ESSAI DE PHILOSOPHIE

M.-D. PHILIPPE
Professeur de Philosophie
à l'Université de Fribourg (Suisse)

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

Philosophie du faire

*

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

ESSAI DE PHILOSOPHIE

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE, 2 tomes.

L'ÊTRE, 2 tomes.

L'AGIR.

LE VIVANT.

LA PENSÉE RÉFLEXIVE, tome I : *Logique ;* tome 2 : *Critique.*

DU MÊME AUTEUR

INITIATION A LA PHILOSOPHIE D'ARISTOTE. La Colombe, Paris 1956 *(épuisé).*

Ouvrages de théologie spirituelle.

LE MYSTÈRE DE L'AMITIÉ DIVINE. Luf-Egloff, Paris 1949 *(épuisé).*

SAINT THOMAS DOCTEUR, TÉMOIN DE JÉSUS. Saint-Paul, Fribourg-Paris 1956.

UN SEUL DIEU TU ADORERAS. Arthème Fayard (« Je sais-Je crois », 16), Paris 1958.

MYSTÈRE DE MARIE. CROISSANCE DE LA VIE CHRÉTIENNE. 2 vol. La Colombe, Paris 1958 *(épuisé).*

MYSTÈRE DE MISÉRICORDE. 1. *L'Immaculée-Conception.* 2. *La présentation de Marie.* 3. *L'annonciation.* Saint-Paul, Fribourg 1958-1960.

MYSTÈRE DU CORPS MYSTIQUE DU CHRIST. La Colombe, Paris 1960.

ANALYSE THÉOLOGIQUE DE LA RÈGLE DE SAINT BENOÎT. La Colombe, Paris 1961 *(épuisé).*

LA SYMBOLIQUE DE LA MESSE. La Colombe, Paris 1961.

LE MYSTÈRE DE L'ÉGLISE. Dialogue entre *M.-D. Philippe*, o.p., et *Albert Finet.* Beauchesne (*Verse et controverse*, 3), Paris 1967.

LE MYSTÈRE DU CHRIST CRUCIFIÉ ET GLORIFIÉ. Alsatia (« Sources de spiritualité », 17), Colmar-Paris 1968.

ESSAI DE PHILOSOPHIE

M.-D. PHILIPPE
Professeur de Philosophie
à l'Université de Fribourg (Suisse)

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

Philosophie du faire

✲

BEAUCHESNE
PARIS

NIHIL OBSTAT
M. St Morard, o.p.
L. B. Geiger, o.p.

IMPRIMI POTEST
Thomas Lehrle, o.p.

NIHIL OBSTAT
Paris, le 28 Novembre 1969
H. Leclere, p.s.s.

IMPRIMATUR
Paris, le 1er Décembre 1969
E. Berrar, v. e.

Pour tous renseignements concernant nos publications
s'adresser au service documentation
Éditions Beauchesne, 117, rue de Rennes, Paris-VIe

Tous droits de traduction, de reproduction ou d'adaptation
en quelque langue et de quelque façon que ce soit
réservés pour tous pays

© 1969 *by* Beauchesne et ses Fils

AVANT-PROPOS

Nous avons beaucoup hésité avant de faire paraître cet essai, ayant conscience de ses imperfections. Cependant, nous nous sommes décidé à le publier, espérant qu'il pourrait aider les étudiants désireux d'explorer ces questions si vastes et si complexes, et en même temps si importantes à notre époque.

INTRODUCTION

Certains pourront être étonnés que ces études de philosophie débutent par un essai de réflexion sur l'*activité artistique*. Ne serait-il pas plus normal d'aborder en premier lieu l'activité éthique ? Socrate, le père de la philosophie morale, n'est-il pas la source de la philosophie de Platon et de celle d'Aristote ?

Sans vouloir justifier d'une manière rigoureuse ce point de départ, notons rapidement pourquoi il nous a semblé important d'aborder ces essais philosophiques par l'activité artistique. Reconnaissons d'abord que l'on peut « entrer en philosophie » de diverses manières, car, si Socrate est bien une source, il n'est pas la seule. Avant lui, les premiers Physiciens, les Pythagoriciens, Parménide, furent eux aussi des sources de notre philosophie occidentale, et leur point de départ ne fut pas une réflexion éthique.

Il est indéniable que le problème de l'activité artistique de l'homme est l'un des plus importants de notre époque — si du moins on considère cette activité artistique comme l'activité du *faire* dans toute son ampleur. La coopération de l'homme avec l'univers matériel — l'achevant ou le désagrégeant — est un aspect très caractéristique de notre monde d'aujourd'hui. De fait, les diverses philosophies qui se sont élaborées depuis une centaine d'années ont été très influencées par ce problème de l'activité artistique. Chez certains philosophes, l'efficacité et la noblesse artistiques — qu'il s'agisse de la création artistique ou de la *praxis* — sont même devenues comme le noyau central de la philosophie. On pense à un Schelling, à un Schopenhauer, à un Nietzsche ou à un Marx, pour ne citer que les plus manifestes et les plus explicites. Chez d'autres, la connaissance artistique, sans devenir explicitement le centre de leur réflexion philosophique, semble bien être ce qui la vivifie profondément, ce qui leur permet de découvrir les aspects les plus intimes de la vie de l'esprit. On est frappé de voir l'importance de la connaissance artistique chez un

Bergson [1] (« sa vision du monde et la démarche de sa pensée sont celles d'un artiste » [2]) et chez un Whitehead [3] ; et, d'une manière générale, on pourrait porter le même jugement sur les existentialistes. On se demande même si l'intuition dominante de ces philosophes, ce qui en définitive explique leurs philosophies, n'est pas un sens très profond de la liberté de l'artiste et de son pouvoir original.

Si l'intention profonde des plus grands philosophes de l'antiquité était une intention contemplative — c'est la recherche de la *theoria* qui animait et soutenait leurs efforts — le projet le plus caractéristique de beaucoup de philosophes de notre temps est un projet de communion avec les autres hommes et avec l'univers en sa totalité. Ce n'est plus la recherche de la *theoria,* mais celle du dialogue et de la *praxis.* Le philosophe n'est plus, avant tout, l'ami de la sagesse, désireux de découvrir autant qu'il le peut Celui qui est son Dieu, son Créateur ; le philosophe est l'ami des hommes, leur serviteur, désireux avant tout de découvrir toutes leurs possibilités, toutes leurs virtualités, pour leur rappeler leur liberté et leur pouvoir. Ce désir est parfois si impétueux qu'il prend une note de revendication allant jusqu'à rejeter tout ce qui pourrait sembler s'opposer à l'épanouissement et à la liberté de l'homme. Si le problème de la personne humaine et celui de son épanouissement deviennent le centre de la philosophie, on comprend alors que l'étude de l'activité artistique soit remise très en valeur. L'activité artistique n'est-elle pas génétiquement la première activité *humaine* explicite, la première activité que nous puissions constater chez l'enfant ? Aristote notait déjà que l'enfant commence par imiter. Du point de vue génétique, l'imitation est bien l'activité humaine première. Les psychologues d'aujourd'hui (on pense, notamment, aux études de Jean Piaget) ne contrediraient pas cette constatation : l'enfant imite ceux qui l'entourent. Or l'imitation est bien un

---

[1] Voir le *Bergson* de V. JANKÉLÉVITCH et l'étude de R. BAYER, *L'esthétique de Henri Bergson,* in *Essais sur la méthode en esthétique,* pp. 7-106. Voir également A. et J. BRINCOURT, *Les œuvres et les lumières. A la recherche de l'esthétique à travers Bergson, Proust, Malraux.* — Les titres que nous mentionnons en note figurent, avec les précisions voulues, dans la Bibliographie annexée à cet ouvrage.

[2] Voir J. BERTHÉLÉMY, *Traité d'esthétique,* p. 388. Et l'auteur note très justement : « Le jugement qu'il formulait sur un de ses prédécesseurs lui convient à merveille : Toute la philosophie de M. Ravaisson dérive de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art, et que c'est la même intuition, diversement utilisée, qui fait le philosophe profond et le grand artiste » (*La pensée et le mouvant,* p. 295, cité par J. Berthélémy, p. 389).

[3] Sa métaphysique est basée, comme il le dit lui-même, sur l'expérience esthétique — ce qui se reflète, du reste, dans la formulation de ses catégories. Si Whitehead lui-même n'a pas développé de théorie esthétique proprement dite, il est possible d'élaborer, à partir de sa métaphysique, une « esthétique whiteheadienne » qui vient à son tour confirmer le caractère adéquat du système métaphysique qui la fonde. Cette étude a été réalisée par D. W. SHERBURNE dans *A Whiteheadian Aesthetic. Some Implications of Whitehead's Metaphysics.*

type, très élémentaire sans doute, d'activité artistique. Si l'activité artistique est première génétiquement, elle conditionne tout le développement de notre personnalité. Elle joue donc un rôle très important, puisque, la plupart du temps, les hommes demeurent sous l'emprise de ce conditionnement sans arriver à le dépasser.

Dans la mesure où l'on ne considère plus, dans l'activité humaine, que son conditionnement, on est amené à ne plus voir que les modalités artistiques de cette activité. N'est-ce pas précisément en raison de cela que beaucoup, aujourd'hui, exaltent cette activité artistique de l'homme comme l'activité humaine par excellence, celle qui joue le rôle le plus important dans sa vie, celle qui lui permet d'être le plus lui-même ? Il est donc très important de considérer cette activité artistique pour elle-même et de préciser sa noblesse et ses limites propres.

Il est intéressant de noter que l'activité artistique, dans son orientation propre vers l'œuvre, a été très peu analysée par les philosophes. L'origine de la réflexion sur le beau et sur l'art se trouve chez Platon [4], et la tradition esthétique platonicienne (qui est essentiellement une spéculation sur le beau), se perpétuera, à travers le néo-platonisme, jusqu'à la fin de la Renaissance. Mais Platon et ses successeurs — excepté Aristote — ne s'attachent pas à l'activité artistique proprement dite [5]. Et, depuis la *Poétique* d'Aristote, quels sont les grands traités philosophiques qui étudient le ποιεῖν, qui montrent sa valeur, son importance, et qui cherchent à saisir sa nature propre ? Il serait révélateur de faire l'histoire de la philosophie sur ce point spécial. Sans viser à donner ici une étude

---

[4] Principalement la réflexion sur le beau (voir *Hippias Majeur*, le *Banquet*, *Phédon*, *Phèdre*, la *République*, *Philèbe*). Une certaine théorie de l'art, et une hiérarchie des arts (ordonnés au point de vue moral et politique) sont esquissées, spécialement dans les *Lois* et la *République*. Voir P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, ainsi que divers autres ouvrages mentionnés dans la bibliographie donnée ci-dessous. — Étienne Souriau conteste vivement l'opinion selon laquelle Platon aurait présenté une esthétique tout entière dominée par l'idée de beau. Il estime que Platon a puissamment distingué, et presque opposé, les deux domaines du beau et de l'art, le beau travaillant dans le sens de la dialectique ascendante, et l'art étant du domaine de la dialectique descendante. L'œuvre de l'artiste est plus éloignée de l'Idée que les objets sensibles, et c'est en cela que les fins de l'art s'opposent à celles de l'amour. L'art peut créer pour les jeunes gens « une effluence de beaux ouvrages, telle une brise apportant la santé de régions salubres » (*Rép.* III, 301 a, trad. Baccou), mais il peut aussi ne rien faire de cela (cf. E. SOURIAU, *Le beau, l'art et la nature*, pp. 78-79).

[5] Ainsi, en ce qui concerne Plotin, « dans le cas même où l'action prend la forme particulière de la production d'un ouvrage, c'est, nous dit Plotin, faute de pouvoir obtenir d'un objet idéal une contemplation assurée et stable, que l'agent en réalise une image sensible qu'il pourra contempler à loisir; l'action productrice n'est donc qu'un succédané de la contemplation, destiné à lui fournir un simulacre de son objet, et elle résulte nécessairement d'une insuffisance de la contemplation » (J. MOREAU, *L'idée d'univers dans la pensée antique*, p. 45).

exhaustive, notons seulement certains aspects qui nous semblent particulièrement importants et évocateurs [6].

Plotin, dans ses *Ennéades,* nous donne certes des aperçus extrêmement pénétrants sur le beau, sa nature et sa fonction ; mais ce n'est pas l'activité artistique de l'homme qu'il considère, c'est le beau qui nous séduit et que nous contemplons, le beau qui s'identifie à la seconde hypostase [7].

Durant la grande période des Pères de l'Eglise et des théologiens, le souci dominant n'est pas de considérer en premier lieu dans l'homme, image de Dieu, l'*homo faber,* mais sa capacité de connaître et d'aimer Dieu, de Le contempler et d'aimer le prochain. Reconnaissons cependant la place importante du beau dans la théologie de saint Augustin et de Denys [8]. (N'oublions pas en particulier les traités *De Vera Religione* et *De Musica* de Saint Augustin [9].) Et au XIII[e] siècle, dans la théologie

---

[6] Outre la perpective de Croce, à laquelle il sera fait allusion plus loin, et l'*Histoire de l'esthétique* de BOSANQUET, il existe diverses études historiques sur la philosophie de l'art (par exemple l'*Histoire de l'esthétique* d'EDGAR DE BRUYNE, l'*Introduction à l'histoire de l'esthétique française* d'ARSÈNE SOREIL et d'autres...) D. Huisman, dans l'*Esthétique*, donne un aperçu historique intéressant, où il distingue, en gros, trois phases : l'âge dogmatique (platonisme), l'âge critique (kantisme), l'âge positiviste (moderne) où l'Esthétique, en fin de compte, devient *Science de l'art.*

[7] Cf. PLOTIN, *Ennéades* I, VI, 1 : « Le beau se trouve surtout dans la vue ». I, VI, 6 : «L'âme est belle par l'intelligence » (cf. t. II, 2[e] partie, chap. I). Les *Ennéades,* ainsi que la *Poétique* d'ARISTOTE, furent ignorées du XIII[e] siècle. Voir A. M. CERVI, *Introduzione alla estetica neoplatonica.* E. DE KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin.* F. BOURBON DI PETRELLA, *Il problema dell'arte e della belleza in Plotino.* E. DE BRUYNE note que si Plotin critique la notion du beau symétrique au nom des formes simples (celles-ci sont belles parce qu'elles sont objectivement lumineuses et révélatrices de ce qu'il y a de plus un), S. Basile critique également la notion du beau symétrique, mais d'un point de vue subjectif : les formes simples sont belles parce qu'elles sont proportionnées aux fonctions subjectives de la conscience : « Dieu vit que la lumière était belle. (...) Or si la beauté corporelle doit son existence à la symétrie des membres et aux belles couleurs qui brillent sur elles, comment la notion du beau se maintient-elle à propos de la lumière dont la substance est simple et faite de parties absolument semblables? N'est-ce pas parce que la lumière possède une juste proportion, non pas dans ses propres parties, mais par rapport aux organes de la vue qu'elle caresse par son aspect joyeux et doux? Ainsi l'or est beau non en raison d'une disposition symétrique objective, mais parce qu'il charme par le seul éclat de sa couleur. Et l'étoile du soir est le plus beau des astres, non parce que ses parties sont proportionnées entre elles, mais parce qu'elle fait tomber sur nos yeux une clarté réjouissante et agréable » (*Hexaem.* II, 19 d). Mais Basile se reprend pour des raisons théologiques. « ... la beauté pour les Pères, comme pour les philosophes grecs, notamment les Stoïciens, dont Cicéron se fait l'écho, est une qualité objective, ayant sa structure propre, indépendamment de toute référence à un spectateur. » De plus, chaque forme est belle dans la perspective du chef-d'œuvre du Logos divin : est beau ce qui concourt à la réalisation parfaite d'une fin (cf. *Hex.* III, 32 a). Voir E. DE BRUYNE, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne,* pp. 135-136.

[8] DENYS, *Les noms divins,* ch. IV. Voir C. C. PUTNAM, *Beauty in the Pseudo-Denys.* Sur l'esthétique patristique, voir E. DE BRUYNE, *op. cit.* Pour S. Athanase, par exemple, les principes les plus opposés sont entremêlés par une seule source d'harmonie, de manière à former un seul tout. Dans le monde, les éléments les plus opposés s'harmonisent dans la concorde parce qu'aucun n'est rendu plus puissant qu'un autre; tous sont également balancés (non en volume mais en force) et c'est cette proportion égale qui crée la beauté (cf. *Contre les païens,* 36-37; coll. *Sources chrétiennes,* pp. 181-185).

[9] Voir aussi *De Ordine,* § 51, pp. 451-453, où S. Augustin parle de la beauté de Dieu et de celle de l'âme.

d'Albert le Grand et dans celle de saint Thomas, le beau a une place importante. A la suite des Pères de l'Eglise, ils proclament la beauté de l'univers, son harmonie. Le petit traité du *beau* d'un disciple d'Albert, Ulrich Engelberti, est particulièrement significatif. Saint Bonaventure, de son côté, affirme que l'univers est semblable à un chant magnifique, comparable à un arbre très beau, *arbor quaedam pulcherrima* [10].

Chez Descartes, qui met entre parenthèses la recherche de la cause finale — celle-ci n'est pas niée, mais Dieu seul la connaît, le philosophe ne peut la considérer —, la recherche des causalités exemplaire et efficiente prend la place principale [11]. Si Descartes n'élabore pas un traité de l'activité artistique, on pourrait dire cependant que sa conception philosophique s'oriente déjà vers le *facere* plus que vers la contemplation. Il est bien à l'origine de la nouvelle orientation de la philosophie.

La philosophie de Leibniz, dans le contexte d'une harmonie universelle en laquelle les esprits humains peuvent, imitant l'auteur de la nature, « produire quelque chose qui ressemble (à ses) ouvrages », accentuera encore cette tendance. Cependant, pour Croce, c'est Giambattista Vico (1668-1744) qui fait sortir l'esthétique de sa préhistoire et qui est le véritable fondateur de cette science, bien qu'il n'eût pas le mérite d'en inventer le nom. Vico en effet cherche à préciser la spécificité de l'art et à le libérer de la connaissance rationnelle [12].

C'est Baumgarten, disciple de Leibniz, qui a inventé le terme « Esthétique » et l'a appliqué à l'ensemble des recherches sur le beau et sur l'art. Le premier paragraphe de son *Aesthetica,* parue en 1750, définit l'esthétique comme *scientia cognitionis sensitivae* [13].

On considère généralement l'esthétique de Kant, telle qu'elle est exposée dans la *Critique du jugement* (1790), comme le fondement de

---

[10] Voir E. J. M. SPARGO, *The Category of the Aesthetic in the Philosophy of Saint Bonaventure.*

[11] Sur l'esthétique de Descartes, voir O. REVAULT D'ALLONNES, *L'esthétique de Descartes.* Déjà, chez Bacon, la division des sciences humaines est très significative. La poésie correspond à l'imagination; elle est située entre l'histoire (relativement à la mémoire) et la philosophie (relativement à la raison).

[12] Voir CROCE, *La philosophie de Jean-Baptiste Vico.*

[13] Cf. ci-dessous, p. 89. Parmi les théoriciens du beau avant Kant, il faut noter particulièrement le Père Y. M. André (S. J.) très lié à Malebranche, qui publia en 1741 un *Essai sur le beau,* partiellement inspiré de Platon et de S. Augustin; et, dans une perspective toute différente, l'œuvre de HOGARTH, *The Analysis of Beauty* (1753) et celle de E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), qui se rattachent (surtout la seconde) au sensualisme anglais. Burke lie le beau à un relâchement musculaire et nerveux, et le sublime à un hypertonus du même ordre. Hogarth insiste sur le fait que la beauté n'est ni la beauté morale, ni le beau idéal de la Renaissance, mais qu'elle est formelle, dépendant de l'œil qui a pour fonction de *voir.*

toutes les esthétiques suivantes [14]. Mais il ne faut pas oublier que, de Baumgarten à Kant, toute une série de théories esthétiques se développent en Allemagne : notamment celles de Meier, de Sulzer, de Mendelssohn, de Winckelmann, de Lessing et de Herder qui constituent, au cours du XVIII[e] siècle, une magistrale prise de conscience des problèmes de l'art et du beau. De tous ces efforts, Kant n'est d'une certaine manière que l'aboutissement, une « synthèse du rationalisme des " philosophes" [Baumgarten, Meier, Sulzer, Mendelssohn] et de l'empirisme des " critiques " [Winckelmann, Lessing, Herder] [15].

Il ne nous appartient ici, ni d'exposer, ni de critiquer l'esthétique de Kant. Notons seulement que s'il y a chez Kant toute une analyse critique du beau, de l'art et des beaux-arts, ces études sont faites en fonction d'une critique plus profonde de la raison et du jugement téléologique : elles ne sont pas faites pour elles-mêmes. Kant, néanmoins, en assumant les esthétiques précédentes, pose inconsciemment les fondements philosophiques d'une esthétique autonome [16], qui, de fait, va inspirer le romantisme allemand. Schiller, Schelling, Novalis, exalteront l'art et l'esthétique. Mais pour eux, à la différence de Kant, c'est la poésie qui dominera la philosophie et la morale.

Après les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Schiller, pour qui « le vrai secret du grand artiste consiste en [ce qu']... il efface la nature par la forme » (le beau est « la forme vivante »), et le *Cours de philosophie de l'art* de Schelling, pour qui l'activité esthétique est « l'organe général de la philosophie », l'*Esthétique* de Hegel vient marquer un moment décisif dans l'histoire de la philosophie de l'art. Quand, dans son *Encyclopédie,* il montre les trois grandes parties de la science : *logique, philosophie de la nature, philosophie de l'Esprit,* Hegel place l'art comme premier moment de l'Esprit absolu. Pour lui, l'Esthétique est « la philosophie du beau artistique » à l'exclusion du beau

---

[14] Il faut bien distinguer le sens que Kant donne au terme « esthétique » dans la *Critique du jugement* (« ce qui, dans la représentation d'un objet, est simplement subjectif, c'est-à-dire ce qui constitue son rapport au sujet, non à l'objet, c'est sa nature esthétique ». *Critique du jugement,* Introduction, § VII) et le sens qu'a ce terme dans l'esthétique transcendantale. Voir *Critique de la raison pure,* I, 2[e] section, § 8 : le but de l'esthétique transcendantale, qui est la science de tous les principes *a priori* de la sensibilité, est d'abord d'isoler la sensibilité (qui nous fournit les intuitions) pour saisir « l'intuition empirique » dans toute sa pureté; puis d'isoler de cette intuition tout ce qui appartient à la sensation pour qu'il ne reste que *l'intuition pure,* la simple « forme du phénomène », seule chose que puisse fournir *a priori* la sensibilité (il s'agit en fait de l'espace et du temps, qui sont les formes pures de la perception, la sensation en étant la matière générale).

[15] Cf. A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant,* p. 11.

[16] Cf. Ch. LALO, *L'art loin de la vie,* p. 21.

naturel. « Le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit. » Et si Hegel lui-même critique le mot esthétique — ce terme « n'est pas tout à fait celui qui convient » —, cependant il le garde, car « ce terme a reçu droit de cité dans le langage courant, ce qui est déjà un argument sérieux en faveur de son maintien » [17]. Cette *Esthétique* est celle de l'idée du beau. « C'est par celle-ci, par l'universel, qu'on doit commencer » [18]. Et Hegel précise : « ce que nous recherchons dans l'art, comme dans la pensée, c'est la vérité. Dans son apparence même, l'art nous fait entrevoir quelque chose qui dépasse l'apparence : la pensée ; alors que le monde sensible et direct, loin d'être la révélation implicite d'une pensée, dissimule la pensée sous un amas d'impuretés » [19]. Par là Hegel cherche à justifier le statut philosophique de l'esthétique. Mais n'oublions pas que pour lui l'*Esthétique* demande d'être dépassée par une réflexion plus pure sur l'Idée, sur l'Esprit, car l'*Esthétique* étudie l'œuvre d'art qui, selon sa doctrine, réalise le lien entre l'extérieur (le sensible) et la pensée pure, la réalité finie et la liberté infinie. L'esthétique est donc envisagée comme un intermédiaire permettant d'atteindre ce qu'il y à de plus absolu : l'Idée, l'Esprit. L'activité esthétique est considérée comme étant ordonnée à l'activité rationnelle pure.

Après l'*Esthétique* de Hegel, si marquée par son idéalisme, nous voyons éclore toute une série de traités d'esthétique. Sans vouloir les énumérer ici [20], relevons seulement quelques aspects essentiels. Et tout d'abord il faut noter, au XIX^e siècle, la prévalence de la conception de l'esthétique comme science du beau. On peut faire remonter l'origine d'une telle définition à Baumgarten (soit vers 1750), et dater son effondrement de la parution, en 1898, du livre de Tolstoï : *Qu'est-ce que l'art ?* La plus typique sans doute de ces esthétiques est la *Science du beau* de Charles Lévêque. Victor Cousin, de son côté, définit l'art comme « la reproduction de la beauté » [21]. Par contre, l'*Esthétique du laid* de Rosenkranz amorce, dans une perspective hégélienne, le courant selon

---

[17] ESTHÉTIQUE, I, *Introduction*, pp. 7, 8, 17 et 18.
[18] *Op. cit., Introduction*, p. 18.
[19] *Op. cit., Introduction*, p. 27.
[20] Voir V. BASCH, *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*. Sans parler de Schopenhauer, pour qui l'art est « l'épanouissement suprême de tout ce qui existe » et dont l'esthétique est plus « mystique » que proprement philosophique, et sans parler non plus de Nietzsche, ni de Schlegel, le XIX^e siècle compte encore de grands esthéticiens, plus artistes que philosophes, comme R. Töpffer, John Ruskin...
[21] Il faudrait mentionner aussi, mais comme très nettement supérieur à l'esthétique de V. Cousin, l'essai de philosophie de l'art de Lamennais. — Notons d'autre part la *Poesiens logik* de HANS LARSSON (1899), où l'expression kantienne de *comprehensio aesthetica* est reprise et signifie à la fois l'appréhension perceptive et l'intuition artistique.

lequel l'art n'aurait pas seulement affaire au beau, mais au laid [22]. Thèse que reprendra en Amérique Curt John Ducasse, pour qui il n'y a pas de connexion nécessaire entre l'art et la beauté. Mais déjà l'*Esthétique* de Véron, en 1878, sans insister comme Ducasse sur l'existence d'un art laid (et consciemment laid), refusait d'être une science du beau, la beauté n'ayant rien à voir avec l'essence de l'art, conçu comme *expression du sentiment.* Et en 1898, l'ouvrage de Tolstoï condamnait avec force la conception, immorale à ses yeux, de l'esthétique comme science du beau — conception venant de ce que, depuis la Renaissance, le beau était considéré comme la fin de l'art [23].

En opposition à l'égard des esthéticiens allemands qui, à des titres divers, englobent le laid dans l'esthétique [24], en réaction contre toute conception idéaliste de la beauté, en réaction surtout contre les principes de l'esthétique kantienne, l'esthétique de Santayana présente une conception hédoniste de la beauté [25] et une philosophie de l'art conçu comme réalisation plénière de la vie rationnelle [26].

De l'étude du beau on passe à l'étude de la psychologie de l'art. Les études de Müller-Freienfels, de Henri Delacroix et de Charles Lalo le manifestent clairement ; ce dernier, du reste, va insister également (à la suite de Guyau) sur l'aspect sociologique de l'art. Pour lui la beauté

---

[22] K. ROSENKRANZ, *Aesthetik des Hässlichen.* Comme l'écrit J. DURON (dans *La pensée de George Santayana*, I, p. 302) : Rosenkranz, disciple de Hegel, « montre qu'en enseignant aux hommes à découvrir le mal à sa racine pour le vaincre absolument, le christianisme a rendu inévitable en principe et en fait l'introduction de la laideur même dans le monde de l'art. » — « Si l'art, écrit Rosenkranz (*op. cit.*, p. 38, cité d'après BOSANQUET, *History of Aesthetics*, p. 404) entend décrire la manifestation concrète de l'idée dans sa totalité, il ne saurait omettre de représenter le laid. Une appréhension de l'Idée serait superficielle qui voudrait se borner à la simple beauté. » — Sur ces questions du beau et du laid, voir les ouvrages de LYDIE KRESTOVSKY.

[23] Si l'esthétique contemporaine a été amenée à définir son objet par référence non plus au beau, mais à l'art (lui-même défini sans l'aide du beau), ce n'est pour E. Souriau, ni une « innovation révolutionnaire », ni une « crise ou une maladie passagère »; au contraire, l'esthétique sort de « la crise de confusion et de stérilité qu'avait engendrée passagèrement une vicieuse contamination de l'ordre de la contemplation et de celui de la création »; et si elle peut en sortir, c'est non seulement en raison de la faillite de l'esthétique conçue comme science du beau (faillite due principalement à Tolstoï, suivi de près par Croce, et par d'autres auteurs ayant cherché à définir l'esthétique sans recours à l'idée de beau), mais surtout au grand mouvement de la philosophie romantique (à Schelling plus encore qu'à Hegel), où « l'art apparaît enfin (ou de nouveau) comme une démarche autonome de l'esprit, beaucoup plus large que la seule pratique des beaux-arts », où l'on s'accorde unanimement « quant à l'idée de ce besoin intime et spontané de créer, par rapport à toute appréciation réflexive de l'œuvre achevée » (voir *Le beau, l'art et la nature*, pp. 83-84).

