui davantage qu'il ne saurait fournir –une manifestation sensible de l'Idée et non son expression même-, ni qu'on espérera une nouvelle forme d'art, une avant-garde future inédite, qui nous révélerait ce que les formes antécédentes n'auraient pas encore pu signifier. En effet, outre le fait que nous venons de parcourir toutes les possibilités artistiques historiques, jusqu'à la quasi auto-compréhension contemporaine de l'Art, la limite de celui-ci lui est consubstantielle dès son point de départ, puisqu'elle réside dans sa belle et en même temps désespérée –belle car désespérée-, tentative de donner figure (image, son ou représentation) à l'infigurable ou l'irreprésentable (Idée). Les religions, particulièrement celles du Livre, avaient anticipé cette vérité.

" Car l'art porte en lui-même ses limites et doit, de ce fait, céder la place à des formes de conscience plus élevées. Cette limitation détermine aussi la place que nous assignons généralement à l'art dans notre vie actuelle. Pournous, l'art n'est plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence. D'une façon générale, il y a longtemps que la pensée a cessé d'assigner à l'art la fonction de la représentation sensible du divin. C'est ce qui s'est produit chez les Juifs et les Mahométans par exemple, voire chez les Grecs, puisque Platon avait adopté une attitude de ferme opposition à l'égard des dieux d'Homère et d'Hésiode." (idem)

Seule l'Idée étant à la hauteur de l'Idée (Absolu), si l'on veut véritablement comprendre celle-ci –et comment l'être pensant pourrait-il ne point vouloir cela ?-, il faut se tourner résolument du côté des disciplines purement spirituelles, la religion tout d'abord, puis la philosophie (science), qui transgressent précisément les bornes de l'Art.

" Dans la hiérarchie des moyens servant à exprimer à exprimer l'absolu, la religion et la culture issue de la raison occupent le degré le plus élevé, bien supérieur à celui de l'art. (...) Le domaine le plus proche qui dépasse le règne de l'art est celui de la religion." (idem<sup>275</sup>)

N'appartient-il pas du reste à celle-là de nous mettre en contact direct avec l'Absolu (Dieu) et à celle-ci d'expliquer l'Art, alors qu'il est rigoureusement impossible, malgré de « comiques » essais, d'envisager une exposition esthétique de la Religion et surtout de la Philosophie ?

---

<sup>275</sup> *Esth. Mus. I. a)* pp. 171-172; *Id. B. ch. I. I.* p. 153; p. 152 et *Intr. ch. I. 1ère s. 3.* p. 33 - *Id. B. ch. I. I.* p. 153



## CONCLUSION

L'Art ne se confond point avec une création démiurgique où ne prévaudrait que la volonté subjective de quelques génies dont on serait libre d'apprécier ou non les productions, au gré de nos propres goûts. Tout comme ceux-ci, il relève au contraire de critères, normes ou règles, sans lesquels nul ne pourrait jamais parler d'« oeuvre » artistique, une peinture, une musique ou un livre, sur la valeur de laquelle l'on puisse s'accorder, en la jugeant « belle ». Ce dernier qualificatif ne ferait du reste pas sens, si l'on ne présupposait pas une universalité ou vérité tant de la composition que du jugement esthétiques. Et puisque les Beaux-Arts donnent naissance à des ouvrages sensibles (tableaux, mélodies, vers) censés plaire, les lois qui y président et qui sous-tendent leur valorisation seront à la fois formels (équilibre, harmonie, style), substantiels (contenu, fond, message), que et surtout des principes d'adéquation entre les deux (rapport du fond et de la forme).

Aussi on définira l'Art et/ ou le Beau comme la représentation sensible de l'Idée et le Chef-d'Oeuvre comme une union parfaite du contenu et de la forme, celle-ci réfléchissant parfaitement celui-là, ou, ce qui revient au même, le premier ne renvoyant qu'à la seconde, au point que l'expression esthétique se signifierait finalement elle-même. Rien d'étonnant que la littérature, l'art des mots, en constitue le mode privilégié, le langage étant l'instrument par excellence du Sens et le seul apte à engendrer une véritable réflexivité, la peinture et la musique recourant au demeurant à lui, lorsqu'elles doivent expliciter leur contenu.

Visant une production absolue, auto-référentielle, la création artistique partage la destination de la religion (Absolu ou Dieu) et de la philosophie (Idée ou Vérité). Avec celles-ci elle forme une des voies d'accès de l'homme au divin ou à l'esprit. Elle en diffère néanmoins par sa tentative de nous offrir une représentation plus familière, matérialisée, de ces notions abstraites.

"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. (...) Mais il diffère de la religion et de la philosophie par le fait qu'il possède le pouvoir de donner de ces idées élevées une représentation sensible qui nous les rend accessibles." (Hegel<sup>276</sup>)  
En quoi elle réussit, admirablement parfois, mais au risque de nous faire perdre de vue l'essentiel, l'Idée qui ne se laisse pas telle quelle enclôtre dans une image, des sons ou même une histoire.

D'où la nécessité de dépasser l'Art quand il s'agit d'en saisir la Vérité, celle-même qu'il a vainement cherchée à transmettre tout au long de son histoire. Déchirés par la contradiction entre leur fond infini et la figuration finie qu'ils adoptent, les Beaux-Arts sont ainsi passés par différentes époques au cours desquelles ils ont essayé de résoudre cette tension. Mais, malgré leur progrès vers l'abstraction, et sauf à s'abolir eux-mêmes et à se transmuier en pure Philosophie, ils ne sauraient la résoudre complètement. Ni les toiles ni les compositions harmoniques ne peuvent proposer une vision totale / vraie du monde, contraintes qu'elles sont par des formes, qui s'avèrent toujours des formes de quelque chose, ou par des structures particulières, susceptibles de susciter un sentiment indéterminé mais par là-même vague.

Quant à la littérature, art de la signification directe, si elle entend conserver un certain charme, elle se trouve également obligée d'opérer dans un cadre déterminé (thème, scène, personnages). N'échappant pas à la particularisation de l'exprimé, elle ne réfléchit au bout du compte qu'un sens partiel et non l'Esprit général. Les livres ou textes qui en émanent ne s'identifient point au Livre ou Texte universel, qu'elle ambitionne certes elle-même, mais qu'elle n'est pas en état d'écrire, une telle tâche étant réservée à la discipline capable de mettre entre parenthèses tous les contenus singuliers (réels ou fictifs), pour ne s'intéresser qu'aux structures catégorielles qui les articulent ou organisent, soit à la Logique ou la Philosophie (Science).

L'Art, compris comme expression de l'Absolu, a fait son temps et en ce sens connaît bien une fin. Ce qui ne l'empêche nullement de perdurer sous l'aspect de belles représentations qui continueront à nous procurer du plaisir et à nous permettre d'approcher la Vérité, mais en aucun cas de l'atteindre et de « satisfaire » ainsi l'éternel et indéterminable Désir de Savoir, constitutif de l'*Homo sapiens*.

---

<sup>276</sup> *Esth.* Introd. chap. I. 1<sup>è</sup> sec. 3. p. 32