[24] Notamment, après Rosenkranz, Schaller et Eduard von Hartmann, dont les travaux paraissent tous deux en 1886.

[25] Voir *The Sense of Beauty : Being the Outlines of Aesthetic Theory.*

[26] Voir *Reason in Art.* Sur l'esthétique de Santayana, voir la thèse de J. DURON, *La pensée de George Santayana*, I, *Santayana en Amérique*, chapitres XI et XII, pp. 289-373. C. J. Ducasse met l'accent sur l' « extraordinaire intuition » de Santayana. Et H. E. Cory estime que c'est chez Santayana que le concept d'expression est utilisé, en théorie esthétique, de la façon la plus méthodique et la plus éclairante (voir *The Concept of Expression in Esthetic Theory*, p. 57).

d'une œuvre est une valeur sociale. Il n'est point d'art sans valeur, et point de valeur qui ne soit sociale [27]. Par là la philosophie de l'art rejoint les études sociologiques.

De la psychologie de l'art on arrive à l'analyse de l'art. Séailles étudie le *génie dans l'art,* P. Gaultier *le sens de l'art* (1907) et Max Dessoir insiste sur la nécessité de briser le cadre trop étroit de l'idée du beau pour mieux saisir l'originalité des modalités diverses des œuvres d'art. Chez ce dernier, il y a un désir très net de retrouver, au delà du subjectivisme, une certaine objectivité. Aussi n'hésite-t-il pas à affirmer qu'on ne peut identifier la vérité artistique avec la vérité psychologique [28].

Mais n'oublions pas que, pour d'autres, les études d'esthétique doivent avant tout être basées sur l'histoire de l'art ; il faut accumuler des matériaux de plus en plus nombreux. Tel est l'objet des travaux du *Kunstwissenchaftsinstitut* de Vienne sous la direction de Joseph Strzygowski [29]. On opposera alors l'esthétique des philosophes à celle des historiens, oubliant que cette dernière est née de la première, comme le souligne malicieusement Etienne Souriau [30].

Dans une perspective plus proche de la dialectique de Hegel, et cependant bien différente, se situent les recherches de De Sanctis et de Benedetto Croce [31]. De Sanctis, tout en admirant profondément l'*Esthétique* de Hegel, proclame avec force l'autonomie radicale de l'art : « L'indépendance de l'art est le premier canon de toutes les esthétiques et le premier article du *Credo ;* une esthétique n'est pas possible si elle n'a pas ce fondement... » [32]. Pour Croce, le problème esthétique consiste en premier lieu à démontrer l'autonomie de l'activité artistique ; celle-ci est une activité intuitive et expressive ; aussi l'esthétique est-elle considérée comme « science de l'expression » [33]. Croce déclare lui-même : « la science de l'art et la science du langage, l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, subordonnées, coordonnées ou disparates, mais sont une seule et même science ». Evidemment, il ne s'agit pas de la linguistique spéciale, mais de la *linguistique générale,* qui, « en ce qu'elle a de réductible à la science ou à la philosophie n'est pas autre

---

[27] Voir Ch. LALO, *L'art et la vie sociale ; Programme d'une esthétique sociologique,* p. 47 ; *Les sentiments esthétiques,* p. 206 : « Tout art suppose un public, distributeur souverain des sanctions esthétiques. »

[28] M. DESSOIR, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* p. 9.

[29] Voir HOURTICQ, *Encyclopédie des beaux-arts.*

[30] Voir E. SOURIAU, *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante,* p. 58.

[31] La conclusion de *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* est nette. Voir LAMEERE, *Esthétique de Benedetto Croce,* pp. 38-39.

[32] DE SANCTIS, *Fragments d'esthétique,* cité par LAMEERE, *op. cit.,* p. 52. Voir E. CIONE, *L'estetica di Francesco de Sanctis.*

[33] *L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale,* p. 137.

chose que l'esthétique » [34]. « Philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. »

Toujours dans la ligne de l'idéalisme, mais un idéalisme différent de celui de Croce, et qui estime être le seul idéalisme absolument pur, il faut mentionner la *Filosofia dell'arte* de Gentile (parue en 1931), pour qui l'art est « la pure forme subjective de toute pensée », autrement dit le « sentiment » (pris en un sens non pas psychologique, mais philosophique).

D'autres courants, ayant leur origine plus explicitement dans l'esthétique transcendantale de Kant, se sont développés dans l'école de Herbart. Nous pensons à une esthétique comme celle de Zimmermann, qui n'est plus la science du beau, mais de la *forme*.

Dans une perspective assez positiviste, Alain esquisse une « physiologie des beaux-arts », où l'art est conçu avant tout sous son aspect artisanal, et le beau comme la forme jaillissant de la matière.

Quant à Etienne Souriau, il note que le beau n'est pas « l'évidente perfection » [35], mais une résultante, et « procède de la réussite d'une activité orientée vers un but » [36]. On comprend alors la signification nouvelle que doit prendre l'Esthétique ; elle devient la science des « formes » (la forme considérée d'une manière philosophique en tant que précisément elle s'oppose à la matière).

Dans une perspective assez semblable, mais insistant sur le point de vue de la vie, Henri Focillon traite de la « vie » et de la « métamorphose » des formes. Malraux, de son côté, aura tendance à ne plus envisager que la forme et la métamorphose des formes, avec un souci de prendre conscience de l'art dans sa totalité, de la synthèse totale des formes de l'art, comme l'hégélianisme a pris conscience de l'histoire [37]. Le dernier paragraphe du *Musée imaginaire* est significatif : « Ce que *nous* disent ces sculptures et ces tableaux, et non ce qu'ils ont dit... c'est le chant de la métamorphose, et nul ne l'a entendu avant nous — le chant où les esthétiques, les rêves et même les religions, ne sont plus que les livrets d'une inépuisable musique » [38]. On est loin de la perspective de

---

[34] *Ibid.* Voir aussi *Bréviaire d'esthétique.*

[35] Voir P. SOURIAU, *La beauté rationnelle.*

[36] Voir E. SOURIAU, *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, p. 71. Pour E. Souriau, il ne faut jamais oublier que de toutes les opérations propres à la philosophie de l'art, seules ont une valeur scientifique celles qui portent sur la stricte étude positive de la forme; et qu'en quelque ordre de problème scientifique que ce soit, toute spéculation relative à la forme est de nature esthétique.

[37] Cf. *Les voix du silence*, p. 631.

[38] *Le musée imaginaire*, coll. Idées/Arts, p. 239. Outre les ouvrages de Malraux lui-même, il convient de mentionner la très belle collection qu'il dirige : *L'univers des formes*, et, dans la même ligne, les travaux de G. PICON et de R. CAILLOIS.

Kant, où l'art en définitive était soumis à la morale ! Mais il y a une autre manière de regarder la pureté de la forme, c'est de la saisir à la manière des Pythagoriciens. L'*Esthétique des proportions* et *Le nombre d'or* de Matila Ghyka sont, de ce point de vue, très significatifs [39].

Dans la ligne néo-kantienne de l'école de Marburg, Ernst Cassirer publie de 1923 à 1929 à Berlin sa *Philosophie der symbolischen Formen,* dont Herbert Read « déduira » sa théorie de la priorité (dans le développement de la conscience humaine) du symbole, de l'image, sur l'idée [40].

Dissident de l'école de Marburg, Nicolaï Hartmann développe dans son *Esthétique* les points de vue phénoménologiques ébauchés par Moritz Geiger [41]. Par ailleurs, l'œuvre artistique est étudiée, du point de vue phénoménologique, par Ingarden et Heidegger, suivi, en France, par Mikel Dufrenne (qui s'attache également à étudier l'expérience artistique).

Dans la perspective de la psychanalyse, les études ne manquent pas non plus : celles de Bachelard, de Charles Baudoin, de Charles Mauron... de Kris, de Hanns Sachs...

D'autre part, dans la perspective d'une philosophie réaliste à l'intérieur du thomisme, le problème de l'art et de son importance dans la vie humaine a été surtout remis en valeur par Jacques Maritain. On sait combien celui-ci a saisi profondément le sens de la poésie et de l'art, et quel rôle important ce problème a joué dans sa philosophie.

Mentionnons également les études de Maurice De Wulf, de Marcel De Corte, d'Etienne Gilson [42]. Nous voyons chez Vittorio del Gaizo un souci de réaliser une esthétique thomiste modernisée, en ce sens que, tout en voulant demeurer fidèle à la pensée de S. Thomas, il essaie d'y intégrer l'esthétique de Croce en la critiquant. Filippo Piemontese, dans ses *Leçons de philosophie de l'art,* est plus directement dans la ligne de Maritain. Il essaie également, dans une étude sur *L'intelligence dans*

---

[39] Voir M. GHYKA, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. — Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.*

[40] Voir H. READ, *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness.* — Voir également *The Meaning of Art.* — Mentionnons aussi, comme théorie esthétique apparentée à la pensée de CASSIRER, le livre de E. G. BALLARD, *Art and Analysis. An Essay toward a Theory in Aesthetics.*

[41] Cf. Herbert SPIEGELBERG, *The Phenomenological Movement,* I, p. 379.

[42] Voir E. GILSON, *Introduction aux arts du beau.* — Dans son chapitre sur « Qu'est-ce philosopher sur l'art? » Gilson note à propos de Kant : « ... on devra le lire comme une philosophie de l'esthétique touchant occasionnellement à l'art, et non comme une philosophie de l'art touchant occasionnellement à l'esthétique, ce qui définirait au contraire assez bien l'intention du présent essai » (p. 29).

l'art, de préciser le fondement ontologique et gnoséologique de l'activité artistique.

On peut donc constater l'extraordinaire profusion et l'extrême diversité des réflexions que l'art inspire à nos contemporains. Avant de clore ce rapide exposé — qui ne saurait être complet — notons un dernier aspect du développement de l'Esthétique, aspect extrêmement significatif. Depuis *La philosophie de l'art* de Taine (esthétique de type génétique), « sorte de botanique, dit son auteur, appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines » [43], depuis les travaux de psycho-esthétique expérimentale de Wundt (qui fonde le premier laboratoire de psychologie à Leipzig en 1878), et surtout depuis l'Introduction à l'esthétique de Fechner (*Vorschule der Aesthetik,* 1876), une esthétique *scientifique,* expérimentale, se développe. C'est, selon les termes mêmes de Fechner, une esthétique inductive, esthétique « d'en bas », par opposition à celle « d'en haut », qui était une « détermination conceptuelle de l'essence objective du beau » [44]. Développée surtout en Allemagne et dans les pays anglo-saxons [45], la méthode de Fechner ouvre la voie à une « esthétique industrielle » dont Denis Huisman est en France l'un des porte-parole [46]. Parlant de la descendance de Fechner, il écrit : « ... une esthétique scientifique a pris corps, s'inspirant de la biologie et de la Sociologie. Mais ces diverses tentatives procèdent encore de la *Philosophie de l'art.* L'Esthé-

---

[43] TAINE, *La philosophie de l'art,* I, p. 13.

[44] Voir Ch. LALO, *L'esthétique expérimentale de Fechner.* Notons d'autre part la position de M. Borissavliévitch : « L'esthétique scientifique a pour objet le beau considéré uniquement en tant que *phénomène physiologique ;* elle se propose d'étudier les phénomènes esthétiques en les considérant comme des réactions organiques provoquées par les actions des stimulants extérieurs. En un mot, il s'agit de l'homme *passif,* qui réagit à un *agent extérieur,* du rapport, envisagé au point de vue esthétique, entre le monde *physique* et le monde physiologique. D'une façon générale, cette science s'appellera la *physico-physiologie.* ... La science proprement dite ne s'établit que sur des faits concrets; le sentiment, pour elle, est un fait abstrait, un concept. Or, il n'y a dans un concept que ce que nous y mettons. La science ne peut alors s'occuper du phénomène esthétique qu'en le considérant comme une sensation déterminée agréable ou désagréable. Le phénomène esthétique considéré comme sentiment de plaisir n'est pas, à notre avis, un fait concret. Une science des phénomènes esthétiques basée sur le sentiment aurait un caractère essentiellement métaphysique; elle ne serait pas une *science des faits concrets,* comme la physique, la chimie, la physiologie et les autres sciences, mais une science d'un ordre abstrait, une science de concepts.

Le but de l'esthétique scientifique de l'architecture est de trouver le déterminisme physiologique des phénomènes esthétiques, c'est-à-dire les conditions organiques dans lesquelles ils se produisent » (M. BORISSAVLIÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture,* pp. 35-36. Cf. pp. 351-52).

[45] Surtout aux États-Unis. Voir la *Psychologie expérimentale* de WOODWORTH, les travaux de Th. MUNROE, notamment *Les tendances de l'esthétique américaine contemporaine; Les arts et leurs relations mutuelles; Toward Science in Aesthetics.*

[46] Voir D. HUISMAN et G. PATRIX, *L'esthétique industrielle.* Sur l'esthétique industrielle, voir également R. DIRKMANN, *Formung der Industrieerzeugnisse.* — J. PASCAUD, *L'esthétique et le bien-être.* — E. SOURIAU (et autres), *Esthétique industrielle.*

tique de laboratoire est encore à faire. L'Avenir de l'Esthétique est à la *Science de l'art*. Il faut s'efforcer de la créer » [47].

En résumé, nous voyons comment l'étude de l'activité artistique, après avoir été comme submergée par l'étude du beau, la psychologie de l'art, l'étude de l'art et de l'histoire de l'art, se pose de nouveau pour elle-même dans une perspective hégélienne ou psychanalytique, dans une perspective phénoménologique, dans une perspective thomiste et personnaliste, ou dans une perspective scientifique.

Ce rapide aperçu nous montre comment le problème de l'activité artistique, après avoir été tenu dans l'ombre, reprend à notre époque un intérêt nouveau. En face du progrès si intense des sciences positives, des sciences dépendant des mathématiques, il est très nécessaire de remettre en lumière ce domaine propre de l'art, de la connaissance et de l'activité artistiques, pour que l'on ne soit pas tenté de réduire la conception que l'on se fait de l'homme à l'*homo scientificus* et pour que la vision qu'on se fait de l'univers ne soit pas uniquement dans le prolongement des sciences physiques et biologiques. Instinctivement l'homme ressent la nécessité de se défendre contre l'emprise si forte des sciences, et il ne lui est sans doute pas inutile de se rappeler que l'artiste a, lui aussi, sa vision de l'univers et de l'homme. L'art ne lui apparaît plus comme un luxe, comme quelque chose de facultatif, mais comme une véritable dimension du développement de l'homme dans sa relation avec l'univers, avec l'homme et même avec Dieu.

Au cours de cet essai nous tenterons, dans une perspective de philosophie réaliste, de montrer comment l'activité artistique permet à l'homme de s'épanouir d'une manière authentique. L'activité artistique fait partie du développement parfait de l'homme, et elle exprime spécialement la manière dont l'homme peut coopérer intelligemment avec l'univers.

---

[47] *L'esthétique*, pp. 54-55. — Cf. p. 50, note 2 : « Ces auteurs [il s'agit de Herbart, Zimmermann, etc.] et tous ceux qui s'y rattachent, ont tenté de perpétuer la tradition d'une Philosophie de l'Art. Mais déjà celle-ci faisait place à la *Science de l'Art*. » — R. Francès, estimant désormais injustifiée la restriction de l'esthétique à une « science de l'art », ou à une « réflexion sur l'art » (restriction imposée par l'esthétique positive aux « excès spéculatifs d'une philosophie du beau »), a entrepris, dans sa *Psychologie de l'esthétique*, de rendre à celle-ci « tout le domaine qui devrait être le sien, à côté de celui des faits d'art : celui des *éléments* pouvant revêtir un attribut de beauté et susciter des réactions analogues à celles que produisent les œuvres d'art (couleurs et sons isolés ou combinés, lignes et formes, proportions, etc.); celui des *objets* naturels ou non qui peuvent avoir des effets de ce genre » (*Psychologie de l'esthétique*, p. 2).

Pour bien montrer notre but, nous avons préféré parler d'*activité artistique* plutôt que d'*esthétique*, puisque notre point de vue philosophique regarde en premier lieu l'homme et ses diverses activités. L'esthétique, si elle veut considérer le « beau artistique », ou « la forme », ou « l'idée », ne peut les considérer que comme les fruits de cette activité. Pour comprendre le fruit, l'effet, il faut remonter à sa source, si du moins on veut le comprendre parfaitement, philosophiquement.

Précisons également que notre étude ne prétend pas être une étude *historique* des diverses formes et œuvres d'art, ni une étude *psychologique* de l'activité artistique considérée comme l'épanouissement propre de la vie de l'homme, ni une étude *phénoménologique* de l'artiste engagé dans ce dialogue si particulier avec l'univers et avec l'homme. Si intéressantes que soient ces études, elles demeurent des études particulières, se contentant de décrire l'activité artistique et ses œuvres propres, recherchant dans la mesure du possible à en préciser les lois. Nous voudrions, à travers ce phénomène de l'activité artistique qui se présente à nous sous des modalités si diverses, essayer de préciser ce qui caractérise cette activité, analyser ses éléments essentiels pour mieux saisir comment elle permet à l'homme de se développer d'une manière qui lui soit propre.

Notre point de vue ne s'oppose ni à celui de l'historien, ni à celui du psychologue [48], ni à celui du phénoménologue, mais il est différent, car il interroge les faits — l'activité artistique et les œuvres artistiques — pour en saisir les *causes propres*. Au delà des faits qu'on peut décrire, dont on peut manifester les notes caractéristiques, le philosophe recherche les causes propres, car il veut comprendre ces faits autant qu'il le peut. Le philosophe, qui respecte la réalité comme une donnée, l'interroge pour qu'elle lui livre son secret ; sans interrogation, ce secret ne pourrait être

---

[48] J.-P. Weber, présentant sa *Psychologie de l'art*, distingue celle-ci de l'*Esthétique*, qui étudie essentiellement des jugements de valeur, de la *Science de l'art*, qui se désintéresse du sujet pour énoncer des règles techniques ou élaborer une spéculation théorique, et de la *Philosophie de l'art* qui, « réflexion philosophique sur l'Art », « laisse hors de ses prises immédiates l'objet de sa réflexion *en tant que tel*, et en particulier ses soubassements psychologiques ». « En ce sens, ajoute J.-P. Weber, la Philosophie de l'art est une ' philosophie spéciale ', au même titre que la Philosophie de l'Histoire ou de la Religion, lesquelles mettent nécessairement ' entre parenthèses ' l'histoire concrète ou la religion personnelle : tandis que la Psychologie de l'art, levant ces parenthèses d'emblée, s'installe dans le subjectif et le concret vécu » (*La psychologie de l'art*, p. 2). J.-P. Weber reconnaît cependant que la Psychologie de l'art, si elle ne se confond entièrement avec aucune des disciplines énumérées, coïncide d'une certaine façon, partiellement, avec chacune d'elles. Ainsi « il suffit de placer la réflexion philosophique au niveau de l'introspection ou de l'intuition pour que se découvre, entre la Psychologie de l'art et la Philosophie de l'art, des affinités quasi narcissiques » (*op. cit.*, p. 3).

livré [49]. Et il l'interroge de diverses manières, puisqu'il sait combien son regard a de la peine à pénétrer l'opacité des faits, combien il est difficile pour son intelligence de saisir vraiment le secret de la réalité expérimentée.

Lorsque nous regardons une œuvre d'art qui nous intéresse ou nous intrigue, nous adoptons successivement des positions différentes pour avoir sur cette œuvre des points de vue différents, sachant que, grâce à eux, nous pourrons avoir sur cette même réalité des connaissances diverses complémentaires. Nous sommes tous d'accord pour critiquer celui qui s'obstinerait à ne regarder cette œuvre que d'un seul point de vue, prétendant que ce point de vue est le seul et qu'il suffit ; une telle attitude ne nous semblerait-elle pas un manque d'intelligence ?

Lorsque nous voulons analyser philosophiquement la réalité, l'œuvre d'art, l'activité humaine, nous devons l'interroger de diverses manières, pour avoir sur cette réalité des regards divers qui nous permettent de la saisir plus parfaitement. Vouloir ne l'interroger que d'une seule manière, ne serait-ce pas un manque d'intelligence ? Aussi nous efforcerons-nous d'interroger l'activité artistique de diverses manières pour essayer d'en saisir toute la richesse — puisque le philosophe doit essayer de connaître la réalité humaine de la manière la plus exhaustive possible.

Notre méthode sera donc une méthode d'interrogation conduisant à une induction (au sens philosophique — aristotélicien — du terme) capable de nous faire découvrir les causes propres de l'activité artistique, pour en dégager ensuite les caractères essentiels. Une telle méthode doit garder une grande souplesse, surtout lorsqu'il s'agit d'un sujet si complexe et si riche. Mais il ne faut pas que la souplesse nuise à la rigueur ! C'est peut-être ce qu'il y a de plus difficile à maintenir en philosophie : une grande rigueur dans la souplesse — saisir l'unité profonde au delà de la diversité et *dans* la diversité. Si facilement on sacrifie l'une à l'autre ! Pour demeurer dans la souplesse, on ne fait plus que décrire et l'on ne recherche plus les principes et les causes ; pour garder une rigueur plus grande, on ne s'intéresse plus qu'aux principes et à leurs propriétés, et l'on oublie la phase inductive et les interrogations.

---

[49] Quand nous parlons du « secret » de la réalité, comprenons bien ce que nous voulons dire. Nous ne prétendons pas rechercher les causes, les raisons *métaphysiques* de l'activité artistique et des œuvres d'art, mais les causes et les raisons propres de cette activité en tant qu'activité artistique. Aussi, en essayant de faire une philosophie de l'activité artistique, nous ne voulons pas faire une *métaphysique*. La métaphysique est l'étude de *ce qui est* vu du point de vue de l'être, tandis que nous considérons l'activité artistique en tant qu'activité artistique. Certes, cette activité *existe*, mais ce n'est pas son existence que nous considérons : ce sont ses déterminations propres, parmi lesquelles son fruit, l'œuvre artistique, joue un rôle primordial.

C'est en réfléchissant sur ses propres activités artistiques autant que sur les confidences des artistes qui ont parlé de leur œuvre, sans négliger les analyses des philosophes antérieurs, que le philosophe peut arriver inductivement à analyser les moments essentiels du développement de cette activité très complexe. Dans cette recherche, il peut utiliser les analyses philosophiques portant sur le développement de la vie morale [50] et intellectuelle ; certains parallélismes peuvent être éclairants et permettre de mieux préciser le caractère propre de chacun de ces moments, à condition toutefois qu'ils ne deviennent jamais une application systématique qui ne respecterait plus l'originalité de l'activité artistique. Il faut donc découvrir inductivement les divers moments de cette activité et, les ayant découverts, établir, pour mieux saisir leur caractère, des parallélismes avec les différents moments des activités morale et intellectuelle (théorétique).

Telle est notre intention philosophique. Quant à l'itinéraire qu'il faudrait suivre, reconnaissons tout de suite qu'il peut se comprendre de différentes manières. On pourrait en effet, après avoir exposé rapidement les diverses significations de l'art et de l'activité artistique telles qu'elles apparaissent dans l'histoire de l'art et très spécialement chez les penseurs contemporains, présenter également les diverses significations de l'œuvre d'art — ce qui permettrait de juger de la valeur des différentes conceptions de l'art puisque, l'art étant ordonné à l'œuvre, c'est en réalité la nature de l'œuvre qui doit nous faire comprendre ce qu'est l'art, et donc c'est bien notre conception philosophique de l'œuvre qui doit nous permettre de saisir ce qu'il y a de juste et d'erroné dans ces diverses conceptions de l'art.

Cette analyse philosophique de l'œuvre artistique nous obligerait ensuite à traiter successivement du travail artistique, du choix artistique, de l'inspiration, de l'expérience artistique, pour discerner, en dernier lieu, la différence qui existe entre l'activité morale de l'homme et son activité artistique.

Cet ordre philosophique semble, à première vue, le plus satisfaisant et, dans une perspective phénoménologique, il apparaît comme l'ordre qui s'impose. Et pourtant, ce n'est pas celui que nous suivrons, pour la raison très simple qu'il nous paraît plus difficile et moins réaliste. Avant de considérer l'œuvre dans ce qu'elle a de propre — ce qui, de fait, du point de vue philosophique, demeure très complexe et difficile —, n'y a-t-il pas

---

[50] Nous espérons, après cet *essai sur l'activité artistique*, exposer l'analyse philosophique de l'activité morale. Les références que nous ferons ici à cette analyse seront nécessairement succinctes.

une connaissance philosophique de notre activité artistique qui s'impose à nous et qui est pour nous plus facile à déterminer et à analyser ? Cette analyse philosophique nous aidera à préciser ensuite ce qu'est l'œuvre et, par elle, ce qu'est l'art.

On pourra évidemment nous reprocher de suivre un ordre trop psychologique et même de glisser vers le psychologisme [51]. D'un point de vue phénoménologique, ceci est sans doute exact ; mais du point de vue d'une philosophie réaliste, il n'en est plus de même, car l'étude philosophique de l'activité artistique n'est pas une étude psychologique — bien qu'elle puisse suivre, dans son développement, un ordre génétique.

Nous commencerons donc par rappeler brièvement les formes premières de l'art et exposer les conceptions majeures de l'art, telles qu'elles nous apparaissent chez les philosophes et particulièrement chez les penseurs contemporains, en soulignant spécialement les liens de ces conceptions de l'art avec celles des autres activités humaines — sans, du reste, porter de jugement sur la valeur de ces conceptions. Cet exposé nous montrera, d'une manière très éloquente, la complexité du problème de l'art, surtout à notre époque, et comment l'art tend, de fait, à définir l'homme. Mais l'homme n'est-t-il pas, en réalité, saisi lui-même en fonction de son activité artistique — d'où un cercle vicieux ? Pour saisir ce qu'est l'art et ce qu'est l'activité artistique, il est donc nécessaire de revenir à une analyse fondamentale de l'activité de l'homme dans sa réalisation concrète, afin de saisir la complexité de cette activité qui implique des éléments d'ordre moral et d'ordre artistique. Tel sera le but du second chapitre : discerner, du point de vue philosophique, ce qui, dans notre activité d'homme, relève de l'ordre moral et ce qui relève de l'ordre artistique. Cette première distinction est capitale.

Après avoir discerné ce qui caractérise l'activité artistique en la distinguant de l'activité morale (et de l'activité de l'intelligence théorétique), nous essaierons de préciser d'une manière concrète, la plus proche possible de l'expérience, les divers moments de son développement. L'activité artistique, comme l'activité morale, implique en effet diverses étapes ayant chacune leurs notes propres, diverses étapes inséparables, mais qu'il est

---

[51] Cf. M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, pp. 1-2 : « l'examen du faire artistique est souvent la voie royale de l'esthétique... certes, l'étude du faire introduit très bien à l'esthétique : elle fait pleinement droit à la réalité de l'œuvre et elle pose d'emblée les problèmes importants relatifs aux rapports de la technique et de l'art. Pourtant, elle n'est pas non plus sans périls ». Le danger consiste, pour M. Dufrenne, en ce qu'elle ne donne pas de garantie absolue contre le piège du psychologisme, et qu'en ordonnant l'expérience esthétique à celle de l'artiste, elle tend à accuser certains traits de cette expérience et par exemple à exalter une sorte de volonté de puissance aux dépens du recueillement que suggère au contraire la contemplation esthétique.

nécessaire d'analyser si l'on veut saisir toute la richesse de cette activité complexe. Celle-ci s'achève dans une œuvre ; il nous faudra alors étudier les caractères propres de l'œuvre artistique, ce qu'elle est.

L'activité artistique pouvant se perfectionner intérieurement — l'homme ne naît pas artiste mais le devient, l'art est le résultat, le fruit, de son activité —, il faut préciser ce que l'on entend par l'*habitus* d'art, cet ἕξις dont parlait Aristote [52]. C'est ce que nous traiterons dans un second volume, où il nous faudra aussi essayer de préciser les rapports, les liens qui peuvent exister entre l'art et la vertu morale de prudence, tous deux *habitus* de notre intelligence pratique. Par là nous pourrons montrer comment notre intelligence pratique peut se développer selon deux orientations bien différentes qui demeurent l'une et l'autre authentiquement humaines. Le problème des rapports de l'art et de la prudence nous conduit à nous poser le problème des rapports de l'art et de l'amitié d'une part, de l'art et de la contemplation d'autre part. La prudence, si riche qu'elle soit, ne finalise pas l'homme ; seules l'amitié et la contemplation le finalisent. En comparant l'art et l'amitié, l'art et la contemplation, on se pose alors le problème si important : l'art peut-il finaliser la vie de l'homme ?

Si l'homme n'est pas finalisé par l'art, celui-ci est finalisé par l'œuvre. Or celle-ci n'a pas toujours la même noblesse. C'est ainsi qu'on peut distinguer ce qu'on a appelé les beaux-arts, les arts artisanaux et les techniques. Il faut alors préciser la diversité des beaux-arts et se demander s'il y a un ordre hiérarchique dans cette diversité. Il faut aussi noter la diversité des arts artisanaux et l'extension des techniques.

Ceci nous permet en définitive de mieux saisir l'homme dans sa coopération avec l'univers, l'homme maître de l'univers. Cette domination que l'homme exerce sur l'univers en coopérant avec lui ne risque-t-elle pas souvent de devenir une tyrannie ? La coopération alors cesse, et nous sommes en présence d'une exploitation. De même que l'homme est capable, au lieu de coopérer avec l'homme, de l'exploiter en esclave, il est aussi capable d'exploiter l'univers au lieu de coopérer avec lui. N'est-ce pas là la grande question du philosophe en présence du pouvoir des techniques qui ne cesse de croître : jusqu'où l'homme peut-il aller ? N'y a-t-il aucune limite interne ? Cette réflexion s'achève sur la conception philosophique de l'*homo artifex*.

Enfin, en appendice, nous traiterons de certaines questions qui sont davantage des questions de critique que de philosophie de l'activité

---

[52] Cf. ci-dessous, p. 211 et t. II, 1re partie, chap. I : *L'art, perfection de l'homme.*

humaine : la notion de beau, l' « imitation » de la nature par l'art, les « voies déterminées » de l'art, la nature de l'*idea* artistique. Ces diverses questions permettent de mieux délimiter la zone propre de l'intelligibilité de l'activité artistique relativement :

— à la métaphysique : le beau artistique, en raison de sa noblesse et de son unité, n'est-il pas une notion transcendantale convertible avec l'être ? Certains philosophes ont pu l'affirmer. Faut-il le nier et considérer le beau comme une notion analogique ?

— à la philosophie de la nature : quel rapport faut-il établir entre l'art et la nature ? L'art imite-t-il la nature ?

— à la philosophie morale : puisque la prudence possède une dignité plus grande, n'a-t-elle pas une plus grande certitude que l'art ?

— à la connaissance spéculative : quelle différence y a-t-il entre l'*idea* artistique et le concept ?

CHAPITRE PREMIER

DIVERSES RÉALISATIONS ET CONCEPTIONS DE L'ART

Jeter un regard en arrière vers les débuts..., se rendre présentes les qualités insignes des initiateurs de cet art [la peinture] et vénérer les maîtres de telles œuvres, maîtres ignorants de certains moyens de représentation qui sont monnaie courante pour nos écoliers d'aujourd'hui, cela demande un ferme propos, un calme dépouillement et la conviction de la haute valeur d'un style qu'on a appelé à juste titre style essentiel, car il préférait l'essence des objets à leur apparence.

GOETHE, Les peintures de Polygnote.

1. Les réalisations

Avant d'entreprendre l'analyse philosophique de l'activité artistique, il est nécessaire de nous rappeler que l'art, dans ses réalisations, est ce que nous connaissons de plus fondamental, de premier dans les activités humaines. L'histoire et la préhistoire de l'homme commencent avec l'histoire et la préhistoire de l'art ; il y a là quelque chose de capital qu'il ne faut pas oublier. Les réalisations artistiques sont bien pour nous, de fait, le moyen privilégié, le moyen fondamental pour atteindre l'homme dans son développement, dans son histoire. Si le philosophe peut immé-

diatement réfléchir sur l'homme en tant que celui-ci existe et vit, il ne peut réfléchir sur son développement qu'en se servant des œuvres artistiques, fruits de l'activité de l'homme.

Les œuvres artistiques sont antérieures, pour nous, au fruit de la réflexion philosophique, et celle-ci apparaît même comme relativement récente comparativement à ce que nous pouvons connaître des œuvres artistiques qui, de plus, apparaissent la plupart du temps comme liées à une certaine vie religieuse, et expriment certaines attitudes religieuses. Ne fallait-il pas toute une culture, tout un milieu humain, artistique et religieux, pour que la réflexion philosophique puisse éclore ? Il semble bien que l'activité artistique et l'activité religieuse soient les deux activités les plus enracinées dans le cœur et l'intelligence de l'homme. L'homme n'est-il pas en premier lieu *homo religiosus* et *homo artifex ?*

C'est pourquoi, dans ce premier chapitre, nous voudrions surtout évoquer, le plus rapidement possible, les différentes étapes de l'évolution de l'art et des œuvres artistiques. Il faut en effet bien distinguer trois périodes : la première, extrêmement étendue, du reste, et comportant une très grande diversité, va de la préhistoire à la Renaissance ; c'est une période où l'art demeure intimement uni à la vie humaine et religieuse et ne se développe qu'en fonction du développement même de cette vie humaine communautaire. La seconde période est comme une prise de conscience spéciale de l'art qui veut conquérir son indépendance. La troisième période implique une réflexion philosophique sur l'art et les œuvres artistiques. La philosophie commence à s'intéresser à l'art pour lui-même et cherche à saisir ce qui le caractérise, ce qui lui donne son autonomie. Mais si cette réflexion philosophique semble normale et bonne — naissant après l'activité artistique, elle ne peut se désintéresser de l'art ni le négliger —, cependant, en s'intéressant à l'art, ne risque-t-elle pas de le contaminer, de l'influencer, de lui donner une orientation idéologique qui n'est pas la sienne, et par là même de l'annexer ? Le risque est évident. Et l'on pourrait dire également que la philosophie, en s'intéressant à l'art, risque aussi d'être séduite par lui. N'est-il pas le langage primitif de l'homme ? N'est-il pas l'attitude fondamentale de l'homme, antérieure à toute conceptualisation ? Si l'art est bien la première activité de l'homme selon l'ordre génétique, une philosophie qui demeure dépendante d'un certain idéalisme (confondant fondement et finalité) peut facilement prétendre que cette activité est en réalité l'activité humaine *principale.*

Il semble que nous assistions, à notre époque, à ce double mouvement : un art qui devient idéologie, qui veut être philosophique, métaphysique, et une philosophie, une métaphysique, qui devient un art,

une création artistique [1]. N'est-ce pas là une des notes les plus caractéristiques (pour ne pas dire la plus caractéristique) de notre époque ? L'homme ne voudrait-il pas unir, dans une activité unique, originale, son effort le plus pénétrant de connaissance de l'être et de la vérité, et l'effort le plus pur de son activité artistique ? Et n'est-ce pas là le surhomme, celui qui veut — consciemment ou non — agir à l'inverse de Dieu ? Dieu se contemple en créant : le surhomme veut créer un nouvel univers et, en le créant, se crée lui-même et se contemple.

L'ART PRÉHISTORIQUE

Selon nos connaissances actuelles, on peut dire que l'apparition de l'art proprement dit se situe à l'époque du paléolithique supérieur (Aurignacien moyen) [2]. Il semble que la toute première forme de l'art ait consisté en statuettes de déesses de fécondité — et les dernières découvertes faites en Anatolie le confirment. Du point de vue de l'art pictural, il semble que ce soit des figurations de mains qui sont apparues en premier lieu [3] : des contours de mains, puis des tracés de couleur faits avec les doigts, des lignes gravées. Viennent ensuite des gravures et peintures (uniquement les contours) d'animaux et d'hommes ou de femmes (plusieurs lignes de contours parallèles), puis des peintures à une seule ligne (jaunes, rouges, parfois noires) exécutées au pinceau et non plus avec le doigt. On trouve ensuite des bas-reliefs (dans le Sud-Ouest de la France, où la roche est tendre). La ligne s'élargit et se frange ; la couleur couvre des parties importantes ou même tout le corps de l'animal ; la peinture est encore monochrome (le rouge dominant sur les Monts Cantabriques et dans les Pyrénées, et le noir en Dordogne). C'est

---

[1] « Il faut avouer, écrit J.-C. Piguet, que jamais les mondes de l'art et de la philosophie n'ont vécu en si bonne intelligence que dans cette première moitié du XX^e^ siècle; on dirait que, expulsée de la science, la philosophie trouve asile en l'art... Inspirée aujourd'hui par l'art, la philosophie... ne cherche plus des solutions, mais vit d'une problématique incessante... Or c'est là concevoir en artiste le problème philosophique. C'est en art, en effet, à l'inverse de la science, que le problème est solution et la solution problème » (*De l'esthétique à la métaphysique*, pp. 6-7).

[2] Voir H.-G. BANDI et J. MARINGER, *L'art préhistorique. Les cavernes, le Levant espagnol, les régions arctiques.* Au paléolithique inférieur et moyen, on trouve des os ou ivoires avec des encoches (géométriques), premières traces d'un art décoratif. Dans les stations moustériennes de la Dordogne, on a également trouvé des fragments de minerai raclé (ocre rouge, manganèse bleu foncé datant d'entre 150.000 et 75.000 avant J.-C.), mais on ne sait pas si la couleur fut utilisée pour se farder le visage, se peinturer le corps, enluminer des produits fabriqués, ou dessiner sur des blocs de rocher ou des parois de cavernes (voir *op. cit.*, p. 92).

[3] Voir A. R. VERBRUGGE, *Le symbolisme de la main dans la préhistoire.*

avec le Magdalénien que cet art, qui devient polychrome (comme à Lascaux et Altamira), atteint son apogée, puis décline (en devenant un mélange d'art décoratif et de stylisation excessive) [4].

On s'est posé le problème de l'origine de cet art et les hypothèses que l'on a avancées sont diverses : vient-il de ce que l'homme avait saisi la similitude et la ressemblance de deux êtres ? Ou est-il né de l'art dramatique et de la danse, où l'homme primitif imitait et représentait un autre être par ses gestes et sa mimique (le masque étant un autre être et celui qui le portait devenant cet autre) ? Ou bien vient-il de ce que l'on a essayé de reproduire les traces des animaux (d'où l'empreinte de la main) [5] ?

De fait, l'art, dans cette première période, s'est intéressé d'abord aux hommes et aux animaux, et non aux plantes. Est-ce à cause d'un sens magique de la chasse, ou à cause de certaines connaissances mythologiques, ou en raison d'un sens de la beauté ? Peut-être les causes sont-elles à la fois religieuses et humaines. Cet art est sans aucun doute un art de peuples chasseurs. On voit donc toutes les questions que l'on peut se poser et comment, selon les réponses qu'on leur donne, on interprète différemment les œuvres découvertes. Il semble bien que l'homme du paléolithique supérieur soit un être profondément religieux, un artisan et même un artiste de grande classe, mais très lié au milieu environnant [6].

On distingue ordinairement *l'art franco-cantabrique* (représentation d'animaux isolés, peu de représentations humaines, et ceci dans des cavernes profondes, loin de la lumière) ; *l'art du Levant espagnol* (scènes combinant des figurations d'hommes et d'animaux, scènes de chasse et de guerre de petites dimensions, qui se trouvent sur des parois facilement accessibles et en léger surplomb) ; *l'art arctique* (représentations d'animaux de dimensions considérables, peintes ou gravées — les figures humaines, relativement rares, étant généralement beaucoup plus schématisées et grossièrement exécutées que celles des animaux) ; *l'art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara* (on y distingue, en se basant sur les gravures, la période des chasseurs, celle des bouviers — dont le style est naturaliste —, celle des guerriers avec leurs chevaux et leurs chars,

---

[4] Voir BANDI et al., *Die Steinzeit*, pp. 99 ss.

[5] Il est possible que la trace des griffes des ours dans le limon des parois ait donné à l'homme l'idée de tracer des figures d'animaux, puis des figures humaines, avec ses doigts (sillons parallèles), puis avec des instruments à deux ou trois dents, puis avec un burin de silex. Sur le problème de l'origine de cet art, voir H.-G. BANDI et al., *op. cit.*, pp. 20 ss.

[6] Voir J. MELLAART, *The Earliest Settlements in Western Asia*. I, ch. VII, §§ I-X.

et enfin la période du chameau)[7] ; *l'art rupestre de l'Afrique du Sud,* qui est celui des Bushmen, peuple de chasseurs de petite taille. Cet art, qui a commencé au paléolithique supérieur, dure encore jusqu'à aujourd'hui. Le fait que nous puissions étudier la vie actuelle de ces hommes (leurs danses, leur musique, leur langue, leurs mythes et leurs légendes) nous permet de comprendre leur peinture[8]. De fait, ce peuple possède véritablement ce qu'on appelle aujourd'hui des « beaux-arts », et cela sous une forme très achevée, ainsi qu'un art décoratif[9]. Quant aux outils, on en trouve tous les types à toutes les époques ; ayant toujours les mêmes formes, il est possible que certains aient été créés par pur amour de la forme, qu'il s'agisse d'idoles ou d'abstractions[10]. Le Bushman considère l'art comme l'occupation suprême de sa vie ; normalement, il n'habite pas les lieux où se trouvent des œuvres d'art[11]. Il semble bien que cet art n'ait pas de but utilitaire et magique, mais illustre des mythes : les peintures peuvent être alors comme des apothéoses, des manières d'éterniser les animaux en les plaçant au firmament comme des étoiles — les images des animaux étant, au fond, les images des dieux[12].

On trouve d'autre part en Australie des peintures préhistoriques de style naturaliste et d'autres de style linéaire et géométrique (selon les régions). Une partie des peintures a trait au mythe de l'origine du

---

[7] Voir Henri LHOTE, *Die Felsbildkunst Kleinafrikas und der Sahara,* in H.-G. BANDI et al., *op. cit.*, pp. 97-154. On peut, en gros, grouper les peintures dans les mêmes catégories que les gravures, principalement selon les diverses sortes d'animaux représentés. Mais les découvertes faites dans le Tassili en 1956-57 modifient un peu la classification ancienne; car on y a trouvé seize couches chronologiques et une trentaine de styles différents (voir *op. cit.*, pp. 118 ss.). On a découvert, appartenant sans doute à une période intermédiaire entre celle des bubales et celle des bouviers, des caractéristiques de l'art nègre, des traits symboliques, l'animisme, ainsi que des masques nègres; le visage humain est représenté symboliquement, comme un cercle. On a l'impression de se trouver en présence de l'origine de l'art nègre, alors qu'au début, cet art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara semble provenir d'hommes de Cro-Magnon, c'est-à-dire d'une race blanche, au profil européen. A la fin de son développement, autrement dit au moment où débuterait l'art nègre, cet art tend fortement vers l'ornementation (voir *op. cit.*, pp. 136 ss.).

[8] Erik Holm note que ces petits hommes, d'une résistance extraordinaire malgré la finesse de leur corps, possèdent, sur la nature et les animaux, des connaissances que nous n'avons pas, et qu'ils ont des sens encore extraordinairement développés. (Ils prétendent ainsi sentir sur leur corps la présence d'une antilope cachée derrière un rocher ou connaître à l'avance si leur chasse sera fructueuse ou non.) Ils ne savent compter que jusqu'à dix, mais ont des légendes et des contes de fées les plus raffinés qui soient, ainsi qu'une grande sagesse de vie. Un ministre plein de condescendance demanda un jour à un vieux Bushman quel était son âge, en sachant très bien qu'il ne saurait pas le dire. Il reçut cette réponse : « Aussi vieux que mes déceptions les plus amères et aussi jeune que mes rêves les plus audacieux » (voir E. HOLM, *Felskunst im südlichen Afrika,* in *op. cit.*, pp. 155 ss.).

[9] Voir *op. cit.*, p. 156.

[10] Voir *op. cit.*, p. 161.

[11] Voir *op. cit.*, pp. 165-166.

[12] Voir *op. cit.*, pp. 178 ss. et pp. 188 ss. On a pu préciser que la représentation naturaliste signifiait une volonté d'atteindre l'essence véritable de l'animal; alors qu'une expression raccourcie signifie qu'il s'agit d'un symbole et fait voir l'abstraction de la pensée mythique (voir pp. 178 ss.).

monde [13]. Les Australiens considèrent que ces images sont sacrées, car c'est Dieu même qui les a peintes ; et chaque année ils en renouvellent les couleurs. Mais en ce qui concerne les peintures non-religieuses, ils admettent qu'elles ont été faites par des hommes [14].

Mentionnons enfin les civilisations mégalithiques de la fin de l'époque néolithique et du début de l'âge de bronze, c'est-à-dire celles qui ont en commun l'usage de consacrer à leurs défunts des tombeaux collectifs faits de pierres de très grandes dimensions (dolmens) ou d'une seule pierre dressée (menhirs). Ceux-ci peuvent être groupés en alignements immenses, comme à Carnac, ou de façon circulaire comme à Stonehenge, près de Salisbury en Angleterre. Certains dolmens sont ornés de sculptures ou de peintures. Le sommet de l'art mégalithique est probablement le dolmen de Gavr'inis, dans le Morbihan, où l'on retrouve sur toutes les dalles le thème féminin (cercles, demi-cercles emboîtés) et le thème masculin (haches, arcs, etc.). Le raffinement que l'on trouve à Stonehenge suggère une influence de la Crète minoenne et de Mycènes, hypothèse renforcée par les ciselures des armes découvertes sur des blocs datant d'environ 1600 avant Jésus-Christ.

Si, après avoir brièvement rappelé les vestiges qui nous restent de la période préhistorique (vestiges qui sont encore vivants chez les Bushmen et les autochtones australiens), nous entrons dans la période historique — celle qui s'étend du troisième millénaire avant Jésus-Christ jusqu'à la Renaissance du monde occidental — nous pouvons deviner toutes les complexités et les richesses de cette période, qu'il faudrait subdiviser en diverses époques suivant les civilisations que l'on considère. Mais, comme nous l'avons dit, nous ne voulons pas ici faire œuvre d'historien ; nous voulons seulement évoquer l'ampleur d'un passé que les recherches de ces cent dernières années ont comme ressuscité sous nos yeux, nous faisant mieux saisir l'importance des œuvres artistiques dans l'histoire de l'homme, des cultures, des civilisations. Le rappel que nous faisons ici ne peut être que schématique et nous nous en excusons ; mais il nous a paru important de le faire [15].

---

[13] Voir A. LOMMEL, *Die Felsbilder Australiens*, in *op. cit.*, pp. 209-236; voir spécialement pp. 213 ss. — Notons qu'en Mésopotamie, la grotte de Shanidar (Iraq), « qui a fourni la plus lointaine date archéologique (30.000 à 34.000 avant J.-C.), ressort du domaine de la préhistoire et [que] l'on ne peut à son sujet parler déjà de civilisation, à plus forte raison d'art. Aucune gravure pariétale, aucune sculpture, aucun modelage, n'ont été jusqu'ici signalés, que l'on pourrait attribuer soit au Paléolithique, soit au Néolithique » (A. PARROT, *Sumer*, p. 39).

[14] A. LOMMEL, in *op. cit.*, pp. 213 et 216.

[15] Nous avons, dans les pages qui suivent, fait largement usage d'ouvrages tels que ceux des collections « L'univers des formes » (Gallimard), « Kunst der Welt » (Holle), ceux des éditions Albert Skira (Genève) et de l'Office du Livre (Fribourg). Nous sommes cependant loin de les avoir mentionnés tous, et ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'ensemble de ces

L'ART CHINOIS

Art de trois millénaires, exprimant une culture d'une très grande dignité (car pour le Chinois cette culture n'est pas un avoir ni un faire, mais un être), l'art chinois, comparé à ceux des autres parties du monde, est certainement quelque chose de très remarquable et d'unique [16]. Durant 800 ans, l'écriture chinoise ne fut utilisée que pour des choses sacrées — le commerce avec les esprits et les ancêtres — et un caractère magique et sacré est resté attaché à ses signes jusqu'au début de notre siècle. On sait d'autre part l'importance de la morale dans la civilisation chinoise, morale à laquelle est lié l'art. Pour Confucius, du reste, l'art a une fonction sociale [17].

L'architecture n'a jamais attiré le Chinois. Il n'y a en Chine ni pyramides, ni acropoles, ni châteaux forts. Le bâtiment le plus ancien, qui est une pagode, ne date que de 530 après Jésus-Christ. Mais il en est tout autrement de la peinture, de la porcelaine, de la soie, de la laque, de la poésie...

James Cahill souligne le fait que « la Chine a longtemps possédé, comme nous ces derniers siècles, une civilisation humaniste et, par suite, [a été] régulièrement prise de doutes sur la valeur de cet humanisme même » [18]. L'art de la Chine est en effet très proche du nôtre et de ses problèmes. Et James Cahill évoque ainsi le caractère humaniste de la théorie esthétique chinoise :

> En Chine est apparue très tôt une théorie esthétique d'après laquelle la peinture a pour objet d'exprimer la pensée et les sentiments de l'individu qui la crée, en dehors, et même en dépit de toute interprétation descriptive ou métaphysique du monde extérieur. Cette conception, qui accorde une place secondaire au monde extérieur, ne pouvait fleurir que dans un contexte humaniste. En même temps que les peintres et les critiques l'acceptaient, elle éloignait toujours plus l'artiste de l'artisan anonyme des sociétés « de tradition », dont la personne s'efface derrière les concepts culturels de son temps et dont le seul rôle est de donner une incarnation à ces derniers. Les problèmes interdits ou étrangers à cet artisan étaient chers au peintre

---

collections. Signalons également l'ouvrage de S. GIEDION, *Die Entstehung der Kunst (La naissance de l'art)*, qui présente avec beaucoup d'intelligence les grands symbolismes de l'art préhistorique (la main comme symbole magique, le cercle et la sphère, les symboles de la fécondité, etc.).

[16] Voir W. SPEISER, *China*, p. 5. Jusqu'au XIII[e] siècle, cette culture a été la plus continue.

[17] On lit dans les entretiens de Confucius : « Décide-toi pour la voie, — Fais tes preuves dans la vertu, — Agis d'une façon humaine, — Restaure-toi en face du beau » (*Lun-yü*, 7.6) Cf. *op. cit.*, p. 14.

[18] J. CAHILL, *La peinture chinoise*, p. 5.

chinois : Comment faire d'un style un instrument d'expression personnelle? Comment parvenir à un équilibre entre description objective et commentaire subjectif? Comment charger d'un contenu humain la matière formelle de la peinture, séparer sa signification propre du sens littéral ou symbolique du sujet? A proprement parler, l'être humain n'a pas constitué le thème essentiel de la peinture chinoise à l'époque Song et postérieurement; au sens profond, il l'a pourtant été. S'il n'apparaît pas en tant que tel dans l'œuvre picturale, sa présence se fait sentir dans le style, souvent même de façon agressive. La Chine jugea toujours de la qualité d'une œuvre d'après sa valeur humaine. Elle respectait l'élan créateur de l'individu aussi bien que la permanence assurée par la tradition. La peinture, à ses yeux, progressait par à-coups dus aux grands maîtres qui créaient des styles neufs et, parfois, des écoles et des mouvements nouveaux. Le novice devait certes commencer par imiter ses prédécesseurs — et le rôle de la critique était, ensuite, de préciser ces sources — mais il avait en même temps droit à une certaine liberté. L'œuvre d'art n'était pas l'unique objet de réflexion des critiques; ils s'intéressaient aussi au peintre en tant qu'homme et à ses créations en tant que reflets expressifs de cet homme... Si d'une façon générale, la Chine a rencontré les mêmes problèmes esthétiques que nous, les solutions qu'elle leur apporte — ses modes de représentation et d'expression — sont la plupart du temps très différentes des nôtres, presque toujours neuves et stimulantes pour nous [19].

Ainsi, peindre, pour le Chinois du premier siècle de notre ère, « consiste à dessiner des frontières » [20]. Et au XVII[e] siècle, Tao-tsi fait l'éloge du *Simple Trait de Pinceau,* « source de toute existence, racine de l'infinité des phénomènes » [21]. De fait, la ligne domine la peinture chinoise d'un bout à l'autre de son histoire. « La Chine, note James

---

[19] *Op. cit.*, pp. 5-6.

[20] C'est la définition que donne le premier dictionnaire chinois, le *Chouo wen* (1[er] siècle après J.-C.). *Houa,* c'est-à-dire *peindre,* signifierait une main traçant avec une pointe les quatre côtés d'un champ, délimitant ainsi ce champ (CAHILL, *op. cit.*, p. 11). — Vers 490, Hsieh Ho, peintre portraitiste, énumère les *Six Techniques de la Peinture* (cf. LIN YUTANG, *The Chinese Theory of Art*, p. 34) :

1. créer un ton et une atmosphère proche de la vie,
2. structurer à l'aide du trait de pinceau,
3. peindre les formes des choses comme elles sont,
4. couleur appropriée,
5. composition,
6. transcrire et copier.

Au dire de Lin Yutang, ce texte est le plus important qui ait jamais été écrit sur la peinture chinoise, celui qui a eu le plus d'influence et qui est resté jusqu'à aujourd'hui le critère essentiel de la critique d'art chinoise (*op. cit.*, p. 34 et SPEISER, *op. cit.*, pp. 115, 117, 121-122). — En 1680, Henri Testelin, secrétaire de l'Académie de Paris, formule les *tables des préceptes* avec les catégories suivantes : 1. le trait, 2. l'expression, 3. la proportion, 4. le clair et l'obscur, 5. l'ordonnance, 6. la couleur. Mais « le clair et l'obscur » sont une préoccupation purement européenne (SPEISER, *op. cit.*, p. 117).

[21] Voir J. CAHILL, *op. cit.*, p. 11.

Cahill, a fait du trait le centre de ses préoccupations. Elle l'a cultivé pour lui-même ; elle a vu en lui le moyen essentiel de décrire et d'exprimer » [22].

De 200 à 900 après Jésus-Christ, la peinture de la figure humaine domine. Dès le IXe siècle, on commence à s'intéresser à la nature ; mais c'est au XIe siècle que s'accomplira l'évolution, le renversement définitif. « L'habitude de communier avec la nature, écrit encore James Cahill,

> prit naissance dans une école taoïste de la période des Six Dynasties [220-588]. Les peintres et les poètes de ce groupe partaient à la recherche de beaux paysages, de sites émouvants; dans la solitude, ils méditaient sur leurs réactions intimes devant la nature, et leur recueillement suscitait en eux un besoin de création artistique. Les premiers taoïstes avaient simplement voulu se retrancher de la société des hommes; le contact avec la nature était maintenant bénéfique : il fécondait l'artiste. Le paysage jusqu'ici avait uniquement concouru à la description de certaines activités humaines, telles que la chasse, par exemple. A partir du IVe et du Ve siècle, on se met à le représenter pour lui-même » [23].

La peinture, possédant le pouvoir de se substituer à ce qu'elle représente, donne à celui qui la regarde les mêmes émotions qu'il éprouverait devant la scène réelle. Les formes de la nature possèdent, outre leur substance physique, une « attirance », une « saveur » qui touche l'esprit de l'homme sensible ; et

> l'artiste qu'un paysage aura ému de la sorte, et qui aura réussi à transférer son émotion dans sa peinture, qui aura obéi suivant l'expression même de Tsoung Ping, « à la réaction de ses yeux et à l'accord de son cœur », verra son œuvre toucher tous les hommes à son tour; tous les yeux, tous les cœurs seront en « accord » avec elle [24].

On voit, en Chine, apparaître successivement diverses manières de concevoir l'art, auxquelles nous ne pouvons pas nous arrêter ici en détail [25]. Notons cependant qu'en peinture, le point culminant de la

---

[22] *Ibid.* Cf. p. 12 : « A toutes les époques, en Chine, le critère essentiel de jugement a été la qualité du trait. Le même pinceau servait du reste à peindre et à écrire, et la calligraphie artistique, qui connaît un admirable essor à partir des Han, a exercé plus tard une influence profonde sur la technique picturale. »

[23] *Op. cit.*, p. 25.

[24] *Op. cit.*, pp. 25-26.

[25] Mentionnons toutefois l'école de peinture « sans contraintes ». Cf. *op. cit.*, pp. 29 ss. Un maître étendait son rouleau par terre, le maculait au hasard de taches d'encre et les transformait ensuite à l'aide de quelques traits de pinceau en un paysage. Un autre peignait avec un pinceau usé. Un autre avec sa propre natte. Un autre encore peignait le dos tourné à son œuvre, en déplaçant son pinceau suivant le rythme d'un air de musique! La plupart de ces hommes travaillaient en état d'ivresse, ou dans un délire qui n'était pas exclusivement esthétique.

période de la dynastie Song est un grand paysage signé d'un peintre qui vécut au début du IXe siècle, Fan K'ouan. « Dans ses premières années d'activité, rapporte James Cahill,

> il imite Li Tch'eng [également un très grand peintre], mais un jour, raconte-t-on, il a une brutale prise de conscience : ' La méthode de mon prédécesseur a consisté en une approche immédiate de ce qui se trouve dans la nature. Or moi, je suis en train de prendre des leçons d'un homme; vouloir les trouver dans les choses elles-mêmes, serait mieux. Mais encore mieux serait de les demander à mon propre cœur. ' A la suite de cette révélation intérieure, il modifie son style et fonde sa propre école. Les critiques Song lui attribuent, comme à Li Tch'eng, un pouvoir de création proche de celui de la nature : ses œuvres sont douées, disent-ils, de la même justesse suprême, du même ordre intérieur qu'exprime tout spectacle de la nature; la nature ne peut donner naissance à un arbre ou à un rocher qui ait l'air faux ou artificiel; un mortel le peut, mais un artiste vraiment grand ne le fera jamais car il travaille avec la même spontanéité que la nature, sans la moindre préméditation humaine » [26].

Aux XIIe et XIIIe siècles, on constate, comme dans notre Romantisme, une attitude nouvelle à l'égard de la nature. L'homme se perd dans la contemplation de la nature et cette sensibilité devient le sujet même de la création picturale. Ce que l'on cherche à représenter, ce n'est plus la nature telle qu'elle existe, mais une projection des réactions affectives qu'elle suscite [27].

Déjà au XIe siècle, Sou Tong-p'o, poète, prosateur, homme d'Etat, calligraphe et peintre, avait formé une école de lettrés, dont la théorie picturale porte la marque du Confucianisme. Or,

> les écrits du Confucianisme ont toujours considéré la poésie et la musique, et plus tard, la calligraphie, comme les véhicules de l'être profond de leurs auteurs, de leurs pensées, de leurs sentiments; elles étaient chargées d'en transmettre un reflet aux autres hommes. La calligraphie y parvenait à l'aide de moyens abstraits [28].

---

[26] *Op. cit.*, p. 34.
[27] Cf. *op. cit.*, p. 65.
[28] *Op. cit.*, p. 89. Cf. pp. 89 et 91 : l'école « sans contraintes » avait ouvert la voie à une peinture qui jouait un rôle comparable à celui de la calligraphie. « La qualité d'une peinture, dirent les lettrés, tient à la personnalité de l'artiste; elle en est le reflet et son contenu expressif, puisé dans l'esprit même de l'auteur, [elle] n'est pas forcément en rapport avec ce que l'artiste ou le spectateur pensent de la chose représentée, ou ce qu'elle peut évoquer en eux. La ressemblance n'est pas un critère de valeur; les formes naturelles ne sont qu'une matière première à partir de laquelle l'artiste élabore un langage artistique; le mode de cette transformation, la nature propre des lignes et des formes qui naissent sous le pinceau, révèlent dans une certaine mesure leur auteur et son état d'esprit à l'instant de la création. »

Le sujet véritable de la peinture est l'esprit de l'artiste, et non pas tel paysage ou tel bambou. On se trouve alors face à face avec le peintre, le créateur [29].

A partir de la dynastie Yuan, deux voies s'ouvrent : archaïsme et innovation, retour aux styles anciens et création de styles nouveaux. Ces deux voies seront suivies en même temps. Mais les archaïsants n'aboutissent qu'à un classicisme distant. C'est un « art fondé sur un art fondé sur un art » [30].

Sous la dynastie Ming, le peintre succombe à la tentation de l'élaboré. Pourtant l'école de Wou produit de nouveau de grands maîtres, tous amateurs — ce que l'Occident, qui voit en eux des dilettantes, a du mal à comprendre ; mais pour ces lettrés chinois, qui consacraient à leur art beaucoup plus que leurs loisirs, la peinture exigeait une sensibilité poétique, une culture historique, plutôt qu'une facilité technique acquise à force de travail. De plus, la formation de calligraphe procurait la maîtrise du pinceau et le sens de la composition ; l'imagination fécondée par l'exercice de la poésie fournissait les bons sujets. Ces lettrés reléguaient ainsi dans l'ombre les professionnels [31].

En résumé, on peut distinguer dans la peinture chinoise les trois phases suivantes : Première phase : débuts jusqu'au XI[e] siècle : constitution d'une tradition professionnelle, unité de style et de conceptions, malgré les différentes écoles et les déviations individuelles. Deuxième phase : derniers temps des Song du Nord : peinture des lettrés. Schisme entre les professionnels et les amateurs lettrés. Ces derniers montent sans cesse, les premiers descendent et sombrent dans l'oubli complet. Au XVII[e] siècle cette lutte est achevée. Troisième phase : lors de la conquête mandchoue, la plupart des « individualistes » se retirent dans des temples bouddhistes ou taoïstes et deviennent moines ; les artistes « orthodoxes » se contentent

---

[29] Cf. *op. cit.*, p. 95. Un théoricien du XIV[e] siècle, T'ang Heou, inscrira sur une peinture de Sou Tong-p'o :

Montre ton cœur, sans réserve,
Et ton pinceau sera inspiré.
Écrire et peindre servent un même but,
La révélation de la bonté intérieure.
Voici deux compagnons,
Un vieil arbre et un bambou élevé;
La main qui les traça librement les métamorphosa;
L'œuvre fut achevée dans un instant.
L'incarnation d'un moment unique,
Tel est le trésor de cent âges,
Et on éprouve, à dévider ce rouleau, un sentiment de tendresse
Comme à voir le créateur lui-même.

[30] Cf. *op. cit.*, p. 100.

[31] Cf. *op. cit.*, p. 131.

de retraites dorées dans leurs provinces natales. Plus tard, ils acceptent même des charges officielles [32].

James Cahill, notant l'importance de la révélation de l'auteur dans la peinture chinoise, ne manque cependant pas de faire observer que,

> malgré tout, d'aussi près qu'elle s'en soit approchée, la Chine n'a jamais produit un art authentiquement non objectif, sans doute parce que, pour elle, la valeur expressive d'une œuvre a toujours tenu, en plus des qualités abstraites du trait et de la forme, au processus de transformation qu'impose l'artiste aux apparences visuelles pour y trouver le minerai de l'art. Coupée de la nature, l'œuvre picturale aurait perdu presque toute sa raison d'être. Il en allait de même avec la calligraphie : les caractères écrits pouvaient être illisibles, dans les graphismes les plus audacieux, ils n'en étaient pas moins toujours présents, tels qu'ils existent dans l'écriture courante [33].

On peut dire que la grande peinture chinoise prend fin au terme du XVIII[e] siècle (dont toute la vie picturale a été dominée par l'individualisme) [34], avec la mort de Lo P'ing [35]. James Cahill résume ainsi les caractères de la peinture chinoise au cours de sa longue histoire :

> la gaucherie sublimée à en devenir une sorte d'habileté; l'individualité qui se manifeste dans l'archaïsme; les sentiments immédiats que viennent exprimer des allusions obliques; les questions sérieuses qui revêtent le masque de la plaisanterie. Chaque étape supplémentaire de ce jeu des contraires, chaque étage nouveau de rappels, de références de style, éloigna un peu plus l'artiste d'une attaque directe du monde. Treize siècles s'étaient écoulés depuis que Tsoung Ping avait peint sur les murs de sa chambre les paysages qui allaient lui rappeler les voyages de sa jeunesse; huit siècles depuis que Tchao Tch'ang avait « transcrit » en peinture la fleur qu'il tenait dans sa main. Et par la suite, une bonne partie de l'histoire de la peinture chinoise avait montré qu'à ne plus chercher directement dans la nature son contenu, un art ne meurt pas toujours, mais que lorsque ce mouvement de repli a été porté à des extrêmes, lorsque les valeurs esthétiques simples se sont vues remplacées par d'autres, infiniment sophis-

---

[32] Cf. *op. cit.*, p 161.

[33] *Op. cit.*, pp. 174-175.

[34] Cf. *op. cit.*, p. 185. Il y eut aussi un peintre, Kao K'i-p'ei (1672-1734), qui abandonnale pinceau pour ne peindre qu'avec le doigt, le côté de la main et un ongle! Il aurait même engagé des aides pour poser les couleurs sur ses tableaux et augmenter ainsi sa production.

[35] Parlant d'un portrait exécuté par Lo P'ing (1733-1799), James Cahill écrit : « La valeur expressive de l'œuvre et de l'inscription qui l'accompagne tient à un dialogue sophistiqué entre le présent et le passé, entre un être extrêmement sensible et un héritage culturel peut-être trop lourd pour lui » (*op. cit.*, p. 192).

tiquées, il faut des peintres toujours plus sensibles, doués toujours plus de force créatrice, et comme il ne devait plus s'en trouver après Lo P'ing, pour maintenir cet art à un niveau élevé. Lo P'ing mort, la peinture chinoise n'est plus qu'une méditation sur le passé, mais presque jamais aussi claire et rarement aussi émouvante que la sienne [36].

Notons enfin que pour connaître en profondeur l'art chinois [37], il est indispensable de connaître la poésie chinoise et les chants [38]. Quelques vers comme ceux de « La grille de l'est » ont procuré des sujets et des motifs à tout l'Extrême-Orient pendant un millénaire et demi [39].

L'ART DE L'INDE

Ce que l'on a jusqu'à présent découvert des œuvres d'art de l'Inde dépasse tout ce que l'Europe a conservé des siennes ; et, en dépit de la richesse et de la multiplicité des styles, on y constate une grande unité. Le climat de l'Inde, oppressant ou exaltant, invite à la sensualité, que par ailleurs l'homme limite, de crainte d'en être complètement absorbé ; et le désir de conserver sa personnalité propre peut aller jusqu'au refus complet du monde des sens. Toutes les tensions de l'art de l'Inde se trouvent ainsi entre l'acceptation et la négation de la nature, des joies de la vie et de l'amour ; entre un humour rude et un calme solennel ;

---

[36] *Op. cit.*, pp. 192 et 194.

[37] On distingue, en Chine, les *arts libres* (calligraphie, peinture, poésie, musique) et les *arts appliqués* (qui doivent s'exercer dans des ateliers, coûtent du matériel et se fait sur commande). Si l'on connaît les noms de milliers de peintres et de calligraphes (dont des empereurs, des princes, des ministres et des généraux), on connaît à peine quelques douzaines d'architectes, quelques sculpteurs et l'un ou l'autre compositeur, mais qui ne sont pas des personnalités connues dans l'histoire de l'art (à l'inverse de l'Europe). — Les arts « appliqués », considérés comme de l'artisanat, demandaient des connaissances acquises, de l'habileté. Les arts « libres » furent les « jeux » cultivés d'esprits nobles voulant démontrer, par chaque trait de pinceau, le rang de leur noblesse spirituelle. C'est pourquoi la peinture religieuse (bouddhiste) et celle des portraits ne fut pas considérée comme un art, car elle se faisait sur commande et l'on était lié par le sujet d'une façon extérieure (voir W. SPEISER, *op. cit.*, pp. 16 ss.).

[38] C'est seulement à partir du IV^e^ siècle que la poésie et la prose deviennent formes d'art.

[39] Cf. *op. cit.*, p. 111 :

J'ai construit ma maison dans l'enceinte des hommes,
Mais de leurs chars, il n'y a ici aucune résonance.
Et si tu demandes d'où cela peut provenir :
Mon cœur se trouve au loin — il s'appartient lui-même.
A la grille de l'est, oisivement, je cueille des chrysanthèmes,
J'aperçois la montagne du sud depuis mon endroit calme :
L'haleine du mont, si beau dans la dernière lumière;
Des oiseaux voyageurs s'envolent par couples.
Et dans tout cela, il y a un sens profond.
Je vais le dire — et j'ai oublié le mot.

(T'ao Yüan-ming, 365-427)

entre une humiliation devant le divin et un rêve du surhomme ; entre réalisme et mysticisme, entre sensualité et ascèse [40]. En art, ces tensions se reflètent dans l'oscillation entre naturalisme et idéalisme, sensualité et abstraction, réalisme humoristique et mysticisme sublime. Aussi, si l'art de l'Inde est avant tout religieux, il ne se limite pas à cette forme d'art — de même que l'Inde n'est pas seulement l'Inde mystique [41].

Pour comprendre les diverses étapes de l'art hindou, il faut se rappeler les grands moments du développement politique et économique de l'Inde, du III[e] millénaire jusqu'à l'indépendance [42]. On peut, en gros, car il faudrait distinguer de nombreux groupes et sous-groupes, discerner quatre phases dans le développement de l'art : 1) un art simple et réaliste ; 2) un art plein de la joie de vivre et impliquant des tendances ascétiques, un raffinement profane et une grande spiritualité ; le bouddhisme et le jaïnisme règnent alors sur l'art, dont le sommet se situe sous le règne des Gupta, vers 350 à 530 après Jésus-Christ ; 3) un art islamique (la civilisation hindoue-islamique s'étend de 1200 à 1803) — mais l'art de l'islam, en lui-même, est en opposition complète avec l'art de l'Inde ; 4) l'art moderne (imitation de l'Europe ou de l'Inde ancienne), qui n'a pas encore trouvé de synthèse [43].

A l'époque médiévale, les théoriciens scolastiques développèrent des théories esthétiques très raffinées. Elaborées par les poètes, elles furent appliquées aussi aux arts plastiques. Sur la base de la philosophie du Védânta, ces théories coordonnent les qualités esthétiques (*rasa*) de l'objet de la contemplation avec l'état d'âme (*bhâva*) du spectateur. Le résultat est la jouissance (*bhoga*), un état où l'on s'oublie, ravi, dans la contemplation de l'œuvre d'art — oubli de soi qui ressemble à l'état d'âme de celui qui vénère pieusement le divin, car ce dernier identifie son propre moi (*jîvâtman*) au moi cosmique (*paramâtman*). La beauté, en effet, est un aspect du divin, un des nombreux attributs de sa révélation. Une telle réaction du spectateur se produit sur la base du *dhvani,* de la signification profonde de ce que le poète, le sculpteur, le peintre, le danseur, le musicien énonce artistiquement par des moyens techniques (*lakshana*).

---

[40] Voir H. GOETZ, *Indien*, pp. 7-10.
[41] Cf. *op. cit.*, p. 10.
[42] Cf. *op. cit.*, pp. 13 ss.
[43] Cf. *op. cit.*, p. 18. Du temps des Gupta, le style de la danse tel qu'il se pratique dans le Sud de l'Inde était pleinement développé. Gestes, pas et figures y sont plus finement travaillés que dans notre ballet classique. On distingue les attitudes du corps, des bras, des mains, des doigts, des pieds, du cou et des yeux. Tout a une signification et tout peut être exprimé (cf. *op. cit.*, p. 103). Pour les prêtres, les beaux-arts n'étaient pas seulement des arts, mais une partie de la magie et de la sorcellerie (p. 113).

De plus, les théoriciens prescrivent chaque détail et les rites à accomplir pendant la confection de l'œuvre [44].

Dans l'Inde médiévale, l'art est, par essence, sacré. A l'époque des Upanishads et du bouddhisme, les arts, qui étaient déjà florissants, sont condamnés par les penseurs comme ne pouvant servir qu'au seul plaisir des sens [45] ; et le développement des cultes bouddhiste et brâmanique fait naître un besoin d'icônes et un besoin de représenter des légendes édifiantes. L'art se développe alors, sous la direction de clercs et selon des règles strictes, qui lui donnent son caractère hiératique. « La plus grande part de la sculpture hindoue, écrit A. K. Coomaraswamy,

> ainsi qu'une certaine partie de la peinture qui nous est parvenue, présentent un caractère canonique... les formes sont symboliques, non pas réalistes; la représentation n'est recherchée qu'autant qu'elle favorise l'exposition du sujet... ' Seules doivent être jugées belles les sculptures ou peintures conformes aux prescriptions canoniques, et non pas celles qui délectent le goût et la fantaisie personnelle ' [46].
>
> ... l'artiste hindou n'eût jamais imaginé qu'elles [ses œuvres] pussent... devenir un objet de dilettantisme; encore moins se serait-il avisé de travailler pour cette fin. L'idée de « l'art pour l'art » est totalement étrangère à l'âme hindoue » [47].

---

[44] Cf. *op. cit.*, pp. 139-140.

[45] Voir A. K. COOMARASWAMY, *Pour comprendre l'art hindou*, p. 75. R. Grousset va jusqu'à dire que « l'esthétique indienne ne se met en marche que mue par des conditions de pure spiritualité », et qu'elle est la plus éclatante manifestation d'une primauté totale du spirituel (voir *L'Inde*, p. 10). Ceci est vrai, sans doute, de l'Inde médiévale, mais peut-on l'affirmer d'une façon tout à fait générale?

[46] A. K. COOMARASWAMY, *op. cit.*, pp. 75-76. Cf. R. BURNIER, *Visages de l'Inde médiévale : Le temple hindou :* « Comme le temple lui-même, chacune des sculptures est construite sur un diagramme, et les proportions de chaque figure, jusqu'à la dimension des pupilles et la largeur des narines, sont réglées dans le moindre détail par les canons les plus stricts; ils ont été recueillis pour la plupart dans les traités sanscrits d'architecture; l'unité de mesure est souvent la largeur du doigt de l'architecte ou du donateur. Ces règles minutieuses appliquées aux proportions ont pour effet de fixer des types idéaux, parfaitement harmonieux, où chaque élément, fût-il le rapport de deux membres ou le rythme d'un geste, concourt à exprimer un sentiment ou une idée, à l'instar des relations numériques sur lesquelles sont fondés les accords musicaux. L'ensemble et le détail des règles qui régissent les proportions varient selon les divers types de divinités ou d'êtres représentés. »

[47] A. K. COOMARASWAMY, *op. cit.*, p. 83. Cf. p. 81 : « Il va sans dire que l'Inde n'a jamais considéré comme des ' œuvres d'art ' ses figurines religieuses. Ce sont des objets d'utilité, fabriqués par des artisans pour répondre à la demande ou à la commande; que devaient-ils fournir? l'exécution claire et mille fois répétée d'une forme donnée, et de signification bien connue. Il en fut exactement de même dans l'art chrétien de l'Europe. »

L'ART JAPONAIS

La mer et la côte jouent un grand rôle dans la vie et dans l'art du Japon. Le paysage y est très beau. Un sixième seulement du pays pouvant être utilisé pour l'agriculture, le Japon est un pays pauvre, mais qui cache sa pauvreté derrière un sourire. Habitué à vivre à l'étroit, le Japonais accorde une grande importance au moindre détail dans les relations sociales : cet intérêt pour le détail se retrouve dans l'art. Le Japonais est très conscient de la beauté de son pays, et on la retrouve dans les peintures de paysages [48].

Une des caractéristiques de l'art japonais réside dans l'individualité des personnages représentés ; on retrouve là le côté émotionnel, individualiste et parfois sentimental des Japonais.

Mais l'art japonais est surtout religieux. On sait que le bouddhisme se propagea sans grande difficulté au Japon (contrairement à ce qui s'était passé en Chine) ; et l'art japonais du VI^e^ siècle (après Jésus-Christ) manifeste l'influence, très rapidement acquise, du bouddhisme sur l'âme japonaise. Mais de nombreuses sectes et écoles de spiritualité allèrent se développant, plus ou moins ésotériques et mystiques, faisant apparaître dans l'art une multitude de symboles qui ne pouvaient plus être vraiment compris que par les plus savants [49].

Au début du IX^e^ siècle, commença à se développer un art typiquement japonais, doué de caractéristiques qui n'ont jamais existé en Chine. L'homme est alors représenté, ainsi que des scènes dramatiques de la vie [50].

Au XV^e^ siècle, c'est le paysage qui reprend de l'importance : les Japonais ont alors pleinement compris les intentions artistiques des Chinois, et font des paysages plus extraordinaires que les Chinois eux-mêmes [51].

Au milieu du XVI^e^ siècle, l'arrivée du christianisme au Japon introduit des symboles chrétiens dans l'art ; mais cette influence n'est que de

---

[48] Voir P. C. SWANN, *Japan*, pp. 5-7.
[49] Cf. *op. cit.*, pp. 30 ss. [50] Cf. *op. cit.*, pp. 87 ss.
[51] Cf. *op. cit.*, pp. 146 ss; spécialement p. 151. Notons en passant que si le Chinois montre beaucoup d'humour dans la vie courante, mais rarement dans l'art, chez le Japonais, c'est le contraire (p. 41). — Par ailleurs, l'influence du Zen au Japon, et de la cérémonie du thé, est assez remarquable. P. C. Swann note que « sans aucun doute la cérémonie du thé a contribué au Japon à une valorisation du bon goût simple, elle a invité les hommes à s'attarder, ne fût-ce qu'un instant, aux qualités des objets les plus modestes et à réfléchir sur l'essence du beau » (p. 167).

courte durée : cinquante ans plus tard, la persécution des chrétiens met brusquement fin à toute influence chrétienne sur l'art japonais [52].

Notons encore, pour clore ce très bref aperçu, l'art incomparable que possèdent les Japonais, d'harmoniser des éléments qui, en soi, ne s'harmoniseraient pas. L'art japonais est un art de contrastes et son équilibre de formes et de couleurs produit sur l'Européen d'aujourd'hui une impression très moderne [53].

D'autre part, il convient de souligner le caractère éminemment raffiné du Japonais, qui sut faire, d'objets utilitaires comme les *inros* [54], des objets qui sont peut-être les chefs-d'œuvre de l'art japonais. De plus, l'*inro,* qui est un objet de petites dimensions, « résume tout ce qui fait l'originalité de l'art japonais, le seul qui ait su pleinement réaliser la symbiose de la recherche décorative et du réalisme le plus poussé » [55]. M. Daniel Rouvière, à qui nous empruntons ce jugement, fait observer en effet que, dans l'*inro,* le fond du décor « est souvent traité de façon purement décorative, abstraite même », mais que sur ce fond « une fleur, une brindille, un oiseau, une fourmi sont rendus avec une fidélité absolue, un don d'observation bouleversant ». C'est que le Japonais, à la différence des Occidentaux, « observe la nature ; c'est un poète qui voit l'infiniment petit comme quelque chose d'immense. L'*inro* révèle cette qualité propre à l'art japonais : le sens du monumental jusque dans la miniature [56].

Enfin, n'oublions pas le théâtre japonais qui, à travers ses rites millénaires (magiques et artistiques), et grâce à ses masques et ses danses, perpétue une vision du monde, de l'homme et des dieux [56a].

L'ART BOUDDHIQUE

Après avoir passé très sommairement en revue l'art de la Chine, de l'Inde et du Japon, il est bon de revenir sur l'art bouddhique, le premier des trois grands arts religieux (les deux autres étant l'art de l'islam

---

[52] Cf. *op. cit.*, pp. 178-179. Une nouvelle influence du monde occidental se fit sentir lorsque, vers 1868, le Japon dut lui ouvrir ses frontières. On imita alors sans discrimination tout ce qui venait d'Europe; mais dix ans plus tard, le Japon revenait à son héritage culturel (cf. *op. cit.*, p. 232).

[53] Cf. *op. cit.*, p. 182.

[54] L'*inro* est une petite boîte plate d'environ 6 à 10 centimètres de hauteur, constituée de compartiments qui s'encastrent les uns dans les autres avec une extrême précision. Les Japonais, qui n'avaient pas de poches à leurs vêtements, y enfermaient toutes sortes de médecines et les suspendaient à leur ceinture. Les premiers *inros* datent environ du début du XVII[e] siècle; ils disparurent définitivement dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, avec l'adoption du costume européen. Voir *Débat autour d'un inro*, p. 15.

[55] *Art. cit.*, p. 15. [56] *Ibid.*

[56a] Cf. *Les théâtres d'Asie*, pp. 133-199.

et l'art chrétien) [57], qui a culminé au VIII[e] siècle dans presque tous les pays bouddhistes [58].

Nous ne savons pas s'il y eut un art bouddhique dans les deux siècles qui suivirent la mort du Bouddha : il n'y en a aucune trace. S'il y eut des édifices cultuels, ils n'ont pas laissé de trace (les matériaux employés étant trop périssables). Des images ou statues auraient été en contradiction avec la doctrine. Mais il y eut probablement des lieux commémoratifs pour les membres morts des communautés, et surtout pour le Bouddha (le *Stûpa*). Ashoka a certainement construit des *Stûpa,* car à son époque la vénération des reliques de saints personnages était devenue une coutume. Plus tard, lors des premières représentations, le Bouddha n'est jamais représenté lui-même, mais seulement sous forme de symboles (par exemple ses souliers, la roue de sa doctrine, l'arbre de l'illumination) [59].

Entre 100 et 200 apparaissent les premières représentations du Bouddha en personne. On constate une influence de l'art romain venant de Syrie, mélangé à des éléments parthes [60] : c'est l'art de Gandhâra, qui, outre l'influence de Rome, a beaucoup de traits communs avec l'art des premiers chrétiens. C'est un art qui n'imite pas la nature, ni ne l'idéalise, mais qui la spiritualise ; en lui-même ce n'est pas un grand art, mais les types qu'il a créés ont été des prototypes pour le reste du monde bouddhiste.

A côté de l'art de Gandhâra, il y eut les centres d'art de Mathurâ (au nord de l'Inde) et d'Amarâvatî (au sud-est). Près d'Amarâvatî vivait, dans un autre centre, celui qui fut le créateur de la doctrine moyenne du Mahâyâna (le « vide » : tout est et n'est pas. Le monde des apparences est valable et non valable, mais à des niveaux différents. Au niveau le plus élevé, ces différences n'existent plus : il y a le « vide »).

Cette doctrine eut naturellement des conséquences dans le domaine de l'art : on pouvait sans souci représenter ce monde et aussi Bouddha,

---

[57] Le bouddhisme est la première religion universelle que connaisse l'histoire. A ses débuts, il eut peu de missions ou d'expansion. Mais au III[e] siècle avant J.-C. (c'est-à-dire trois siècles après la vie de Bouddha en Inde), Ashoka le pieux en fit la base de son royaume; et l'on prétend qu'il envoya des missionnaires jusque dans le monde hellénique. La première attestation de communautés bouddhistes en Chine date de 65 avant J.-C., et les premières influences se font sentir au Japon au IV[e] siècle. Grâce au bouddhisme, les cultures des peuples chez lesquels il pénétra purent s'élever à des niveaux très hauts qu'elles n'auraient pas atteints autrement. Ces peuples acquirent ainsi la conscience d'eux-mêmes. Pour certains, comme le Tibet, l'art religieux restera pratiquement le seul art. Chez d'autres, l'art venu de l'Inde est modifié, mais une grande unité bouddhiste demeure toujours. Voir D. SECKEL, *Kunst des Buddhismus*, pp. 9 ss.

[58] Cf. *op. cit.*, p. 94.

[59] Cf. *op. cit.*, pp. 19 ss. Voir également pp. 148 ss.

[60] *Op. cit.*, pp. 23 ss. — D. Seckel s'oppose à ce que l'on parle, comme on le fait souvent (voir par exemple H. ARVON, *Le bouddhisme*, p. 86), d'un art gréco-bouddhique.

tout en restant conscient qu'il ne s'agissait que de choses provisoires, de quelque chose qui n'était pas vraiment réel, mais simplement une allusion à la vérité définitive et valable qui, elle, ne peut être définie ni contemplée, ni représentée : le « vide », le Oui et Non, le « ou bien — ou bien » en même temps. Cette philosophie du Mahâyâna (au IIe siècle) est la base de toute possibilité d'art dans le bouddhisme [61].

A part les portraits, tout est symbole dans l'art bouddhique : attitudes et gestes, façons d'être assis ou debout, vêtements, trônes, animaux, plantes, couleurs (on peut être sûr qu'aucune couleur n'a été employée pour des raisons esthétiques). Tous les signes et couleurs avaient une signification déterminée et les règles iconographiques étaient consignées dans des livres. De même les chiffres (nombre des personnages, nombre des bras, etc.) étaient fixés par la signification et non par un besoin d'harmonie géométrique [62].

L'ART DU MEXIQUE ET DU PÉROU PRÉHISPANIQUES

L'art du Mexique, celui de l'Amérique centrale et du Pérou, avec leurs phases successives, constituent chacun un monde, et un monde encore relativement peu exploré [63]. Il y a néanmoins de très grandes ressemblances entre l'architecture, les œuvres d'art, les mythes et les rites de l'Amérique centrale et ceux du Pérou (ressemblances dues, sans doute, à des rapports entre les populations issues, comme on le sait, de tribus originaires d'Asie, qui n'apparurent en Amérique qu'aux environs de 35 000 avant notre ère) [64].

De façon tout à fait schématique, on pourrait dire que la dominante du Mexique ancien réside dans l'architecture (qui constitue, du reste, notre principale source d'informations sur les civilisations mésoaméricaines) [65], alors que celle de l'ancien Pérou consiste surtout en céramique (chez les Mochicas et les Chimús de la côte nord), en orfèvrerie (chez les Nazcas de la côte sud) et en tissus (au sud).

Des deux côtés, on constate le caractère extraordinairement rudimentaire de techniques essentielles : l'Amérique préhispanique, qui a pro-

---

[61] *Op. cit.*, pp. 30 ss.
[62] Cf. *op. cit.*, pp. 276 ss.
[63] En 1966, sur 11.000 sites archéologiques repérés au Mexique, 50 à 60 cités seulement avaient été explorées de manière scientifique.
[64] Cf. H.-D. DISSELHOFF et S. LINNÉ, *Alt-Amerika*, pp. 8 et 137-138.
[65] Voir H. STIERLIN, *L'attrait fascinant du Mexique précolombien*, p. 65.

duit, notamment au Pérou, de si merveilleuses poteries de céramique, ignore le tour ; et dans la construction de masses architecturales colossales, nécessitant des transports considérables de matériaux très lourds, elle n'a jamais tiré parti de la roue, réservée aux seuls jouets ! [66] Et, d'autre part, on se trouve en présence de connaissances mathématiques, astronomiques et botaniques extrêmement poussées et précises [67], et de techniques métallurgiques très perfectionnées (notamment dans l'orfèvrerie des Chimús, au Pérou).

Au Mexique, où les contrastes sont peut-être plus accusés que partout ailleurs sur le globe, et qui a connu, depuis le début des civilisations archaïques jusqu'aux Aztèques (XV^e^-XVI^e^ siècles), une extraordinaire prolifération de civilisations, il existe cependant un fonds commun, une unité mythologico-religieuse qui a donné naissance à des formes cultuelles communes et donc à des types architectoniques étroitement apparentés les uns aux autres [68]. Ainsi, la pyramide se présente comme l'une des constantes majeures des civilisations de l'Amérique moyenne, elle y est un thème omniprésent. C'est une pyramide très différente de celle d'Egypte, puisqu'elle n'est pas un tombeau à caractère symbolique, mais le support d'un sanctuaire [69] ; la fonction funéraire, si elle est parfois

---

[66] Voir B. VILLARET, *Initiation au style Nazca*, p. 67; H. STIERLIN, *art. cit.*, p. 66; cf. p. 67 : « Même en pleine période classique, bien des sanctuaires couronnant des pyramides étaient encore édifiés en brique crue ou en bois, avec couvertures de palmes sur charpente à chevrons. »

[67] H. Stierlin, après avoir mentionné la pauvreté technologique, souligne : « D'ailleurs ce qui confond le spectateur à la vue des prodigieuses réalisations de l'architecture et de l'urbanisme du Mexique ancien, c'est l'ampleur de conception, la générosité et le sens de la grandeur, malgré le caractère rudimentaire des techniques mises en œuvre. Les énormes centres religieux de ces capitales théocratiques sont organisés avec une rigueur mathématique. Une planification préside presque toujours à l'implantation des grands ensembles urbains » (*art. cit.*, pp. 67-68). Cf. L. SÉJOURNÉ, *La pensée des anciens Mexicains*, p. 91 : « Il est probable que pas un détail de la Cité des Dieux ne fut laissé au hasard et que les computs astronomiques que les Maya se plaisaient à inscrire sur leurs monuments et dans leurs livres sont implicites dans chacune de ses mesures, de ses lignes, de ses ornements. La rigoureuse précision avec laquelle la mythologie et le symbolisme expriment la pensée nahuatl serait impossible sans l'existence préalable d'une science exacte : il n'est seulement que de songer aux spéculations nécessaires pour parvenir à formuler un traité de métaphysique en une seule figure. » Les Maya, qui restent pour les savants une énigme (on ne connaît encore qu'une petite partie des signes de leur écriture), étaient en avance de mille ans sur le reste du monde dans leurs connaissances mathématiques et astronomiques. Cf. H.-D. DISSELHOFF et S. LINNÉ, *op. cit.*, pp. 101 ss.

[68] Voir H. STIERLIN, *art. cit.*, pp. 66-67. Voir aussi A. CASO, *El Tajín, le pyramide aux 364 niches*, p. 89. Il n'en reste pas moins que, l'Amérique centrale ne constituant pas un ensemble plus homogène que l'Europe, « les styles multiples que revêtent les édifices mexicains sont... précieux pour déterminer l'extension géographique de chaque civilisation » (H. STIERLIN, *art. cit.*, p. 65).

[69] Cf. *art. cit.*, pp. 65-67. La pyramide mexicaine s'apparente donc plus « à la zigurat babylonienne qu'à la pyramide pharaonique » (p. 67). Le second type de construction qui se retrouve dans presque toutes les hautes civilisations de l'Amérique centrale est le jeu de pelote : un monument tout à fait caractéristique du Nouveau Monde, enceinte à ciel ouvert où l'on pratiquait non seulement un sport, mais en même temps un acte cultuel revêtu d'une profonde signification religieuse en rapport avec la course du soleil (cf. *art. cit.*, p. 67, et W. KRICKEBERG, *Altmexikanische Kulturen*, pp. 163 et 249 ss.).

présente, reste très secondaire. La pyramide à degrés (par lesquels on accède au sanctuaire) est un symbole du ciel. Car le ciel, au lieu d'être vu, à la manière européenne, comme une coupole, est considéré comme une montagne que le soleil escalade dans la matinée et descend l'après-midi.

De fait, l'art du Mexique précolombien est un art religieux ; non seulement l'architecture, mais tout : sculpture, peinture, étoffes, bijoux, est imprégné d'idées, d'aspirations religieuses. Tout est lié à l'univers des dieux et des esprits [70]. Les constructeurs des temples aztèques trouvaient plus important d'ériger des symboles monumentaux de leurs conceptions religieuses, que de faire œuvre esthétique. Et la même remarque vaut pour la statuaire autonome. L'œuvre d'art n'était qu'une partie de l'univers rempli de forces divines, tout ce qui se passe sur la terre étant considéré comme une image de ce qui se passe au ciel [71].

De même au Pérou, on constate que la première période (Chavîn au Nord et Paracas au Sud) est une période entièrement religieuse ; et avec la baisse de religiosité viendra la baisse de la qualité artistique [72]. Cependant, au cours de la période inca

> — durant laquelle les arts subirent une régression manifeste, aussi bien pour la poterie, devenue utilitaire, que pour la sculpture qui disparut presque complètement — l'orfèvrerie, grâce au concours d'artistes chimús

---

[70] Voir H.-D. DISSELHOFF et S. LINNÉ, *op. cit.*, p. 139.

[71] Voir W. KRICKEBERG, *op. cit.*, p. 169. Cf. p. 122 : déjà avant les Toltèques, à l'époque des théocraties (c'est-à-dire à partir de l'an 200 après J.-C.), toutes les constructions étaient faites selon les règles religieuses, en ce qui concernait leur emplacement, l'ornementation, les couleurs, l'orientation, etc. Les prêtres faisaient les plans généraux, les autres exécutaient, mais chaque artisan (il y avait 400 familles d'artisans) faisait aussi des esquisses de ce qu'il devait exécuter. On travaillait en fraternités, comme au Moyen Age européen. Ceux qui travaillaient les plumes, les pierres, les pierres précieuses et l'or avaient la première place chez les Aztèques.

[72] Voir H.-D. DISSELHOFF et S. LINNÉ, *op. cit.*, pp. 150 et 168. Dans le Sud (Paracas), les momies sont ornées de vêtements très riches représentant des personnages mythiques. On a compté vingt-deux couleurs différentes et cent quatre-vingt-dix tons de couleurs sur une même étoffe, ces couleurs étant disposées dans un ordre qui semble signifier un calendrier lunaire (cf. *op. cit.*, pp. 154-157). B. Villaret note une différence entre les Nazcas et les Mochicas (Nord du Pérou) : « Contrairement au Mochicas du Nord du Pérou, qui ont laissé, grâce à leurs terres cuites, quantité de documents sur leurs us et coutumes, il semblerait que le peuple nazca — ne s'intéressant guère aux activités humaines parce qu'il était surtout tourné vers le surnaturel et les mythes — n'ait projeté sur ses vases funéraires que l'image de son subconscient et de son esprit religieux. Ainsi demeurent totalement mystérieux ces Indiens des sables péruviens, à l'esthétique si proche de la nôtre, qui créèrent, il y a quinze siècles, des poteries d'une si inusuelle et remarquable beauté » (*Initiation au style Nazca*, p. 67). De fait, si nous pouvons connaître assez bien des civilisations comme celle des Incas au Pérou ou des Aztèques au Mexique (civilisations qui ont détruit celles qui les avaient précédées), nous avons beaucoup moins de sources (et pratiquement pas de sources littéraires) en ce qui concerne l'art mochica, l'art nazca et bien d'autres. Voir à ce sujet G. KUBLER, *The Art and Architecture of Ancient America*, pp. 13-16.

déportés, dut passer par un apogée qu'explique la divination de l'or conçu comme émanation du soleil et, comme telle, propriété de l'empereur, son fils [73].

L'ART DE L'OCÉANIE ET DE L'AUSTRALIE

En Océanie (où l'on trouve des cultures assez différentes, mais comportant entre elles une unité et de nombreuses influences mutuelles), le métal était inconnu avant l'arrivée des Européens. Les matériaux employés étaient donc la pierre, les ossements, la terre, le bois, etc. On a découvert en Mélanésie des outils datant de l'an 2000 avant Jésus-Christ [74].

Comme dans les sociétés primitives en général, l'activité artisanale, en Océanie, était liée à des conceptions magico-religieuses. Ainsi, les objets de culte, les œuvres d'art, pouvaient être porteurs de *mana* (cette force ni bonne, ni mauvaise, mais qui peut agir dans les deux sens), d'autres ayant pour rôle de rappeler les tabous [75].

L'art océanien, dans l'ensemble, n'est pas naturaliste. Toutes les formes sont simplifiées ou modifiées par des exagérations, pour mettre l'accent sur certaines valeurs. C'est un art expressif au sens le plus large du terme. Jamais on n'a l'impression que les artistes ont voulu imiter la nature ou leur modèle. Ils ne cherchent pas à faire le portrait d'un homme ou d'un animal, mais à rendre présentes des puissances non humaines, surnaturelles, à donner des incarnations palpables de la force créatrice. Leur art est vitaliste, mais non dynamique : il n'y a pas de représentations d'actions. On représente presque exclusivement des êtres seuls, jamais en groupes, ni à deux. Il n'y a pas de compositions scéniques, tout au plus des répétitions et des enfilades. L'œuvre d'art personnifie une force surnaturelle dans son existence, et non en action [76].

---

[73] B. VILLARET, *L'or du Pérou*, p. 71. Malgré cette régression de l'art durant la période inca, on peut noter que les artisans, disposant d'outils très simples et usant donc d'autant plus de leur adresse manuelle, devenaient artistes lorsqu'il s'agissait de servir les dieux ou les princes considérés comme des demi-dieux (cf. H.-D. DISSELHOFF, *op. cit.*, pp. 145 et 147).

[74] Voir A. BÜHLER, T. BARROW, Ch. P. MOUNTFORD, *Ozeanien und Australien*, p. 25 et p. 16.

[75] Voir *op. cit.*, p. 53. Les auteurs estiment que l'art de l'Océanie, qui sert des buts cultuels, implique aussi, en ce qui concerne le jugement des artistes sur leurs œuvres, des critères purement artistiques. Cet art ne serait anonyme que pour nous, les artistes étant connus et estimés de leurs compatriotes et acquérant au cours des temps (ainsi que leurs œuvres) un caractère surnaturel qui leur vaudrait d'être insérés dans les mythes (voir *op. cit.*, p. 94). T. Barrow souligne le fait qu'en Nouvelle-Zélande, l'artiste Maori confectionne surtout des objets destinés à l'usage quotidien. Il note cependant que le bon artiste (ou artisan) est en même temps prêtre et occupe un très haut rang. Son activité est considérée comme très dangereuse, car une faute (par exemple l'omission d'un chant rituel ou l'exécution d'une fausse manœuvre), fût-elle involontaire, peut entraîner la perte de son habileté — ou même pire (cf. *Die Kunst der Maori Neuseelands*, in *op. cit.*, pp. 196 et 198).

[76] Cf. *op. cit.*, pp. 186-187.

L'art des Australiens est d'une importance fondamentale pour le reste des arts « primitifs », car ces hommes ont conservé leur mode de vie et représentent une seule race, une seule culture qui n'a jamais subi d'influences extérieures. Ce peuple semble venu du continent asiatique, mais ne présente rien de commun avec les autres peuples et cultures de l'Océanie. Nomades, les Australiens vivent difficilement sur ce continent infécond et la richesse de leurs conceptions mythologiques contraste avec leur pauvreté matérielle. Les mythes, en particulier ceux de la création, déterminent la vie des Australiens et leur art, en lequel ils se reflètent constamment [77].

C'est sur leur propre corps, sur leurs armes et leurs outils, sur les troncs des arbres et les parois des cavernes, sur les rochers ou sur le sol, sur l'écorce qui garnit l'intérieur de leurs cases, que les Australiens (qui semblent être tous naturellement doués [78]) exercent leur art [79]. Cet art, dans sa quasi-totalité, a un caractère religieux et sert au culte, aux initiations, etc. Mais il y a aussi un art profane [80].

Bien que toutes les formes de l'art religieux soient fixées par la tradition, cet art religieux demeure cependant ce qu'il y a de plus vivant dans la culture australienne. L'art le plus répandu est la peinture ; et bien que les sujets en soient peu nombreux, les formes simples, les matériaux et couleurs très limités, les outils extrêmement primitifs, toutes les œuvres font preuve de ce sens de la mesure et de la forme qui est le propre d'un art véritable [81].

LES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE

Les arts de l'Afrique noire ne sont pas orientés, en général, vers des buts esthétiques ; ils sont utilitaires, en ce sens qu'ils ont un rôle à jouer dans des rites liés au développement de la vie [82]. L'art africain, d'une façon générale, est vraiment au service de la religion, qu'il s'agisse

---

[77] Voir Ch. P. MOUNTFORD, *Die Kunst der australischen Naturvölker*, in *op. cit.*, pp. 211-214. Le temps de la création, disent les Australiens, est le « temps du rêve ». — Notons que les Bushmen, pour définir Dieu, disent : « Il y a là un Rêve qui nous rêve » (« There is a dream dreaming us » : L. VAN DER POST, *The Lost World of the Kalahari*, p. 248; *The Heart of the Hunter*, pp. 151 et 188).

[78] Cf. *op. cit.*, p. 230.

[79] Cf. *op. cit.*, p. 213.

[80] Cf. *op. cit.*, p. 231.

[81] Cf. *ibid.*

[82] Voir M. LEIRIS et J. DELANGE, *Afrique Noire*, p. 35.

de la représentation des ancêtres, de celle des héros civilisateurs ou des fétiches, ou qu'il s'agisse de la statuaire animale (peu répandue, du reste [83]) ou qu'il s'agisse enfin de masques ou d'objets cutuels (bâtons, cloches, tambours, coupes, plats) [84].

Si le fait esthétique est difficile à saisir dans les civilisations noires, il n'est cependant pas un fait marginal, et existe d'une manière diffuse. Le faste des cérémonies, la cosmétique et les parures jouent un rôle important dans la vie de tous les jours, ainsi que l'étiquette et le bien dire, autrement dit tout ce qui touche l'ornementation du corps et des relations humaines. La musique et la danse occupent une grande place dans les loisirs, mais elles jouent leur rôle surtout dans les rites et jusque dans le travail. L'art occupe donc, dans la vie communautaire des Africains, une place plus importante que chez nous [85].

Mais notons bien que l'art africain est un art tribal, chaque tribu étant un groupe fermé, exclusif, qui forme un univers en soi et dont l'art est un moyen, parmi d'autres, d'exprimer sa solidarité interne et son autarcie et de se différencier des autres groupes [86]. C'est l'art d'un peuple, par le peuple et pour le peuple. Un tel art exprime les valeurs religieuses et philosophiques de la communauté tout entière, où tous comprennent le langage de l'artiste. En ce sens, on peut dire que l'art tribal est fonctionnel à l'intérieur de la tribu, mais non en dehors d'elle [87]. Enfin, n'oublions pas que l'Afrique ignore l'art pour l'art, car, précisément, son art est trop réaliste, trop concret, trop lié à l'attitude religieuse. Rappelons à ce sujet le témoignage recueilli par Roland Colin : un sculpteur malien ne sculptait que la nuit en accompagnant le bruit produit par l'outil attaquant le bois « de chants qu'il ne faut pas interrompre. Ainsi, m'expliquait-il, la chanson et le rythme s'incorporent dans le bois...Contrevenir à ce rite serait ruiner toute l'œuvre » [88]. On voit donc comment on peut dire, en général, que le but de l'art africain est multiple : il est à la fois religieux ou magique, social et politique, c'est un art de prestige et de

---

[83] En effet l'animal, selon l'Africain, n'occupe pas une place importante dans la hiérarchie des forces; on le trouve cependant comme symbole d'un dieu ou de la puissance du roi (au Dahomey). Voir à ce sujet E. LEUZINGER, *Afrika*, pp. 20-21.

[84] Cf. *op. cit.*, pp. 21-22. Voir également pp. 25 ss. : la confection d'une œuvre est en elle-même un travail sacré pour lequel il faut des préparations rituelles (jeûnes, prières, sacrifices, incantations, etc.). Mais évidemment, dans les cours des rois, l'art tend à perdre son caractère sacré. Il devient décoratif et sert à la glorification du pouvoir royal.

[85] Voir M. LEIRIS et J. DELANGE, *op. cit.*, pp. 35 ss.

[86] Voir W. FAGG, *Sculptures africaines*, Introduction, pp. 11-12.

[87] La valeur fonctionnelle des objets rituels semble dépendre d'une qualité esthétique reconnue comme telle; ils doivent être « aussi beaux que possible » pour avoir toute l'efficacité désirée, car il est nécessaire qu'ils plaisent aux dieux et aux ancêtres (M. LEIRIS et J. DELANGE, *op. cit.*, p. 45).

[88] R. COLIN, *Situation de l'art nègre*, cité par M. LEIRIS et J. DELANGE, *op. cit.*, p. 45.

jeu — ce qui n'exclut nullement que les œuvres suscitent, chez les Noirs africains, une réaction esthétique [89].

Il semble exister, entre l'artiste africain et son œuvre, un contact plus grand qu'entre l'artiste européen et la sienne [90]. Et si l'artiste noir crée une œuvre apparemment irréelle avec des formes abstraites ou ramenées à l'essentiel, elle est pour lui comme le support d'un être spirituel « surnaturel ». Au centre est la figure humaine et, en dépit des proportions naturelles, on met l'accent sur ce qui a une signification spirituelle, tandis que ce qui n'est pas l'essentiel est omis. La forme est comme concentrée, de sorte qu'elle se rapproche de la forme absolue — jusqu'aux yeux à demi-clos, qui font penser à une vérité supérieure [91].

A mesure que les recherches s'approfondissent, on discerne dans les arts de l'Afrique Noire une grande diversité de styles [92]. Quant aux différentes sortes d'art, on peut aujourd'hui les classer de la manière suivante :

Arts du corps (déformations, mutilations, scarifications, tatouages, cosmétique, vêture, parure, coiffure, chaussure, bâtons, coutelas d'apparat, casques, boucliers ; tous ces arts demeurent « fonctionnels », soit dans l'ordre pratique, soit selon des conceptions théologiques, cosmolo-

---

[89] Voir *op. cit.*, pp. 52-53. L. S. Senghor insiste sur le fait qu' « on ne saisirait pas l'essence de la littérature et de l'art africains en s'imaginant qu'ils sont seulement utilitaires et que le Négro-africain n'a pas le sens de la *beauté*. Certains ethnologues et critiques d'art sont allés prétendant que les mots ' beauté ' et ' beau ' étaient absents des langues négro-africaines. C'est tout le contraire. La vérité est que le Négro-africain assimile la beauté à la bonté, surtout à l'efficacité. Ainsi le Wolof du Sénégal. Les mots *târ* et *rafet* s'appliquent de préférence aux hommes. S'agissant des œuvres d'art, le Wolof emploiera les qualificatifs *dyêka*, *yèm*, *mat* que je traduirai par : ' qui convient ', ' qui est à la mesure de ', ' qui est parfait '. [...] Le beau masque, le beau poème est celui qui produit, sur le public, l'émotion souhaitée : tristesse, joie, hilarité, terreur. Significatif est le mot *baxai* — prononcez *bakhaï* — ' bonté ', dont se servent les jeunes dandys pour désigner une belle jeune fille. Comme quoi, la beauté est, pour eux, ' la promesse du bonheur '. Par contre, une bonne action est souvent qualifiée de ' belle '. Si tel poème produit son effet, c'est qu'il trouve son écho dans l'esprit et la sensibilité des auditeurs. C'est pourquoi les Peuls définissent le poème : ' des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille ' » (L. S. Senghor, *L'Esthétique négro-africaine*, cité par M. Leiris et J. Delange, *op. cit.*, p. 40).

[90] Voir *op. cit.*, pp. 217 ss.

[91] Voir E. Leuzinger, *op. cit.*, p. 7. Commentant une figure réalisée par les Osyebas du Congo, Cl. Roy écrit : « J'admire dans cette figure de bois, lamellé de feuilles et de fil de cuivre, la pureté d'un art qui ne se propose pas de représenter un visage mais de signifier un pouvoir, de rendre visible l'invisible. Une figure osyeba n'est pas le portrait d'un homme sculpté avec maladresse mais le signe d'une idée tracée avec maîtrise » (*L'homme à la source de l'art*, p. 114).

[92] On compte environ un millier de styles différents. On peut cependant distinguer, par exemple, les sculptures à pieu *(Pfahlplastik)* et les sculptures rondes *(Rundplastik)*. La première est plus abstraite, la seconde plus naturaliste. La *Pfahlplastik*, ainsi que le style primaire, se trouvent surtout dans le Soudan occidental, dans les pays de la côte guinéenne, au Cameroun, en Afrique équatoriale (anciennement française), au Congo, de même qu'en Afrique du sud et du sud-est. La *Rundplastik* se trouve surtout en Sierra Leone, en Côte d'Ivoire, au Ghana, au Dahomey, au Nigéria du sud, au Cameroun du sud, au Congo de l'ouest et du sud. Mais on trouve aussi les deux styles chez la même population (cf. E. Leuzinger, *op. cit.*, pp. 47-48).

giques. Ces arts mineurs jouent un grand rôle en Afrique et il ne faut pas les négliger) [93].

Arts des entours (il existe une variété de styles de construction des habitations. L'ordonnance des quartiers d'une ville ainsi que d'une maison a souvent des significations cosmologiques) [94].

Arts figuratifs « autonomes », avant tout la statuaire (généralement en bois, de dimensions modestes ; mais même les statues les plus grandes — deux mètres — ne sont jamais écrasantes et sont toujours à la mesure de la main qui les façonne ; la statuaire est presque toujours sacrée) [95].

L'ART DU PROCHE ET MOYEN ORIENT

On a, jusqu'à ces dernières années, considéré que la première civilisation de notre terre était née à Sumer, dans le delta de l'Euphrate. Mais de récentes découvertes ont permis de constater qu'elle était née, non pas en Mésopotamie ou en Egypte, mais sur le plateau anatolien (qui s'étend du Caucase aux montagnes de la Palestine), ou plus précisément dans les zones montagneuses du Proche et Moyen Orient (les plaines datant de plus tard). On peut, aujourd'hui, reconnaître dans cette région trois ou quatre centres où la domestication des animaux et des plantes a eu lieu dans les premiers millénaires qui suivirent l'époque glaciaire. La première forme d'art, comme nous l'avons noté précédemment, consiste en statuettes de déesses de fécondité [96].

Le Proche Orient ancien présente une grande diversité géographique et ethnique. Suivant les époques, on se trouve en présence de plusieurs races, de plusieurs peuples. Il n'y a donc pas seulement un art, mais des arts [97].

---

[93] Cf. M. LEIRIS et J. DELANGE, *op. cit.*, pp. 117 ss. et p. 161.

[94] Cf. *op. cit.*, pp. 163 ss.

[95] Cf. *op. cit.*, pp. 215 ss. Dans les arts figuratifs « autonomes » figureraient aussi les arts graphiques; mais l'Africain n'a pas produit, traditionnellement, de peinture. C'est incontestablement la sculpture sur bois qui occupe la première place (cf. *op. cit.*, pp. 379 ss).

[96] Voir J. MELLAART, *op. cit.*, pp. 3 ss. Au Mexique également, les Indiens, agriculteurs depuis le III[e] millénaire, avaient de petites statuettes féminines qu'ils plaçaient dans les champs pour assurer leur fertilité — ce qui, du reste, s'est fait en Afrique jusqu'à une époque récente. — Notons d'autre part qu'on a découvert à Jéricho, datant du VII[e] millénaire avant J.-C., un visage de plâtre modelé sur un crâne. Mais longtemps avant de réaliser des poteries, l'homme de la région de Jéricho avait entouré ses villages de murailles de pierre pour se protéger contre les assaillants (cf. L. WOOLLEY, *Mesopotamien und Vorderasien*, pp. 10-11).

[97] Voir A. PARROT, *Sumer*, p. 3, et les tables chronologiques contenues dans l'ouvrage.

Parmi les tout premiers villages mésopotamiens, Jarmo, qui date d'environ 5000 avant Jésus-Christ, présente des outils de pierre, mais aussi des figurines modelées en terre : animaux et déesses-mères [98]. Ainsi, dès le début des civilisations mésopotamiennes, art et religion sont indissolublement unis — l'art puisant son inspiration dans une croyance religieuse — et le resteront au long des siècles [99]. « La religion, écrit André Parrot, a déjà pétri si intimement la pâte humaine, que l'art y va trouver sa première, pour ne pas dire son unique, source d'inspiration. Désormais, il sera bien difficile de rencontrer en Mésopotamie un objet d'art qui ne soit pas, plus ou moins, un objet religieux » [100].

D'autre part, même dans la simple fabrication des outils, le Sumérien ne vise pas seulement à l'utilité. On est surpris de constater

> que, dans la fabrication de l'outillage, l'utilité n'avait pas été le seul objectif, et que, dans les objets qu'il avait façonnés, l'homme avait voulu faire autre chose qu'un ustensile de la vie de tous les jours, mais y ajouter une note de fantaisie : une ornementation. Celle-ci n'était certainement pas un accessoire ou un superflu. La chose représentée avait un sens, un langage, une efficacité. ... Les thèmes sont au début exclusivement d'inspiration *non figurative*. Dans les compositions d'ensemble, on observe déjà une totale asymétrie, un dédain absolu de l'équilibre. On ne saurait trop souligner que, dès les origines, l'art « abstrait » est donc pleinement constitué[101].

A partir du III[e] millénaire (date à laquelle vient d'apparaître l'écriture — ce qui repousse Jarmo et à plus forte raison Muallafat, le tout premier village mésopotamien, dans la proto-histoire), on trouve des sta-

---

[98] Voir *op. cit.*, p. 39. En ce qui concerne ces déesses de fécondité, A. Parrot note : « Il semble qu'on ait reculé devant une représentation complète, devant l'achèvement d'un visage. Cette réserve est symptomatique et dénote la crainte. On n'a pas osé aller jusqu'au bout, dans les représentations de ces ' déesses-mères ', dont le corps rehaussé de coup de pinceaux symbolisait la fécondité, mais qui, inachevées, demeuraient impersonnelles. L'homme s'était arrêté en chemin : il n'avait pas osé faire complètement son dieu à son image » (*op. cit.*, p. 48). A. Parrot note, d'autre part : « Dans les domaines où l'interdit religieux n'intervient pas, l'artiste fait preuve à la fois d'une observation scrupuleuse et d'une agréable fantaisie. Le monde animalier n'a pour lui aucun secret » (*op. cit.*, p. 50). Mais rarement, la figure humaine est silhouettée. « Le visage demeure une tache sombre au même titre que le corps. Il est impossible d'identifier ces personnages » (*op. cit.*, p. 51). Alors que le figuratif est proscrit sur la vaisselle, il est autorisé dans la ronde-bosse et le modelage : mais on représente alors des femmes avec des têtes de serpents (idée de fertilité), pour signifier que « ce qui est représenté n'appartient pas à la création visible et tangible ». Non perçue par les sens, l'existence de ces personnages imaginaires et redoutables « est certainement une conviction de la foi. Dans ce cas encore, l'homme, alors qu'il affirmait la présence de ces puissances supérieures, n'avait pas voulu leur prêter une apparence purement humaine. Quelque chose de précis les distinguait de lui » (*op. cit.*, p. 55).

[99] Cf. *op. cit.*, p. 39. Ceci ne veut pas dire que la religion restera l'unique inspiratrice de l'art, comme on le verra, par exemple, à l'époque de la domination perse.

[100] *Op. cit.*, p. 46. [101] *Op. cit.*, p. 43.

tuettes d'adorants, typiques de l'âge d'or de Sumer [102]. Ces statues, témoins d' « une humanité dont les mains sont jointes et les yeux tournés vers le ciel » [103], sont uniquement destinées aux temples, où elles signifient l'adoration perpétuelle de l'homme en la présence immédiate du dieu [104].

Egalement dès la première moitié du IIIe millénaire, les Sumériens édifient des sanctuaires, situés d'abord sur de simples terrasses, mais qui, progressivement, s'élèvent toujours davantage. Ainsi naît la *ziggurat*, « piédestal géant, aménagé tout spécialement pour permettre à la divinité de descendre sur la terre » [105]. Initialement, la *ziggurat* est une plateforme surélevée d'une tour de trois étages, signifiant la montagne de Dieu et portant, au sommet, le temple. Mais au cours du VIe siècle avant Jésus-Christ, la *ziggurat* d'Ur atteindra sept étages : architecture gigantesque — d'autant plus gigantesque si l'on pense qu'aucune brique ne dépassait 0,40 m de côté — et en même temps d'un raffinement extrême [106].

Lorsque l'empire accadien succède à la première dynastie d'Ur (vers 2470), le changement politique entraîne un bouillonnement de la pensée religieuse et, par contrecoup, l'art se modifie : on représente les dieux adonnés à des activités fébriles [107].

La réaction néo-sumérienne amènera un nouvel âge d'or de l'art, non seulement en architecture, mais en sculpture, sous l'influence de

---

[102] « Aucune civilisation au monde, écrit A. Parrot, ne peut offrir, dès cette moitié du IIIe millénaire, autant de luxe associé à une telle perfection artistique » (*op. cit.*, p. 159).

[103] *Op. cit.*, p. 101 : « L'art mésopotamien du IIIe millénaire a trouvé dans la religion sa presque unique inspiration. Qu'on la supprime, il ne resterait rien » (*ibid.*). L. Woolley voit, dans les yeux démesurément grands des adorants, l'expression d'un don total à Dieu (cf. L. Woolley, *op. cit.*, p. 53). A. Parrot y voit une sorte d'hypnose en face du « numineux » (A. Parrot, *op. cit.*, p. 106). — Lorsque ces « adorants » étaient faits pour des rois, il s'agit probablement de portraits (cf. *op. cit.*, pp. 114 et 116); mais il est rare qu'il y ait véritablement imitation. Malraux souligne que « l'adorant sumérien... imite rarement l'homme qui le dédie à la divinité, à supposer qu'il l'imite parfois. Car il n'a pas à *l'imiter*. Les fouilleurs, lorsqu'ils rapprochent leurs trouvailles, semblent avoir découvert des familles : si les adorants ne ressemblent pas à ceux dont ils portent le nom, ils ressemblent souvent aux dieux qu'ils adorent... » (Préface à *Sumer*, p. XXXII). Et, à propos de la déesse de Tell Asmar, aux yeux immenses (contrastant avec des mains minuscules), Malraux note : « Ces yeux, nous les retrouverons... pendant cinq siècles. Moyen de création, et non d'expression, car le but du sculpteur sumérien n'est point de s'exprimer en tant qu'individu; moyen de création majeur, parce qu'il délivre de l'humanité la figure humaine et la rend parente de celles des dieux qu'elle capte en semblant les refléter » (*op. cit.*, p. XXIII).

[104] Voir L. Woolley, *op. cit.*, pp. 63 ss. Dans ces statues, on représentait la personne spiritualisée, telle qu'elle aimait être vue par le dieu et telle que le dieu aimait la voir. Le visage est réaliste, la tête souvent beaucoup trop grande par rapport au reste du corps qui est fixé dans une attitude d'immobilité totale, au delà de toute allusion au temps et à l'espace, ou à une quelconque activité.

[105] A. Parrot, *op. cit.*, p. 201.

[106] Voir L. Woolley, *op. cit.*, pp. 92 ss. On y retrouve le principe de l'*entasis* employé pour le Parthénon. Par ailleurs, la *ziggurat* s'apparente aux pyramides du Mexique, dont la Mésopotamie, sur ce point et sur d'autres, est plus proche que de l'Égypte.

[107] Voir A. Parrot, *op. cit.*, pp. 188-190.

l'énigmatique Gudéa dont nous possédons plus de trente statues, d'un art extrêmement élaboré, qui constituent « l'ensemble sculptural le plus impressionnant qu'on ait jamais rencontré » [108]. Puis l'hégémonie babylonienne succède à la IIIe dynastie d'Ur, et une nouvelle phase de la civilisation commence, qui verra un très grand épanouissement de l'art : le palais de Mari, considéré alors comme l'une des merveilles du monde, manifeste la puissance de l'architecture, de la statuaire, et également de la peinture murale.

Assur adoptera l'art sumérien sans y apporter de changement notable. L'art assyrien est peu religieux (les dieux, qui ne sont représentés que par des symboles, ne jouent jamais un rôle actif) et ne fait qu'imiter les Babyloniens, avec une surcharge de détails. L'œuvre de l'artiste n'est plus une profession de foi, mais une preuve de sa virtuosité. C'est un art séculier, narratif, qui s'intéresse à l'actualité. Les reliefs n'ornent pas seulement les temples, mais aussi les palais et représentent ce qui intéresse le roi : la guerre et la chasse [109].

Tout, dans l'art assyrien, est gigantesque, mais c'est un art qui n'émeut pas : on sent que l'artiste travaille sous pression, et que tout est fait en vue d'exalter le roi. Et parce que les rois perdent leur individualité, tout, formes et sujets, devient conventionnel [110]. D'autre part, ce n'est plus la statuaire qui domine, mais le relief et la peinture.

Après les Babyloniens et Néo-Babyloniens, les Perses, qui deviennent maîtres du pays, entrent en contact avec le monde occidental, et en particulier avec la Grèce. Ils essaient alors d'unir la sévérité mésopotamienne à la clémence occidentale, de même qu'ils essaient d'imiter des éléments égyptiens. Persépolis ne rappelle pas seulement Ninive et Babylone, mais aussi Thèbes (en Egypte) et même Athènes [111]. D'autre part, la religion n'est plus l'unique inspiratrice de l'art ; et de plus, les Perses n'ayant pas de lieux de culte (ils offraient leurs dons sur des autels en plein air), la statuaire n'a plus de raison d'être [112].

---

[108] *Op. cit.*, p. 204.

[109] Voir L. WOOLLEY, *op. cit.*, pp. 175 ss. — Les Assyriens étaient couverts de bijoux, alors que les Sumériens n'en avaient pas porté. Cf. A. PARROT, *Assur*, p. 202.

[110] Voir A. PARROT, *op. cit.*, pp. 6-14.

[111] Voir A. PARROT, *op. cit.*, pp. 189 ss.

[112] Voir *op. cit.*, pp. 200-201. En ce qui concerne la littérature, la civilisation mésopotamienne est, de toutes les civilisations antiques, celle qui nous a laissé la documentation la plus riche. On a retrouvé, sur une tablette de Nippur, un catalogue de 62 œuvres littéraires qui remontent en partie à la fin du IIIe millénaire (cf. *op. cit.*, pp. 279-294). La musique avait certainement un rôle religieux et social à jouer. On a retrouvé des scènes représentant de véritables orchestres, datant surtout de l'époque néo-assyrienne (Ier millénaire), mais aussi du IIIe millénaire. La musique intervenait non seulement dans les cérémonies religieuses, mais aussi pour encourager les soldats au combat. Même les prisonniers hébreux devaient chanter et jouer de la musique, comme en témoigne le Psaume 137 (voir *op. cit.*, pp. 297-312).

L'ART DE L'IRAN

Mais avant que la Perse, conquérant la Médie, la Babylonie et la Lydie, succédant aux pharaons dans la vallée du Nil, s'étendant à l'orient jusqu'à l'Indus et gagnant l'Europe par la Grèce, ne devienne, pour deux siècles, le plus vaste empire qu'ait jamais connu l'Asie, l'Iran primitif s'était signalé, dans le domaine de l'art, par ses bronzes : épingles, plaques à sujet religieux, figurines d'adorants en ronde bosse ; puis par ses objets d'or, d'argent, de fer martelé ou ciselé.

L'époque suivante, celle de l'Iran achéménide (860-331, date de l'occupation par Alexandre des capitales de l'Empire perse), se signale avant tout par son architecture [113], dont les qualités dominantes sont le souci d'élégance et la finesse. Le monument achéménide par excellence n'est pas le temple, mais le palais royal [114], « et plus particulièrement la vaste et haute salle d'audience au fond de laquelle, entouré de ses familiers, des grands du royaume et de ses gardes, le souverain apparaissait comme un être surnaturel aux yeux de ses sujets » [115]. Cette architecture s'accompagne de frises sculptées d'une valeur particulièrement décorative, qui les distingue de la véhémence et du réalisme des frises assyriennes. « Le sculpteur iranien, écrit André Godard,

> avait appris déjà que l'œuvre d'art ne vaut que par des sacrifices et qu'un décor qui est lui-même son but ne décore pas. Il simplifia donc et assouplit sa technique jusqu'à hauteur d'homme, réservant les effets de saillie pour les parties hautes du monument. Ses frises basses ont la légèreté d'un dessin doucement modelé, elles ne s'imposent pas, on ressent leur présence décorative plutôt qu'on ne les voit, mais les lions et les taureaux qui portent les toitures ont la puissance des plus vigoureux morceaux de la sculpture assyrienne » [116].

---

[113] « Cette prééminence [de l'architecture], écrit A. Godard, est évidente aux époques achéménide, parthe et sassanide, ne serait-ce que parce que nous n'en connaissons guère que ce que nous apprennent leurs monuments, mais elle est également vraie pour l'époque islamique » (*L'art de l'Iran*, p. 109).

[114] « La Perse achéménide ne possédait... pas de temples, au sens grec du mot, mais des lieux d'assemblée en plein air, des ' hauts lieux ', et des ' sanctuaires du feu ' interdits aux fidèles » (*op. cit.*, p. 158).

[115] *Op. cit.*, p. 126. « L'art s'était déjà consacré, comme la civilisation achéménide tout entière, à la glorification du souverain. Les seuls monuments achéménides connus sont, en effet, des palais et les tombeaux des rois. Pas ou peu d'édifices religieux, non que la Perse ait alors manqué de religion — les inscriptions de ce temps témoignent du contraire — mais la vieille religion des Aryens n'avait pas grand besoin de temples. De toute antiquité, dit Hérodote, les Perses montent sur les plus hautes montagnes quand ils veulent sacrifier à leurs dieux » (*ibid.*).

[116] *Op. cit.*, pp. 128-129.

Il est à noter que l'art achéménide, celui qui, en particulier, a produit Persépolis, n'eut d'influence véritable sur aucun autre art, « sans doute parce que ses déterminantes forment une combinaison qui ne s'est pas rencontrée une autre fois » [117].

L'Iran séleucide et parthe (323 avant à 224 après Jésus-Christ) n'a laissé que peu de monuments, d'un style grec abâtardi, et qui ne présentent pas un grand intérêt artistique, du moins dans l'ensemble ; mais cette époque est cependant marquée par l'apparition d'un élément très important, la haute voûte en berceau avec laquelle commence la véritable architecture iranienne [118].

Quant aux monuments religieux, ils ne sont représentés que par deux hauts lieux, un sanctuaire du feu, une espèce de théâtre et un temple hellénistique [119]. De son côté, la sculpture est généralement imitée de l'art hellénistique.

Cet hellénisme superficiel va disparaître avec les Parthes, pour faire place, à l'époque sassanide (224-658), à un art proprement iranien. Cet art culmine, comme au temps des Achéménides, dans l'architecture des palais royaux, architecture qui se signale avant tout par ses voûtes où certains veulent voir l'origine de la voûte gothique [120] ; mais il est remarquable aussi par ses sculptures, ses tapis, ses tissus de soie et de laine, son orfèvrerie.

La prise de possession de l'Iran par les musulmans marque évidemment un tournant dans l'art persan, mais non pas un tournant brusque. Ainsi il était normal « que les lieux de réunion de l'époque pré-islamique, religieux ou non, devinssent tout d'abord les lieux de réunion du nouveau

---

[117] *Op. cit.*, p. 136. Comme l'art assyrien, l'art achéménide « s'était efforcé d'exprimer l'idée tout orientale de la puissance royale, mais il en diffère autant qu'un Achéménide, aryen, diffère d'un Sargonide, sémite. Comme l'art grec, il eut le goût de l'harmonie, du rythme, de la construction savante, mais son programme était foncièrement asiatique. Ce n'est pas, cependant, que la Perse ait ignoré la Grèce... Les rois des rois employèrent probablement des Grecs à la construction de leurs palais... Ils étaient sensibles à la beauté de l'art hellénique, mais, épris d'un idéal irréductiblement opposé à celui que la Grèce poursuivait dans son art aussi bien que dans sa politique, ils exigèrent du leur qu'il ne dût rien qu'aux civilisations anciennes et vraiment orientales » (*op. cit.*, pp. 136-137).

[118] « Les Parthes semblent bien n'avoir connu qu'un seul type de voûte : le berceau. En guise de forme monumentale, ils inventèrent ou reçurent de leurs prédécesseurs dans l'Est iranien, l'*îwân*. Cette haute voûte en berceau, qui s'ouvre de toute sa hauteur et, le plus souvent, de toute sa largeur dans les façades de leurs bâtiments, deviendra plus tard la salle d'audience des souverains sassanides, puis, à l'époque islamique, l'ornement des façades et des cours des *madrasas*, des caravansérails et des mosquées de l'Iran » (*op. cit.*, p. 155). — A l'origine (au IV^e^ siècle de l'Hégire), la *madrasa*, école privée de science religieuse, n'est qu'une simple maison, placée souvent près d'une mosquée; mais elle se développera considérablement et l'école de théologie deviendra une institution politique qui, indépendamment de ses buts propres, donnera lieu à des chefs-d'œuvre de l'art islamique.

[119] Cf. *op. cit.*, p. 174.

[120] Voir *op. cit.*, pp. 215-216.

culte, d'autant plus naturellement que l'Islâm, comme on le sait, n'a jamais eu grand besoin d'édifices spécialement construits à son intention » [121]. Au début, le culte musulman est installé dans les monuments existants, modifiés ou non, puis les Arabes conquérants construisent des édifices religieux selon leur manière propre. Mais, progressivement, se constitue un art musulman proprement iranien. Et à l'époque seldjukide (1000-1157), époque de nationalisme exaspéré, l'Iran, refusant de construire désormais des mosquées du type arabe, cherche à perfectionner ses propres édifices religieux et à les égaler aux mosquées abbâsides [122]. Sans pouvoir entrer ici dans le détail de cette architecture, notons seulement l'importance du décor émaillé, propre à l'architecture islamique de l'Iran — la couleur ayant du reste toujours été en honneur en Iran (comme dans la plupart des pays d'Orient), ne serait-ce que par des jeux de briques naturelles. En Iran plus qu'ailleurs peut-être, l'art oscille constamment entre les « deux pôles générateurs de son énergie, construction, décoration » [123]. Les émaux bleu outremer et bleu turquoise, mêlés parfois d'un jaune ocré, font de certains monuments (comme Darb-é Imâm à Isfaân, ou la Mosquée bleue de Tabrîz, qui datent tous deux du XV[e] siècle), de véritables joyaux [124].

En ce qui concerne la peinture, c'est seulement au début du XIV[e] siècle que l'on peut fixer le début d'une école de peinture véritablement iranienne (la Chine ayant été jusque-là largement imitée) [125]. On peut presque parler d'une industrie des manuscrits, tant la production en fut développée et organisée, jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, où cette production sombra dans la répétition stéréotypée des mêmes motifs [126].

---

[121] *Op. cit.*, p. 338.
[122] Cf. *op. cit.*, p 350.
[123] A. GODARD, *Les monuments de Marâgha*, p. 26; cité dans *op. cit.*, p. 379.
[124] A l'époque de Shâh Abbas I[er] (1587-1628), « la tonalité des émaux était assez foncée : beaucoup d'outremer, du bleu turquoise, un peu de blanc, du jaune, du vert, très peu de noir et encore moins, ou pas du tout, de rouge. L'impression d'ensemble était celle d'une harmonie bleue. Sous les successeurs de ce souverain, cette gamme de couleurs se modifia sensiblement. Le règne de Shâh Sulaimân [1667-1694] développe d'immenses rinceaux, souvent disproportionnés avec leur entourage, où le rouge, le jaune, et même un affreux orangé, prennent une place considérable » (*op. cit.*, p. 395).
[125] Cf. *op. cit.*, p. 402. C'est à l'époque de la dynastie des Mongols de la Perse (1256-1334) que la peinture iranienne semble s'être libérée de l'influence jusque-là toute-puissante des ouvrages chrétiens et de l'art chinois (voir *op. cit.*, pp. 296-297).
[126] Cf. *op. cit.*, p. 404.

L'ART ÉGYPTIEN [127]

L'art égyptien est essentiellement un art religieux centré sur la croyance en la vie de l'au-delà, sur la pensée de l'éternité, sur le culte du soleil et, inséparablement, le culte du pharaon, qui est dieu.

Ce qui est le plus représentatif de l'art égyptien est incontestablement l'architecture, surtout en ce qui concerne l'Ancien Empire (IV[e] millénaire), le Moyen Empire (III[e] millénaire) ayant plutôt excellé en sculpture et le Nouvel Empire (II[e] millénaire) en peinture [128].

Or, les demeures des hommes et même les palais des rois, construits en briques séchées, n'ont presque pas laissé de traces. Les monuments faits pour durer sont des monuments religieux : tombeaux, temples, chapelles, pyramides [129]. Comme dans beaucoup d'autres pays,

> tout monument religieux est en même temps un édifice utilitaire (lieu de culte ou d'ensevelissement) et un symbole ou jeu de symboles. Les anciens Égyptiens ne distinguaient pas ces deux types de fonction : la force symbolique des formes du temple, les images gravées sur les murs, le culte concouraient à un même but, en même temps spirituel, puisqu'il s'agissait de mettre en œuvre des forces supra-humaines, et pratique, puisque le résultat final attendu était le maintien de la prospérité du pays. Cette architecture se voulait, comme souvent la nôtre, purement fonctionnelle. De même que pour Le Corbusier, par exemple, un immeuble est une « machine à habiter », le temple égyptien est une machine à entretenir et développer l'énergie divine. Au lieu de chercher à donner directement à l'homme plus de confort, de liberté, de joie, l'architecte égyptien chercha à donner à l'action divine la plus grande efficacité possible [130].

---

[127] Il ne sera question ici que de l'Égypte pharaonique. Nous ferons plus loin allusion à l'Égypte copte (à propos de l'art chrétien) et à l'Égypte musulmane (à propos de l'art islamique).

[128] Voir à ce sujet W. WOLF, *Die Kunst Aegyptens*, pp. 657-658. Le Moyen Empire est aussi l'âge d'or de la littérature, une littérature empreinte de lyrisme, d'inquiétude et de recherche du nouveau : « Ah, si je pouvais savoir un chant ignoré, des propos étranges, paroles nouvelles qui ne sont pas encore passées, exemptes de redites. Mais il n'y a pas de propos qui atteigne les paroles des Anciens. Ce que j'extrais de mon ventre n'est que le rebut de tous ceux qui ont parlé, car on répète ce qui est dit, et ce qui est dit avait déjà été dit » (Khâ-kheperrâséneb). — « La littérature ne cherche pas seulement à édifier et à faire réfléchir, elle veut aussi distraire » (romans, contes merveilleux) « ou intervenir dans la politique, susciter des vocations » (d'artistes), « célébrer les dieux ou le roi » (hymnes) (cf. J.-L. DE CENIVAL et H. STIERLIN, *Égypte*, p. 50).

[129] Mais il est à noter que l'architecture de pierre, à ses débuts, imite l'architecture de bois, de roseaux, de pisé et de briques (comme c'est aussi le cas en Mésopotamie) (cf. J.-L. DE CENIVAL et H. STIERLIN, *op. cit.*, pp. 19-20, et I. WOLDERING, *Aegypten*, pp. 47-50).

[130] J.-L. DE CENIVAL et H. STIERLIN, *op. cit.*, p. 7.

Le Pharaon lui-même étant dieu, la « statue vivante d'Amon » (*Toutankhamon*), l'architecture religieuse est son monopole ; c'est en fonction de ses rapports avec la divinité que sont conçus les monuments religieux [131], rapports dont dépend l'état du pays et la bonne marche du monde. Le roi est ainsi chargé « d'assurer à l'Egypte la prospérité et le maintien de l'ordre cosmique. Il y parvient par une bonne administration et par le culte célébré dans les temples » [132].

Les caractères de ce culte, qui s'exerce sur la statue du dieu et est étroitement lié au soleil, se reflètent évidemment dans l'art. Dans l'architecture égyptienne, la beauté est un moyen, très important certes, mais un moyen, destiné à suggérer le caractère divin de l'édifice [133]. Reproduction des anciens sanctuaires de la préhistoire, le temple est chargé de symboles évoquant la carrière des dieux, leurs exploits, leur nature, évocations qui doivent faciliter le renouvellement des actes des dieux et le renforcement de leur puissance [134]. L'éclairage, qui y a une place extrêmement importante, doit permettre au soleil de toucher la statue du dieu et en même temps attirer les regards vers le *naos* [135]. De son côté, la pyramide à degrés est un escalier pour le ciel, elle doit permettre au roi mort d'atteindre sa destinée glorieuse : l'union avec le soleil qui fera de lui un roi pour l'éternité [136].

On comprend que, dans une telle perspective, les architectes égyptiens aient été de très hauts personnages, vénérés eux-mêmes comme des dieux. Leur œuvre était théologique autant qu'architecturale, sans que l'on puisse toujours dire laquelle, de la théologie ou de l'architecture, était au service de l'autre... [137].

La peinture égyptienne, elle aussi, a essentiellement un but religieux, qui lui confère un rôle presque magique. Presque toutes les peintures qui nous ont été conservées proviennent de chapelles funéraires, considérées comme les demeures des défunts et devant refléter sur leurs parois « les aspects les plus divers et les plus attrayants de la vie terrestre, mais aussi ceux d'outre-tombe et, pour les perpétuer, les rites accomplis sur

---

[131] Cf. *op. cit.*, pp. 54 ss.

[132] *Op. cit.*, p. 55. « Le culte a pour objet d'abriter le dieu, de le nourrir, de l'habiller, de l'amadouer, pour l'encourager et l'aider à renouveler sans cesse le mécanisme de la création, dont l'interruption signifierait l'incapacité royale, c'est-à-dire la sécheresse, la famine, le désordre et enfin le retour au chaos dont le monde est sorti le jour de la création » (pp. 54-55).

[133] Cf. *op. cit.*, p. 86. Le temple est la demeure du dieu, mais aussi une représentation du monde, palais divin par excellence. Il doit être la réduction de l'Égypte et du cosmos entier (pp. 86-87).

[134] Voir *op. cit.*, p. 87. [135] Voir *op. cit.*, p 91. [136] Voir *op. cit.*, p. 94.

[137] Voir *op. cit.*, p. 97. L'Égypte a cependant le sens de l'imperfection de l'artiste, face à la grandeur de l'art : « L'art n'a point de limite et aucun artiste ne possède la perfection » (maxime de PTAHOTEP, sage de l'Ancien Empire, citée par A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne*, p. 16; cf. J.-L. DE CENIVAL et H. STIERLIN, *op. cit.*, pp. 48-49).

le trépassé » [138]. Les chapelles funéraires n'étaient donc pas « des sanctuaires de héros, mais les demeures de mortels assoiffés de divin » [139].

De fait, l'art égyptien cherche l'éternel et le non-périssable ; c'est pourquoi, ne cherchant pas l'organique (tout ce qui est vivant est passager et périssable), il impose à la figure humaine la forme pure. Fort peu soucieux d'imiter la nature, il veut représenter l'essence des choses, ce qui, derrière les apparences, ne change pas [140]. En ce sens, il est à l'opposé de l'art occidental qui, depuis le baroque et l'impressionnisme, est un art du temps et du devenir, un art pour qui le réel est ce que les sens peuvent saisir [141].

L'ART ISLAMIQUE

La rapide expansion de l'islam à travers le Moyen-Orient et l'Europe a été à l'origine d'une efflorescence d'architectures et d'arts décoratifs qui, tout en ayant un caractère propre suivant les divers pays, sont profondément marqués par la religion dont ils sont issus. Du Dôme du Rocher à Jérusalem (le plus ancien monument musulman existant, qui fut achevé en 691) au Tadj Mahall d'Agra, en Inde (mausolée construit au milieu du XVII[e] siècle), en passant par la mosquée de Damas, celles du Caire, la Grande Mosquée de Kairouan, celle d'Abu Dulaf en Iraq, la Mosquée bleue de Tabriz en Iran, celle du Sultan Ahmed à Istanboul, sans oublier la Grande Mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade, l'unité de l'islam s'impose. Aussi est-il bon de réfléchir très rapidement sur certaines caractéristiques tout à fait propres à ce grand mouvement

---

[138] A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 17. L'auteur caractérise ainsi les diverses périodes de la peinture égyptienne :
Début du Nouvel Empire : archaïsme (env. 1580-1448);
Amenophis II et Thoutmès IV : le style gracieux (1448-1411);
de la XVIII[e] à la XIX[e] dynastie : acheminement vers l'académisme (1411-1298);
ère ramesside : souci du pittoresque (1298-1085) (*op. cit.*, p. 167).
Étant donné le peu de témoins qui nous sont parvenus de la peinture de l'Ancien et du Moyen Empire, l'auteur doit se limiter pratiquement à celle du Nouvel Empire et de l'époque ramesside.

[139] *Op. cit.*, p. 152.

[140] Voir W. WOLF, *op. cit.*, pp. 64-65. W. Wolf note aussi que cet art objectif, sans perspective (la perspective relève d'une attitude égocentrique!) et où tous les objets sont donnés avec un contour précis, n'est pas un art de la vision, mais de la pensée et en même temps du toucher : il lui manque la profondeur que donne la vision. C'est un art de surface (voir *op. cit.*, pp. 265 ss.).

[141] Cf. *op. cit.*, pp. 651-652. L'auteur voit, dans l'attitude « anti-métaphysique et anti-religieuse » de l'art occidental depuis l'impressionnisme, le reflet de l'attitude positiviste qui ne regarde que ce dont nous avons l'expérience; et il cite ce mot de E. Friedell sur l'impressionnisme : « Il est l'Antéchrist devenu couleur » (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, III, p. 403; in *op. cit.* p. 652).

qui, né au sein de populations nomades dans une région quasi désertique de l'Arabie, ne semblait guère prédisposé à devenir l'inspirateur d'un art nouveau [142].

Notons d'abord que le Coran ne dit rien qui puisse faire croire que l'islam bannit toute représentation figurée :

> Il ne jette l'anathème que sur plusieurs pratiques païennes bien définies, telles que l'usage des images, par où il entend naturellement leur adoration (Soûrate v, 92). Néanmoins, les *Hadiths*, recueil des dits, des faits et des gestes du Prophète, dont les différentes codifications remontent à la seconde moitié du IX^e^ siècle, adoptent sans ambages une attitude hostile à la peinture. Les fabricants d'images qui représentent des êtres animés sont les « pires des hommes »; posséder ces images est une faute aussi grave que d'avoir chez soi un chien, car l'image comme le chien, animal impur et méprisé, interdira la porte du logis à l'ange du Pardon; aussi grave que de se faire tatouer ou de prêter de l'argent contre intérêt [143].

Selon les *Hadiths,* les représentations sont permises dans des endroits dégradants : tapis ou coussins [144]. On peut représenter des arbres ou objets où ne réside « aucun esprit vivant » et il est légèrement moins répréhensible de posséder des représentations picturales que d'en fabriquer. En effet, dans le Coran, le terme signifiant « faire, former » (*sawwara*), est synonyme de celui qui veut dire « créer » (*bara'a*). Et si l'on désigne Dieu par le terme de Créateur (*al-bâri'*), on le désigne aussi par celui de peintre (*mousawwir*). Donc, l'artiste, en représentant un être vivant, prend une attitude blasphématoire : il entend rivaliser avec Dieu. Aussi, au jour du Jugement, Dieu lui ordonnera d'insuffler la vie aux créatures qu'il a représentées, et son impuissance sera durement punie [145].

On pense également que les images détournent l'esprit de la prière. Et la foi dans le pouvoir magique des images, qui les met au rang d'idole, justifie la méfiance de l'islam [146].

---

[142] Cf. A. GODARD, *L'art de l'Iran*, pp. 309 ss.

[143] R. ETTINGHAUSEN, *La peinture arabe*, pp. 12-13. Un texte juridique porte : « décapiter, mutiler les êtres animés qui sont représentés, de façon à les rendre non viables, donne droit de cité aux œuvres où ils figurent » (*op. cit.*, p. 13).

[144] Cf. *op. cit.*, p. 13. Il est dit également, dans les *Hadiths*, que Mahomet aurait déchiré une tenture sur laquelle étaient représentées des images en disant : « Les hommes qui, au jour de la résurrection, auront à endurer les tortures les plus atroces, sont ceux qui ont imité l'action créatrice de Dieu », et le texte se termine par les paroles d'A'ischas : « Alors, nous en faisions deux coussins » (cf. K. OTTO-DORN, *Kunst des Islam*, p. 218).

[145] Cf. R. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 13.

[146] Cf. *ibid.*

L'orthodoxie islamique n'ouvre donc aucun avenir à la peinture de personnages ; elle oriente bien plutôt l'artiste vers la calligraphie et la décoration géométrique et florale, domaines où excelle l'art islamique [147]. De fait, l'élan créateur de l'islam se trouve dans le domaine du décoratif, dans la transformation de la nature en abstrait et en ornementation, dans la formule. Cet art, qui s'étend de l'Espagne jusqu'en Inde, et cela sur mille années (de la fin du VII^e siècle à la fin du XVII^e), excelle dans le jeu des lignes et des compositions de couleurs, impliquant parfois, à l'arrière-plan, un symbolisme [148].

Cependant, les héritages artistiques millénaires, et parmi eux la peinture, rencontrés lors des conquêtes, ont pu demeurer en vie tout en se modifiant sous l'influence musulmane. Au reste, le laïque faisait une différence entre le sacré et le profane. Et de plus, le protecteur des peintres était le calife ou le sultan, qui n'avait à rendre de comptes à personne, pas même à une organisation ecclésiastique [149]. Il faisait donc travailler les artistes pour lui et, dans certains cas, ils n'ont pas hésité à représenter l'homme, voire des nus [150]. Mais même sans aller jusque-là, en traduisant les œuvres littéraires antérieures à l'islam, on prenait aussi les images qui les illustraient, en les arabisant [151].

L'islam a hérité de deux patrimoines artistiques distincts : celui du monde classique et celui du monde oriental [152]. Et l'on retrouve dans l'art islamique : le thème de la royauté et du pouvoir, qui appartient à la Perse pré-islamique, et qui constitue l'essence omayyade (il survit dans les frontispices mameloûks) [153] ; le thème scientifique (dès la période omayyade), qui culmine aux XIII^e et XVI^e siècles ; c'est une survivance de l'art classique, que l'islam développe et par lequel il transmet la science grecque à l'Occident latin ; enfin le thème de la parole, représentation de personnes ou d'animaux en train de parler [154].

---

147 Cf. R. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 14.
148 Cf. K. OTTO-DORN, *op. cit.*, p. 7.
149 Cf. R. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 14.
150 Cf. K. OTTO-DORN, *op. cit.*, p. 218.
151 Cf. R. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 15.
152 Cf. *op. cit.*, p. 185.
153 La dynastie arabe des Omayyades (661-750) se caractérise par son besoin de manifester sa puissance par l'art. Les images de l'artiste omayyade sont l'expression symbolique d'une doctrine politique. Il adapte des symboles perses, et plus encore des symboles chrétiens. Dans l'art profane, le Khalife est représenté soit à la manière byzantine, soit à la manière persane. L'art omayyade est donc un mixte d'éléments antiques, chrétiens, perses et orientaux (cf. K. OTTO-DORN, *op. cit.*, pp. 58 et 60). La céramique connaîtra son premier sommet au cours de la période abbaside (750-1258), qui est aussi marquée par le début de l'arabesque (cf. *op. cit.*, p. 88).
154 Voir R. ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 185.

En ce qui concerne la peinture, il faut bien comprendre que, de par sa nature même, elle n'a pas dans l'islam de fonction religieuse. De plus,

> elle ne pouvait convenir à la poésie épique ou dramatique, au contraire de ce que pratiquait le monde contemporain de Byzance; ces formes d'expression littéraire, si l'on oublie le théâtre populaire, n'existaient pas en Islam. Cette peinture ne servit jamais non plus à illustrer comptes rendus historiques, légendes ou allégories. Elle ne se soucia jamais de vision ou de lyrisme. Jamais de portraits, naturellement, même imaginaires; seulement quelques images symboliques. Le corps humain, ce fondement de l'art classique, la peinture arabe le masque sous de lourds vêtements et n'en fait jamais l'objet d'une étude. Les femmes ne jouent qu'un rôle insignifiant dans ses représentations; finalement, aucun souci de beauté qui infuse pourtant tous les arts décoratifs de ces mêmes siècles. En raison de ces limitations, la peinture arabe n'est-elle pas un art mineur, n'est-elle pas un art manqué? C'est aux peintures de se défendre, seules. Le peintre arabe, avec l'intelligence dont il sut traiter les thèmes royaux, politiques, poétiques, scientifiques, qui lui étaient proposés, la façon dont il assimila des éléments étrangers, sa capacité à créer des images puissantes, et parfois inoubliables, et, surtout, la volonté d'y parvenir et de continuer à y parvenir sous le regard désapprobateur de maîtres spirituels, ce peintre, défiant parfois même la damnation éternelle, a-t-il beaucoup d'égaux? Il donna le meilleur de lui-même. On ne peut en douter. Ses efforts, pour rares qu'en soient les témoignages, nous ont légué l'un des miroirs les plus vrais qui soient d'une civilisation brillante entre toutes et trop tôt disparue [155].

En ce qui concerne l'architecture, notons que la mosquée n'est pas un lieu de culte, mais un lieu de rassemblement pour les fidèles. Elle n'a pas de direction ; c'est une construction horizontale visant à contenir le plus grand nombre possible de fidèles pour la prière du vendredi. A part la chaire (*Mimbar*), elle est vide, ne contenant ni objets de culte, ni images. L'origine de la forme du lieu où l'on se prosterne est la maison de Mahomet à Médine : une grande cour ouverte, entourée de murs, un toit de protection contre le soleil d'un côté. A partir de ce plan initial s'est développée la mosquée [156].

David Talbot Rice insiste sur le fait que, depuis ses débuts, l'art islamique a connu un seul type d'architecture, un seul style, un seul programme de motifs, lié à une idée et à une religion. Dans le monde islamique, l'uniformité prévaut. L'artiste ne cherche pas ce qui est nou-

---

[155] *Op. cit.*, p. 187.
[156] Cf. K. Otto-Dorn, *op. cit.*, pp. 7 et 13 ss.

veau, original, mais s'en tient à l'originel qu'il renouvelle et rajeunit grâce à la variation prudente du détail [157].

Il n'en reste pas moins que les réalisations de l'art islamique sont diverses selon les pays, diversité qui tient parfois à des différences d'ordre dogmatique. C'est ainsi que le dogme chiite, en distinguant la Perse du monde islamique, entraîne des différences notables entre l'architecture persane et l'architecture arabe. « Comme toujours dans l'architecture musulmane, écrit Robert-Jean Vinson en parlant du mausolée du chaykh Safit à Ardabil,

> les façades externes sont très simples, la richesse est réservée à l'espace interne. Mais à la différence de l'architecture arabe qui oppose à l'infini sacré du ciel la proportion écrasée de ses salles à colonnades, le sanctuaire persan, refermé sur lui-même, trouve dans la hauteur de ses arcs, de ses coupoles richement décorées, les effets cosmiques qui lui sont propres. De même qu'elle fut à l'origine du style byzantin, l'architecture persane propose, au XVI[e] siècle, une version nouvelle de l'architecture religieuse qui marquera l'Islam tout entier de l'Inde à l'Afrique » [158].

L'ART CRÉTOIS ET MYCÉNIEN

Contrairement à l'Egypte, ce sont des palais, et non des temples (le culte semble avoir eu lieu en plein air) qui nous restent de la civilisation crétoise. Mais le palais — notamment celui de Cnossos, construit au début du III[e] millénaire — est conçu comme un lieu d'apparition divine [159]. La religion crétoise, en effet, est marquée, dans sa grande époque, par une foi en l'épiphanie des dieux, épiphanies auxquelles le palais sert de cadre [160].

Dans cette civilisation où la femme a un rôle très important (il y a des prêtresses, et la reine peut revêtir l'habit de la déesse pour apparaître à sa place), la première manifestation de l'art, à l'époque néoli-

---

[157] Cf. D. T. RICE, *Islamic Art*, dans la traduction allemande de E. Krüger, *Die Kunst des Islam*, p. 7. Au reste, presque tous les artistes, qui ne cherchaient pas à exprimer leur moi, sont inconnus (cf. *op. cit.*, p. 258).

[158] *Ardabil et sa mosquée*, p. 54. A. Godard estime que « c'est peut-être l'aspect nouveau des œuvres de l'architecture traditionnelle de l'Iran qui nous fait connaître le mieux, le plus exactement, ce que représente l'Islam, du point de vue artistique », et les moyens de son action sur la vieille civilisation iranienne (A. GODARD, *op. cit.*, p. 109).

[159] Voir F. MATZ, *Kreta und frühes Griechenland*, p. 75.

[160] Voir *op. cit.*, pp. 151-152.

thique, consiste en petites statuettes féminines de la Magna Mater, déesse sans partenaire masculin [161].

L'architecture de l'époque mycénienne diffère grandement de celle de la Crète minoenne, pour des raisons à la fois politiques (l'hégémonie maritime de la Crète minoenne rendait inutiles les murs de protection, alors que Mycènes, par exemple, se distingue par ses murs cyclopéens) et religieuses (le culte des morts devient prédominant, au détriment de celui des dieux, d'où le développement de l'architecture funéraire) [162].

A l'époque des premiers palais de Cnossos et Phaestos, la Crète se distingue par ses céramiques et surtout par ses fresques, qui constituent l'un des traits essentiels de la culture minoenne. L'Egypte, certes, avait des peintures murales, mais l'art de la fresque est propre à la Crète, d'où il s'est répandu en Grèce, puis en Italie [163].

L'ART GREC

La limite chronologique la plus reculée que l'on puisse assigner à l'art grec est marquée par l'invasion dorienne du Péloponèse, qui débuta vers 1200 avant Jésus-Christ, atteignit l'Argolide vers le milieu du XII[e] siècle et causa la destruction de Mycènes vers 1100 [164] ; et le témoignage le plus ancien sur lequel se fonde notre connaissance de l'art grec est la céramique. La technique n'en est pas nouvelle, puisqu'elle existe depuis 2300 avant Jésus-Christ, mais les formes des vases ne sont plus les mêmes qu'à l'époque mycénienne, ni les thèmes décoratifs ; le peintre

---

[161] Plus tard, un certain panthéon de dieux et déesses se forme aussi en Crète, avec pour satellites le lion, le sphinx et le griffon; mais ceci semble être un emprunt à des pays voisins. La Crète n'eut le culte des images qu'après la destruction des palais (voir *op. cit.*, pp. 150 ss.). Le culte de la déesse de fécondité est en relation avec celui du taureau, typiquement crétois (cf. *op. cit.*, pp. 68-69).

[162] Il y aurait évidemment bien d'autres différences à signaler. Notons seulement celle-ci, que soulignent J. Charbonneaux et P. Devambez : « Dans les baies déterminées par les pilastres ou les colonnes, pour les entrées et les passages, les Mycéniens ont préféré, comme plus tard les Grecs, l'ordonnance impaire à l'ordonnance paire adoptée par les Crétois, c'est-à-dire qu'ils ont substitué l'esprit de synthèse à l'esprit d'analyse, la concentration à la dispersion » (*La Grèce*, in E. PITTARD et al., *Histoire générale de l'art*, I, p. 110).

[163] Avant d'influencer le continent grec, la Crète, en raison de sa situation géographique, avait subi des influences venant d'Asie mineure et d'Égypte, mais elle en avait aussi rejeté (cf. MATZ, *op. cit.*, pp. 63 ss.).

[164] Cf. M. WEGNER, *L'art grec*, p. 47. Voir aussi P. DEMARGNE, *Les origines de l'art grec.*

grec va se concentrer sur de pures formes géométriques [165]. Les motifs figurés n'apparaissent que peu à peu, et relativement tard. Les premières figures humaines, qui apparaissent en particulier sur les vases funéraires [166], sont réduites à l'essentiel. Le type humain simplifié apparaît également, au VIII^e siècle, dans la plastique ; l'homme y est représenté tout en membres, car pour Homère « ce sont les membres qui constituent la partie vivante et immédiatement perceptible de l'homme » [167]. Mais la figuration va aller en se développant, dirigée, entre le milieu du VIII^e siècle et le milieu du VII^e, vers la représentation concrète du mythe. Il s'agit d'abord des exploits et aventures des héros, puis, à partir de 650, des dieux de l'Olympe. Cette représentation gardera — semble-t-il — la faveur de la piété populaire à l'époque où Praxitèle sculptera pour le temple de Cnide une Aphrodite nue dont rien ne nous oblige à croire qu'elle ait été une statue cultuelle authentique [168].

« On a pu dire, écrit Jean-Claude Eger, que poètes, peintres ou sculpteurs apparaissent comme les véritables prophètes de la religion grecque » [169]. De fait, au cours de la *période archaïque* (VII^e-VI^e siècles), « la conception poétique et artistique servait à l'orientation philosophique, ne faisait qu'un avec la religion. L'homme ne faisait qu'un avec les dieux » [170].

Mais déjà vers la fin de cette période archaïque, on constate — par exemple dans la *Koré d'Euthydique* — la présence d'un souffle nouveau d'idéalisation : le centre d'intérêt devient l'esprit : alors que les artistes archaïques s'intéressaient surtout à l'apparence extérieure de la statue finie, on constate une intériorisation ; et l'abstraction philosophique montre la voie à l'art figuré.

A la période archaïque succède la *période classique* (V^e siècle et début du IV^e — les siècles de Platon et d'Aristote), où l'art qui, dans

---

[165] Voir *op. cit.*, p. 48. « Sur les amphores du X^e siècle déjà, le répertoire des motifs proto-géométriques apparaît presque complet; ces premiers peintres grecs se sont efforcés de réduire toutes leurs lignes aux formes les plus simples, cercle et droite; nous découvrons ainsi à l'aube de l'art figuré en Grèce un des traits essentiels du génie grec : le souci de subdiviser jusqu'à tout réduire à des unités indivisibles, un esprit atomistique qui transforme en système cette puissance analytique » *(ibid.)*. — Au sujet de la céramique, M. Wegner note que « nous ne sommes plus habitués à ... [la] considérer comme un témoignage d'une culture supérieure, car la main qui façonne ces vases est la première à avoir affirmé le sens créateur de l'homme allié au sentiment de la durée; en Grèce, la céramique demeure pendant des siècles la production la plus significative, aussi bien en tant que poterie que pour son décor peint » (*op. cit.*, p. 53).

[166] Le culte des morts était essentiel chez les Grecs, et c'est donc dans le domaine des monuments funéraires qu'ils ont, en grande partie, exercé et développé leurs facultés artistiques. M. Wegner montre, avec plusieurs exemples à l'appui, comment l'art des stèles est révélateur de la conception que les Grecs avaient de l'existence. Voir *op. cit.*, pp. 17 ss.

[167] *Op. cit.*, p. 62.

[168] Voir *op. cit.*, p. 82. Les Grecs réservaient la peinture à la décoration des édifices religieux et civils; aussi a-t-elle disparu et ne connaissons-nous que la peinture sur vases.

[169] J.-C. EGER, *Le sommeil et la mort dans la Grèce antique.* [170] *Ibid.*

la période archaïque, exprimait les sentiments collectifs de la cité, est marqué par l'apparition du génie individuel et se concentre sur un type d'homme : le citoyen grec idéal. Progressivement, au cours du IVe siècle (qui marque ainsi la transition entre la plus haute période classique et la période hellénistique), l'art tend vers l'expressionnisme. Il est significatif de constater le glissement qui s'opère de l'art monumental de Phidias à la grâce des statues de Praxitèle, qui n'ont plus rien de « divin », de sacré. Enfin, la *période hellénistique* représente, avec le triomphe de l'expressionnisme et du naturalisme (par exemple dans le *Laocoon*), la fin de l'art grec.

Comme le fait remarquer Camille Schuwer dans son petit livre sur *Les deux sens de l'art,* jamais, dans l'Antiquité, n'ont été réunies des conditions (caractère anthropomorphique de la religion, dispositions artistiques du peuple grec, méthode réflexive de la philosophie) plus favorables à « l'éclosion de la conscience esthétique » :

> C'est ainsi qu'en dépit d'une conciliation apparente entre les normes de la cité et la philosophie du beau, on aperçoit les symptômes croissants d'une divergence, sinon d'une opposition. Le changement de climat se manifeste par une baisse de tension, une diminution de chaleur, une moindre audience collective, lorsqu'on suit l'évolution qui va du théâtre d'Eschyle à celui d'Euripide, de l'architecture dorique au temple corinthien, des arts plastiques archaïques à l'âge classique et surtout à l'époque hellénistique. Il est clair que l'art grec, d'abord attaché à ses fondations primitives, à ses croyances populaires, à son sens du destin et d'un certain tragique de l'existence, s'est dégagé de plus en plus vers la connaissance et la contemplation. En définitive, ce n'est pas le service social ou religieux qui l'emporte, mais la jouissance désintéressée du beau comme une sorte de délivrance, surtout intellectuelle, par l'objet [171].

Et Camille Schuwer souligne avec justesse le fait que lorsque plus tard, au moment de la Renaissance, « l'art réclamera son asservissement des servitudes médiévales, c'est à la Grèce et à ses prolongements romains qu'il demandera ses lettres de créance » [172].

Si l'on veut essayer de caractériser en quelques mots l'architecture grecque, (telle qu'elle se révèle, de façon éminente, dans un temple comme celui de Poséidon à Paestum, qui est presque parfaitement

---

[171] C. SCHUWER, *Les deux sens de l'art*, p. 18.
[172] *Op. cit.*, p. 19.

conservé), on peut dire que ce qui distingue le temple grec des chefs-d'œuvre architecturaux d'autres civilisations, c'est la simplicité, la perfection et une parfaite clarté. Le temple de Poséidon, comme un corps vivant,

> se déploie en toute liberté et avec une régularité parfaite, sur tous ses côtés. Les grands temples à péristyle construits sur le plan rectangulaire ne sont pas orientés d'un seul côté — latéral ou longitudinal — comme les temples égyptiens ou les églises chrétiennes, et n'ont par conséquent pas de façade principale. Pour des raisons religieuses, afin de laisser pénétrer les rayons horizontaux du soleil, les deux petits côtés en sont presque toujours orientés est-ouest. Devant la façade est se dresse l'autel, tandis que du même côté une porte intérieure mène à la partie la plus reculée de la cella. Pourtant les deux petits côtés sont aussi peu différenciés que le sont les deux longs côtés. Le monument donne donc l'impression d'un équilibre parfait sur toutes ses faces et s'apparente par là à la statuaire en ronde bosse. Ici encore, il apparaît bien que le talent plastique constitue l'essentiel du génie grec [173].

Ce talent plastique éclate, à l'apogée du classicisme grec, en la personne de Phidias dont les sculptures, au Parthénon, sont si significatives d'un monde où voisinent hommes et divinités, et où le destin subjugue l'homme. Il est du reste à noter que l'art incomparable de Phidias était au service des vues politiques de Périclès qui, les guerres finies, cherchait par tous les moyens à maintenir son pays dans une paix chèrement acquise [174].

Mais n'oublions pas que le siècle de Périclès, le V^e^ siècle, est aussi le grand siècle de la tragédie grecque, avec Eschyle, Sophocle et Euripide, et de la comédie, avec Aristophane [175]. Parmi les trois grands tragiques, Sophocle a une place éminente ; et le sommet de son théâtre est sans doute Antigone, pièce toute dominée par celle dont elle porte le nom, « par la haute stature d'Antigone, sa volonté impérieuse, son sacrifice. Pour la bien comprendre, écrit Paul Masqueray, pensons à ces nobles statues de déesses et de mortelles que Phidias et ses élèves ont placées sur les fron-

---

[173] M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 139-140.

[174] C'est ce que semble bien indiquer le sujet d'une partie des métopes qui ornent le Parthénon. Voir à ce sujet P. DEVAMBEZ, *L'art au siècle de Périclès*, pp. 51-52.

[175] Eschyle, qui fut le maître de Sophocle, est né en 525; Sophocle en 497; Euripide était de quinze ans plus jeune. Quant à Aristophane, il est né vers 445.

tons, sur les frises du Parthénon. Elles sont contemporaines » [176]. Et Paul Masqueray ajoute « La beauté des femmes en ce temps-là... était majestueuse et simple, grande et calme, sereine et douce » [177].

L'ART ÉTRUSQUE

Les Etrusques n'étaient qu'un petit peuple, mais leur influence a été grande en Italie et ailleurs [178]. D'après Hérodote, ils seraient venus d'Asie mineure ; mais le peuple étrusque comme tel s'est constitué en Italie aux débuts des temps historiques.

De fait, c'est par eux que s'épanouit en Italie, au VII^e^ siècle avant Jésus-Christ, une civilisation « orientalisante ». C'est alors que se font sentir en Etrurie les premières influences directes du monde grec, et que se diffusent la céramique protocorinthienne, paléocorinthienne et rhodienne. De nouveau, le VI^e^ siècle étrusque connaît une influence directe des tendances artistiques de la Grèce orientale, avec probablement une immigration d'artistes gréco-orientaux. Puis, au V^e^ siècle, l'art attique influence l'Etrurie, notamment par la diffusion de vases à figures rouges du style archaïque tardif. L'art classique grec (au V^e^ siècle) n'influencera que faiblement le monde étrusque, qui sera alors en décadence. Mais à la fin du IV^e^ siècle, au moment où, avec Apelle, Antiphile, Théon et d'autres, la peinture hellénistique naît en Grèce, l'activité artistique reprend dans l'Italie centrale. C'est le moment où l'Etrurie se soumet à l'hégémonie romaine. Et le II^e^ siècle verra, avec l'apogée des villes de l'Etrurie septentrionale, le développement de l'art hellénistique en Italie, un art à tendances baroques et expressionnistes. C'est à cette époque que s'épanouit le portrait étrusque [179].

Les historiens de l'Antiquité parlent des Etrusques comme de « ceux qui aiment l'art », mais portent leur intérêt surtout sur les aspects techniques et rituels de leur art [180]. De fait, on peut remarquer que la pein-

---

[176] SOPHOCLE, p. 71. Sophocle « ne cherche pas à savoir quelle est la nature des choses, leur origine. Le spectacle magnifique de l'univers qu'il place tout entier sous la conduite des dieux enchante sa raison » (*op. cit.*, Introduction, p. III.) L'originalité de Sophocle se manifeste en particulier dans la manière dont il conçoit la trilogie. Voir à ce sujet P. GIRARD, *La trilogie chez Euripide.*

[177] SOPHOCLE, p. 71.

[178] Rome, ennemie de l'Étrurie, l'a détruite progressivement. Mais en ce qui concerne l'enseignement de la religion, les valeurs culturelles et la domination politique, les Étrusques ont été les maîtres. En niant leur rôle, Rome a plus tard falsifié l'histoire. Voir à ce sujet G. MANSUELLI, *Etrurien und die Anfänge Roms*, p. 7.

[179] Cf. M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, pp. 130-131.

[180] Cf. G. MANSUELLI, *op. cit.*, p. 15.

ture, dans laquelle les Etrusques ont excellé, n'est pas simplement décorative, ni un signe de piété familiale ; elle n'a pas non plus un but commémoratif. Au début du moins, elle a une fonction rituelle précise : « elle tend à perpétuer autour des morts l'ambiance de leur existence passée sur la terre, ou à recréer par la force des images l'efficacité vitale de certaines cérémonies funéraires » [181].

Cette peinture étrusque est très importante, car, étant seule conservée, elle nous montre l'origine de la peinture du monde italo-grec. Parce qu'elle constitue le seul témoignage pictural pendant plusieurs siècles du premier millénaire avant Jésus-Christ, on a conclu que l'Italie était le berceau de la peinture, comme la Grèce est celui de la sculpture et de la forme. Mais en réalité, on ne manque pas de documents littéraires qui exaltent la peinture grecque, laquelle fut sans doute supérieure à celle des Etrusques. Il n'en reste pas moins que les Etrusques représentent probablement, selon ce qui nous est connu, la naissance de la peinture *italienne* [182].

A quelques exceptions près, tous les monuments picturaux étrusques proviennent de tombeaux, tombeaux souterrains dont les parois étaient peintes. Il est probable que, l'Egypte mise à part, la peinture des tombes n'a eu nulle part, dans l'Antiquité, une importance aussi grande qu'en Etrurie [183]. En ce qui concerne la technique picturale, nous sommes en présence d'une peinture appliquée directement sur la roche (tuf) polie au préalable, ou sur une couche de crépi plus ou moins épais. Les couleurs délayées avec un liquide plus ou moins adhésif sont appliquées sur un dessin préalablement gravé sur le mur [184].

Les Etrusques, qui avaient une civilisation urbaine, n'ont pratiquement pas laissé d'architecture. Ils n'éprouvaient pas le besoin de s'exprimer en des formes architecturales durables, et le matériel de leurs constructions (le bois) n'a pas survécu. Les seules constructions durables étaient celles des tombeaux, qui étaient presque tous souterrains (des tumuli, ou des cavernes auxquelles on donnait une façade architectu-

---

[181] M. PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 11. Les motifs sont « orientalisants » (cortèges d'animaux réels ou fantastiques) ou tirés des mythologies grecque et étrusque. En même temps se développent les représentations des aspects particuliers de la vie réelle à laquelle le défunt peut ainsi « participer ». On représente aussi tous les rites funéraires : jeux et cérémonies, danses, banquets, concerts ; puis, à partir du IVe siècle où l'on commence à croire à un « règne des ombres » qui correspond à l'Hadès grec, on représente le destin des hommes au delà de leur existence terrestre. La peinture devient alors imaginaire (cf. *op. cit.*, pp. 11-12).

[182] Voir *op. cit.*, p. 21. [183] Voir *op. cit.*, p. 9.

[184] Voir *op. cit.*, pp. 18-19. Dans les tombeaux, les peintures sont toujours horizontales, ce qui élargit l'espace étroit. La couleur est partout, mais elle ne contribue ni à une structuration de l'espace, ni à une harmonie organique, choses dont les Étrusques n'éprouvaient pas le besoin. Cf. G. MANSUELLI, *op. cit.*, pp. 106-107.

rale) [185]. Mais ces tombeaux, qui sont creusés et non construits, ne sont pas de l'architecture. Ils n'en témoignent pas moins de la prépondérance des relations avec les morts, qui semblent plus importantes, pour les Etrusques, que les relations avec les dieux, puisque les temples n'étaient même pas construits en pierre [186].

On ne discerne pas de tendances éthiques dans l'art des Etrusques. Il s'agit de représentations d'épisodes de la vie courante, qui visent à l'effet immédiat, et non pas à une efficacité profonde. C'est un art utilitaire, mais sans fonction éducative — ce que l'on explique, au moins à titre de probabilité, par le caractère féodal et aristocratique de la société étrusque (à la différence de la démocratie grecque). C'est un art spontané, sans recherche de perfection, surtout à mesure que l'on s'éloigne de l'époque archaïque [187].

Enfin, notons que l'art étrusque est resté à un niveau sous-archaïque, sans évoluer davantage [188].

L'ART ROMAIN

Au moment où, à la fin du IIe siècle avant notre ère, l'art étrusque s'éteint, l'art romain proprement dit n'en est encore qu'à ses débuts [189]. Mais peut-on vraiment parler d'un art romain original, ou bien s'agit-il d'un produit secondaire (quelque peu abâtardi), d'une variante tardive de l'art grec — une variante de province ? Cette dernière opinion a prévalu jusqu'au début de notre siècle. De fait, aucun grand sculpteur romain ne nous est connu. Ceux dont, plutôt par hasard, on connaît les noms, étaient des Grecs. Si l'on excepte les copies d'œuvres grecques, il y a un appauvrissement extraordinaire des thèmes de la statuaire. Quelques thèmes et modèles sont répétés presque sans variantes : statues en toge, statues de chefs militaires en armure, statues équestres. Quant aux statues des dieux, elles sont des variantes des modèles grecs. Cette situation est d'autant plus étonnante qu'il y avait, dans Rome, une foule innombrable de statues, copies d'œuvres grecques. Les temples, les

---

[185] Voir *op. cit.*, p. 22.

[186] D'autre part, une véritable architecture de pierre aurait posé des problèmes d'harmonie qui étaient étrangers à la mentalité des Étrusques. Voir *op. cit.*, p. 110.

[187] Voir *op. cit.*, p. 101.

[188] Cf. *op. cit.*, p. 140.

[189] « Le premier, écrit R. Bloch, était l'expression d'un peuple à l'originalité nettement marquée, aux traits quelque peu mystérieux, le second l'est d'une ville qui, au prix d'un long et sanglant effort, impose sa domination d'abord à l'Italie, puis au monde méditerranéen tout entier » (*L'art étrusque et l'art romain*, in E. PITTARD et al., *Histoire générale de l'art*, I, p. 221).

thermes, les villas, avaient l'aspect de musées ; l'intérêt pour les œuvres plastiques ne manquait donc pas. Mais il y avait pourtant une très grande pauvreté en fait de créations originales [190].

Une telle pauvreté, du reste, était également le fait de la Grèce à la même époque. Depuis la mort d'Alexandre le Grand, les arts étaient en baisse. On y copiait aussi, n'osant plus rivaliser avec les chefs-d'œuvre du passé.

Cette baisse, qui caractérise l'attitude classiciste, est due aussi sans doute à la baisse de la ferveur religieuse. L'accent est désormais mis davantage sur la forme que sur le contenu — à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une copie [191]. L'œuvre d'art devient de plus en plus décorative : on la place devant les murs des salles, dans les niches, entre les colonnes, dans les jardins. Toute cette évolution, si caractéristique de l'art romain, commence en Grèce bien avant l'arrivée des Romains. Il n'est donc pas étonnant que les jeunes Romains, rentrés chez eux après avoir fait leurs études aux Universités d'Athènes, de Rhodes ou d'Alexandrie, imitent ce qu'ils ont vu en Grèce. Autrefois, une statue grecque devait ou pouvait être regardée de tous les côtés. Elle avait une autonomie propre. Désormais, placée devant un mur, dans une niche ou devant une haie, on ne la regarde plus que de face. On la met en rapport avec l'entourage. Les statues perdent leur indépendance, et souvent on ne travaille plus le côté qui n'est pas vu du spectateur : les statues deviennent reliefs. Le relief dominera dans l'art romain [192]. Si les Romains arrivent très vite à des résultats excellents dans ce domaine, c'est parce qu'ils ont des thèmes historiques (batailles) pour ainsi dire inconnus en Grèce. Le portrait individuel aussi commence à être connu dans l'hellénisme tardif. Au portrait idéal succède la représentation de l'individu dans ce qu'il a d'unique, mais aussi de fragile, de lié au temps. La plupart des portraits d'empereurs romains furent exécutés par des Grecs [193].

Il est très difficile, en fait, de délimiter ce qui est grec. Ce qui est certain, c'est que, pour saisir avec plus de précision ce qui est romain, il faut regarder l'architecture, car cet art ne peut pas être importé comme

---

[190] H. KAEHLER, *Rom und sein Imperium*, pp. 9-10. Une grande partie des œuvres plastiques de Rome a été détruite par les chrétiens. Parmi celles qui nous sont parvenues, une statue équestre de Marc-Aurèle, en bronze, est devenue le modèle de beaucoup de statues du Moyen Age et de la Renaissance (voir H. KAEHLER, *op. cit.*, p. 172).

[191] Voir *op. cit.*, pp. 11 ss.

[192] *Op. cit.*, pp. 13-14. Il est à noter que, vers le début du IIe siècle après J.-C., on abandonne, pour des raisons inconnues, l'incinération et donc la conservation des cendres dans des urnes : d'où le développement de l'art des sarcophages ornés de reliefs.

[193] Voir *op. cit.*, p. 15. Notons cependant que le masque mortuaire est propre aux Romains, ce qui manifeste bien leur tendance au vérisme.

on importe des statues, des reliefs, des vases, des tableaux, des bijoux. On a bien envoyé d'Athènes quelques colonnes d'un temple de Zeus, pour les intégrer dans le temple de Jupiter à Rome, mais ce temple est typiquement romain. On ne connaît à Rome qu'un seul temple qui ressemble extérieurement à un temple grec (le temple de Roma et Vénus, construit par Hadrien, grand ami des Grecs). Non que les architectes romains aient ignoré la copie, mais ils ne copiaient que des œuvres romaines, jamais des œuvres grecques, qu'ils connaissaient pourtant bien, comme en témoigne Vitruve. Mais il reste vrai que l'architecture romaine est héritière de l'ordre architectural élaboré en Grèce : notamment les rapports entre poids et support, entre colonnes et poutres, où s'enracinent toutes les mesures et proportions de l'architecture antique, où la partie est en rapport avec le tout, où tous les membres forment une unité organique. Il y a cependant chez les Romains des modifications, et même des éléments et principes inconnus en Grèce, particulièrement en ce qui concerne les arcs et les coupoles [194].

Heinz Kähler souligne qu'à la différence de l'architecture grecque, où chaque temple, chaque monument, est un corps autonome reposant en lui-même, les monuments romains entrent en rapport avec l'espace environnant [195]. Les temples possèdent une direction [196], ce qui n'existe pas en Grèce, et un axe. Ils règnent sur un espace. La même chose se retrouve dans les édifices profanes ; on peut même le prouver pour les statues qui règnent (avec leurs gestes ou leur regard) sur l'endroit où elles sont placées et sur ceux qui les approchent. L'espace est structuré. Le Romain a, en face de la réalité, une autre attitude que le Grec. Il se sent lié au *hic et nunc*. Même les dieux sont regardés comme des partenaires avec lesquels on conclut des contrats [197].

Pour comprendre l'art romain, et en particulier l'architecture, il ne suffit pas de regarder les formes artistiques ; il faut comprendre les idées

---

[194] Voir *op. cit.*, pp. 16 ss.

[195] Voir *op. cit.*, p. 23. — P. Portoghesi précise, de façon quelque peu différente : « La clé de l'architecture romaine réside dans le concept d' ' organisme ', qui dérive des principes d'unité et de ' proportion humaine ' de l'architecture grecque, mais ne s'épuise pas en eux. De l'unité plastique, l'architecture romaine arrive à l'unité spatiale : l'organisme n'est plus un objet mis en rapport avec le milieu naturel et d'autres entités volumétriques, il devient avant tout une forme creuse, un contenant de fonctions même très complexes, organisées selon le principe de la clarté et de l'ordonnance hiérarchique. Est organisme non seulement l'édifice, mais la séquence d'édifices ou la place, qui souvent se ferme — pensez aux forums impériaux — pour refuser toute connexion avec l'environnement et se définir comme un univers architectonique autonome » (dans : G. PICARD, *Empire romain*, Préface, p. 6).

[196] La détermination de l'orientation était donnée par un prêtre qui installait sa hutte, le dos tourné à une partie du paysage, et qui traçait en l'air, avec son bâton, les délimitations. Le vol des oiseaux, au-dessus de ce champ délimité, indiquait si les présages étaient favorables ou non (cf. KAEHLER, *op. cit.*, p. 24).

[197] Voir H. KAEHLER, *op. cit.*, pp. 27 et 36.

qui y furent exprimées, et qui sont avant tout des idées politiques, économiques et militaires. Si l'art de bâtir est, plus qu'aucun autre, lié aux conditions sociales et politiques de son temps, on peut dire que l'architecture romaine l'est plus que toute autre, et que « le véritable maître d'œuvre romain est un homme politique et un militaire qui se fait aider par des techniciens » [198]. Comme le note avec justesse Gilbert Picard :

> Les principaux monuments des civilisations de l'Extrême-Orient sont des temples ou des résidences royales. L'Égypte n'a guère bâti solidement que pour ses dieux ou ses morts. Les merveilleux édifices de l'Amérique précolombienne servaient uniquement au culte, et leurs constructeurs, dépourvus des moyens techniques qui nous paraissent élémentaires, vivaient à côté, dans des huttes de branchages. Le génie même de la Grèce, qui a orienté l'humanité vers la conquête du réel, s'incarne surtout dans le Parthénon. Le Moyen Age chrétien survit dans ses églises, le musulman dans ses mosquées. L'Europe de la Renaissance et de l'âge classique a consacré le meilleur de ses ressources aux châteaux et aux palais. Rome seule, sans oublier ses dieux ni ses princes, a voulu assurer aux millions d'hommes qu'elle gouvernait, d'abord la prospérité matérielle, ensuite le confort collectif [199].

On peut dire que, d'une manière générale, les édifices romains ont un but éminemment pratique, y compris les amphithéâtres, où les combats de gladiateurs avaient pour but d'entretenir « les qualités martiales du peuple conquérant » [200]. L'esthétique qui y préside, esthétique où rien n'est sacrifié à l'ornement frivole,

---

[198] G. PICARD, *op. cit.*, pp. 47-48. « En réalité, les monuments ne portent pas le nom d'un architecte, mais celui d'un empereur ou d'un magistrat, et c'est justice, car ce détenteur de la puissance publique est le véritable auteur (' auctor ') de l'édifice... Ces grands administrateurs ont eu pour but essentiel l'intérêt public. Mais leur mérite a été de ne pas sacrifier cependant le beau à l'utile et d'avoir au contraire créé une esthétique nouvelle qui est l'expression même de la puissance de leur œuvre » (*op. cit.*, p. 48). — Pour mieux comprendre l'art de Rome, dont G. Picard ne manque pas de souligner le caractère « moderne », notons encore ce passage : « Grandie en fonction de la conquête, Rome est, et restera jusqu'au bout, essentiellement un centre politique. Elle devient peu à peu un centre culturel, et à partir du début de l'Empire crée un mode de vie que le monde entier imite. Mais elle perd son rôle militaire à mesure que les frontières s'éloignent d'elle. Quant à son rôle économique il se réduira pratiquement à la consommation, pantagruélique il est vrai, et qui exige d'énormes installations. La fonction religieuse, enfin, s'identifie pratiquement avec les fonctions politiques et culturelles, jusqu'à ce qu'un renouvellement providentiel lui permette de les suppléer, grâce au triomphe du christianisme, au moment précis où la Ville Éternelle paraissait condamnée » (*op. cit.*, p. 9).

[199] *Op. cit.*, p. 47.

[200] *Op. cit.*, p. 62. « Ainsi, ce peuple qui se flattait d'avoir le dieu Mars pour père, considérait toutes ses activités essentielles comme le complément et le prolongement de la guerre. Son mérite a été d'orienter de plus en plus vers des activités constructives des vertus qu'il n'avait d'abord cultivées que pour se défendre et pour subjuguer ses voisins » *(ibid.)*.

> trouve sa meilleure expression dans l'ordonnance à arcades. (...) Ce n'est certainement pas un hasard si cette formule, où les rapports dynamiques sont immédiatement évidents, a été choisie pour des bâtiments qui incarnent tous, dans des domaines divers, la force pacificatrice et ordonnatrice de Rome : c'est l'équivalent de la phrase concise et puis savamment charpentée des orateurs et hommes d'État fondateurs de l'Empire. On n'y trouve pas, sans doute, cet élan qui élève les constructions grecques vers un idéal transcendant. L'architecture romaine est enracinée au sol qu'elle maîtrise[201].

Outre la sculpture et l'architecture, Rome a beaucoup développé la peinture et la mosaïque. Des écrits mentionnent les noms de plusieurs peintres des IIIe, IIe et Ier siècles avant Jésus-Christ, mais leur œuvre nous est inconnue. Par contre, les peintures murales qui ornent les intérieurs de Pompéi, stuc imitant le marbre ou peintures de paysages en trompe-l'œil, constituent peut-être — surtout ces dernières — ce qu'il y a de plus original dans l'art de l'époque. Les peintures de ce style sont si développées qu'il semble improbable qu'elles n'aient pas eu de précédents hellénistiques ; cependant, on n'en trouve pas de semblables en Grèce [202].

Dans le domaine de la mosaïque — notamment le pavement, très développé et dont il nous reste de nombreux exemples — l'*opus vermiculatum*, par ses figurations et compositions florales naturalistes, est presque une branche de la peinture. Apparu en Italie au cours du IIe siècle avant Jésus-Christ, ce type de mosaïque est du reste inspiré de l'hellénisme tardif.

Sans pouvoir entrer ici dans plus de détails, notons seulement, en jetant un coup d'œil sur l'histoire de l'art romain, que le règne d'Auguste est marqué par le classicisme au meilleur sens du mot, et un retour à une simplicité typiquement romaine. Après Auguste, des tendances anti-classiques, baroques, se font sentir de plus en plus, au milieu du luxe que, contrairement à lui-même, déploieront ses successeurs [203]. Au cours du IIIe siècle, la sculpture manifestera une tension constante entre le natu-

---

[201] *Ibid.* Et G. Picard souligne que ce caractère est présent même dans les ponts (entreprise typiquement romaine), et jusque dans les plus grandioses : « Même le Pont du Gard, seul dans son merveilleux paysage, relie la rivière qu'il enjambe au ciel qu'il inscrit dans ses arches. Partout reparaît l'idée militaire de discipline et de contrainte. Ceux qui refusent toute subordination, qui ne conçoivent l'homme qu'affranchi ou même révolté, ne peuvent aimer Rome ni comprendre son art » *(ibid.)*.

[202] Ce « second style » est suivi de deux autres dans le détail desquels nous ne pouvons entrer ici. — Les Romains ont excellé également dans le portrait de style réaliste, voire vériste, sur bois (comme celui de Septime-Sévère et sa famille) ou sur verre (comme le médaillon de Brescia, qui date du IVe siècle). Voir A. MAIURI, *La peinture romaine*, spécialement pp. 99 ss.

[203] Voir H. KAEHLER, *op. cit.*, pp. 101 ss.

ralisme et la schématisation. Finalement, à partir de Constantin et surtout aux IVe et Ve siècles, l'art naturaliste du monde gréco-romain cédera la place au style hiératique qui est la marque de l'iconographie byzantine et médiévale.

L'ART CELTE

Les Celtes et les Germains étaient les deux grandes familles de peuples qui vivaient au nord de la Méditerranée et dont les anciens eurent connaissance vers 500 av. Jésus-Christ. Hérodote (II, 33) rapporte que les Celtes vivaient aux sources du Danube. Or, au milieu du Ve siècle, aux sources du Danube, régnait la civilisation « La-Tène » précoce. C'est pourquoi on a identifié Celtes et « La-Tène » [204].

L'époque La-Tène fut fortement influencée par la Grèce (par l'intermédiaire de *Massilia*), mais ces apports furent assimilés en très peu de temps, et des artisans celtes géniaux créèrent quelque chose de complètement nouveau. Ils servaient d'abord les princes ; mais dans les siècles suivants, du IVe au Ier, le style devint le bien commun de toute la population ; par voie de conséquence, on n'y trouve plus la perfection des œuvres du début [205].

Les trouvailles proviennent en majorité des tombeaux des princes. Ceux-là se trouvaient presque toujours près des châteaux forts qui étaient sans doute les lieux de résidence de ces princes. Au cours des siècles, des villes se développèrent, et au Ier siècle avant Jésus-Christ, imitant la *polis* grecque, elles atteignirent des dimensions considérables (César les nomme *oppidum* dans sa *Guerre des Gaules*) [206].

L'expression artistique de la civilisation La-Tène se trouve essentiellement dans un style ornemental défini, réservé aux objets en métal : armes et bijoux. On ne trouve ni architecture, ni sculpture comparables

---

[204] Ce nom, que l'on a donné à la dernière partie de l'âge de fer antérieur à la venue des Romains, est celui d'une plage du lac de Neuchâtel où l'on a découvert, au milieu du siècle dernier, de nombreuses lances, épées, bijoux, etc., représentant sans doute des offrandes faites dans un lieu de culte (voir H. J. EGGERS et al., *Kelten und Germanen in heidnischer Zeit*, p. 5).

[205] Voir *op. cit.*, pp. 5-6.

[206] *Op. cit.*, p. 6. — La ville la plus connue est Bibracte (occupée par César en 58 avant J.-C.), aujourd'hui Mont Beuvray près d'Autun. Elle était protégée par un mur de plusieurs kilomètres de long (en bois et en pierres). L'intérieur comprenait : au sud : le centre religieux avec un certain nombre de temples (druides); au centre : les maisons et villas des commerçants riches, imitant le style des maisons romaines; au nord : le quartier des artisans. On confectionnait même des monnaies, sur le modèle grec, mais modifié selon les conceptions celtes (voir *ibid.*). — Les Germains, par contre, avaient une culture paysanne; et leur art (bijoux d'or et d'argent) ne débute guère que vers l'an 20 avant J.-C., ou même un peu plus tard (*op. cit.*, p. 7).

à ce qui a été créé dans les grandes civilisations méditerranéennes. Maisons, étables et granges étaient en bois, et nous n'en connaissons que les plans. On ne trouve que de rares exemples de sculptures en Allemagne, en Tchécoslovaquie (une tête), en Provence, dûs sans doute à une influence ligure.

Outre les armes et les bijoux, les Celtes faisaient des chars, et nombreux sont ceux qui se faisaient enterrer avec ou sur leur char [207].

A partir de l'époque La-Tène moyenne (du IVe au IIe siècle avant Jésus-Christ), les tombeaux avec chars se font rares, de même que les importations grecques et romaines ; puis, à partir du IIe siècle, l'émail domine ; enfin, un La-Tène tardif se manifeste en Angleterre, au Ier siècle de notre ère et au début du second, par des objets de bronze gravé et des miroirs en argent [208].

L'art celte n'est pas un art réaliste. Il se peut que des motifs religieux interdisent la représentation réaliste de la nature ; de fait, les quelques animaux qui apparaissent sont stylisés et, d'une manière générale, tout est stylisé. Il est possible que l'on ait voulu écarter par là les émanations dangereuses. Lorsque des éléments réalistes sont maintenus, ils sont isolés et assemblés d'une façon irréelle (on trouve, par exemple, une statuette de cheval avec une tête d'homme). Mais dès que l'art celte quitte la représentation réaliste, il est d'une richesse et d'une virtuosité extraordinaires [209].

L'ART CHRÉTIEN

La période hellénistique de l'art grec, son absorption par Rome, qui, comme le note René Huyghe, ne fait qu'accentuer la « régression de l'idéalisme au profit du naturalisme et de l'académisme » [210], marque l'éparpillement du génie grec, mais aussi son imprégnation par l'Orient. L'Egypte, la Perse, et surtout le christianisme, vont venir transformer l'art en l'orientant vers le divin, un « divin » qui n'est plus celui de l'Olympe, un « divin » qui ne se laisse pas voir par les yeux des hommes et que l'on ne peut exprimer que par des symboles. Alexandrie, au IIIe siècle, verra s'effectuer, sous l'influence du néo-platonisme, puis de la

---

[207] Voir *op. cit.*, pp. 125 ss.

[208] L'époque La-Tène a également produit de la céramique; le tour du potier était connu dès le début. Plus tard encore, il existera en Irlande un art celto-chrétien dont le point culminant se situe autour de 700.

[209] Cf. *op. cit.*, pp. 153-154.

[210] *L'art et l'âme*, p. 167.

doctrine issue à la fois du christianisme et du néo-platonisme (notamment celle de Denys l'Aréopagite), le passage de l'art antique à l'art médiéval.

Ce passage représente un véritable renversement, dont l'art byzantin est le type par excellence. En effet, si l'art grec exalte l'homme, l'art oriental, au contraire, « ne cherche qu'à exprimer le surhumain, qu'il s'agisse pour lui de glorifier la divinité ou le souverain qui en est l'incarnation terrestre » [211] : d'où sa démesure, sa hardiesse, sa somptuosité et aussi son réalisme dans la représentation de l'homme, tel qu'il est, avec toutes ses difformités. De là également son caractère de langage théologique : l'art byzantin [212], s'il est au service de l'Etat, est aussi pour l'Eglise un moyen d'agir, et avant tout un moyen d'enseigner [213].

Ces mêmes caractères se retrouvent dans l'art médiéval des Balkans et de la Russie, marqués par l'influence byzantine. Ils se retrouvent aussi, mais d'une manière très différente, dans l'art médiéval de l'Europe occidentale, qui n'a pas subi cette même influence [214]. Là aussi, l'art est au service de la religion, et l'artiste soumis à une iconographie rigoureuse fixée par les représentants de l'Eglise. Ceux-ci donnent à l'art ses sources d'inspiration et lui imposent, explicitement ou non, ses règles. Comme l'a si bien montré Emile Mâle, « l'art du moyen âge est d'abord une écriture sacrée dont tout artiste doit apprendre les éléments » [215]. C'est aussi une iconographie qui obéit aux règles d'une mathématique sacrée ; c'est enfin un art symbolique, qui, en nous montrant une chose, nous invite à en voir une autre : « dans l'art du moyen âge,... toute forme est vivifiée par l'esprit » [216]. Cet art, entièrement finalisé par la religion

---

[211] L. BRÉHIER, *L'art byzantin*, p. 7.

[212] Nous ne pouvons pas entrer ici dans la complexité du monde byzantin, complexité dont la pluralité des courants artistiques — et par conséquent des styles — n'est que le reflet. Notons seulement, en ce qui concerne l'art de la mosaïque postérieur à la victoire des iconophiles (c'est-à-dire après 843), la coexistence de deux dominantes : celle du style « hiératique » et celle du style « renaissant », inspiré des formes et thèmes de tradition hellénistique (voir à ce sujet M. CHATZIDAKIS, *Des chefs-d'œuvre byzantins en Grèce. Les mosaïques*).

[213] A une époque de discussions dogmatiques auxquelles, du reste, les chrétiens étaient pleinement initiés, « il suffit d'un changement dans la composition ou même dans l'attitude des personnages pour qu'il exprime les nuances les plus délicates de la pensée théologique. C'est ainsi que, dans le tableau de la Nativité, depuis le VI^e^ siècle, Marie n'est plus assise auprès de la crèche, mais elle est étendue sur un lit, dans l'attitude d'une femme qui vient d'enfanter, et l'on doit voir dans cette innovation l'écho des controverses sur la nature du Christ; il s'agissait de montrer, comme l'avait proclamé le concile de Chalcédoine, que le Verbe s'était réellement incarné » (*op. cit.*, p. 35). Ce sont ces préoccupations dogmatiques qui « devaient amener les artistes à simplifier à l'excès leurs représentations en écartant tous les détails accessoires, susceptibles de distraire l'attention et d'obscurcir la pensée » (*op. cit.*, p. 36).

[214] Sauf en Italie, évidemment (Ravenne, Venise, Palerme...); mais l'art roman est entièrement indépendant de l'art byzantin (voir à ce sujet L. BRÉHIER, *op. cit.*, pp. 177 ss.).

[215] E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e^ siècle en France*, p. 14. Ainsi la nudité des pieds est le signe auquel on reconnaît Dieu, Jésus-Christ, les anges et les apôtres... Un arbre (c'est-à-dire une tige et deux ou trois feuilles) signifie que la scène représentée se passe sur terre, etc.

[216] *Op. cit.*, p. 28.

(on se rappelle la crainte que donnait à S. Augustin le plaisir qu'il prenait à la musique ambrosienne [217]), est en même temps un enseignement. La cathédrale est, pour le peuple chrétien, la « Bible des pauvres » [218].

Mais avant d'en arriver là, comment l'art chrétien s'est-il progressivement développé ? Comme le fait observer André Grabar, les débuts chrétiens de l'art

> ont trois siècles de retard sur l'avènement du christianisme lui-même. L'art chrétien l'a été *de facto* avant de l'être *de jure*, et il est né non pas comme un langage artistique nouveau par des balbutiements, mais en se détachant de l'art courant du milieu qui a vu se propager la religion chrétienne, et en élargissant progressivement l'étendue de son programme [219].

La première étape de l'art chrétien se situe entre le début du IIIe siècle et la fin du IVe, date de l'avènement à Rome de la dynastie théodosienne. De la période antérieure à la Paix de l'Eglise (313), il ne nous reste presque plus rien en fait d'architecture ; par contre, il nous reste des peintures et des sculptures d'autant plus intéressantes que le christianisme avait tout d'abord exclu les images. Les peintures sont presque hiéroglyphiques : elles suggèrent plus qu'elles ne figurent [220]. Influencées par l'Iran, empruntant souvent leurs motifs décoratifs au répertoire des mausolées antiques, ces peintures sont surtout décoratives, bien que progressivement le sujet chrétien y prenne plus d'importance. Quant aux sculptures, en particulier celles des sarcophages, elles sont issues, comme les peintures des catacombes, d'œuvres païennes de leur temps [221]. Limitée d'abord à la figure de l'orante et du Bon Pasteur, l'intervention chrétienne est très discrète.

Le IVe siècle, siècle qui vit le grand essor du christianisme, n'est pas, si l'on en juge par ce qui nous a été conservé, un grand siècle de l'art chrétien [222]. C'est de ce siècle que date la première église cathédrale de Rome, la basilique du Latran. La basilique chrétienne, en effet, apparaît sous Constantin (construite sur le modèle des synagogues) et elle se perpétuera, sans grands changements, jusqu'au début du Moyen Age.

---

[217] Cf. *Les Confessions*, livre 10, chap. XXXIII : « Toutefois, lorsqu'il arrive que le chant me touche davantage que ce que l'on chante, je confesse avoir commis un péché qui mérite châtiment, et j'aimerais alors beaucoup mieux n'avoir pas entendu chanter. »

[218] Cf. E. MÂLE, *op. cit.*, Préface, p. 1 et t. II, 1re partie, chap. IV : *L'art, la religion, la foi chrétienne.*

[219] A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, p. 2.

[220] Voir *op. cit.*, p. 68. [221] Voir *op. cit.*, pp. 124 ss.

[222] Voir *op. cit.*, p. 162. Toutefois, c'est de cette époque que datent certains chefs-d'œuvre de l'art copte (en Égypte), notamment des tapisseries, des brocarts, des vêtements sacerdotaux.

Non seulement Rome, dans les premiers siècles qui suivent la paix constantinienne, reste fidèle à la basilique ; mais la Gaule, entre autres, l'imite. Ainsi le baptistère de Saint-Jean de Poitiers, l'un des plus anciens édifices religieux de Gaule, a conservé ses murs et son fronton antiques.

Mais la Gaule des Ve et VIe siècles va être toute pénétrée d'influences orientales, notamment par l'intermédiaire des marchands syriens. On peut, pour le moins, affirmer avec certitude, comme le fait Emile Mâle, que « dès le Ve siècle, il y eut en Gaule des basiliques qui diffèrent de celles de Rome » [223]. Manifeste dans l'architecture [224], l'influence orientale l'est encore plus dans la sculpture ainsi que dans le décor des monuments mérovingiens ; on y trouve, en particulier, des motifs égyptiens.

Désormais, avec la renaissance carolingienne (VIIIe-IXe siècles, époque marquée par un très grand idéal d'unité à travers l'Empire), Rome va s'effacer devant l'influence orientale. Ainsi l'Eglise de Germigny-des-Prés (Loiret), qui date de 806, est tout orientale [225]. Mais, comme l'a souligné Jean Hubert, le « miracle » carolingien ne réside pas tant dans l'architecture [226] (l'initiative de son développement est due à Pépin le Bref) que dans un certain nombre d'arts dont la perfection est parfois restée inégalée : enluminures, miniatures, orfèvrerie d'église, sculpture sur ivoire et gravure de pierres dures [227].

L'extraordinaire richesse artistique de l'époque carolingienne est due en grande partie à l'action personnelle de Charlemagne, visant à réaliser son idéal d'une société théocratique. En effet, mû par cet idéal, il contribua puissamment à faire régner dans le clergé séculier l'ordre qui

---

[223] E. MÂLE, *Les origines de l'art roman*, in E. PITTARD et al., *Histoire générale de l'art*, I, p. 286. Il en est de même pour les baptistères.

[224] Dans l'église Saint-Laurent de Grenoble, en particulier. — D'autre part, c'est également aux Ve et VIe siècles qu'avec la christianisation de l'Irlande se développe un art celto-chrétien, qui connaîtra son apogée au début du VIIIe siècle dans les ateliers des monastères.

[225] L'influence orientale qui se fait sentir à Germigny n'est pas byzantine (rappelons qu'au début du IXe siècle, après son premier âge d'or (527-726), l'art byzantin, secoué par la Querelle des images (726-867), connaît une période assez peu productive, après laquelle vient un second âge d'or (867-1204), dont date le type d'église byzantine qui nous est le plus familier). C'est une influence iranienne qui est parvenue jusqu'à Germigny, probablement par l'Espagne musulmane (voir J. HUBERT, J. PORCHER et W. F. VOLBACH, *L'empire carolingien*, p. 15). Il y a eu en effet de nombreuses interférences entre l'art chrétien et l'art musulman; si — sans parler, évidemment, de l'art mozarabe et mudéjar en Espagne — l'art carolingien et l'art roman ont absorbé des réminiscences musulmanes, en revanche Sainte-Sophie a inspiré divers édifices musulmans, et l'art copte a également influencé l'art musulman en Égypte. — Mais si l'influence byzantine n'est pas présente à Germigny, elle se fait sentir ailleurs, surtout en Italie, puisque, plusieurs siècles après Ravenne, la Querelle des images y a entraîné (aux IXe et Xe siècles) de nombreux maîtres byzantins qui ne trouvaient plus d'emploi à Byzance (voir à ce sujet *op. cit.*, p. 19).

[226] Les admirables cryptes carolingiennes ne sont pas sans précédent; ainsi celle de la cathédrale de Dijon, de forme circulaire et à ciel ouvert, qui date probablement du VIe siècle.

[227] Cf. *op. cit.*, p. 10.

régnait dans la vie monastique. Mais cette institution monastique, précisément, Charlemagne n'y a pas présidé lui-même : et c'est elle qui est à l'origine du développement des arts. Comme le note encore Jean Hubert,

> pendant la première partie du haut Moyen Age, la pratique des arts avait été contrariée par les désordres et les violences qui s'étendaient alors à presque tout le royaume franc. Par bonheur, l'institution monastique se dressa assez vite comme un puissant principe d'ordre auprès de rois cruels et d'une aristocratie belliqueuse. Quand les moines abandonnèrent peu à peu l'état érémitique pour se rassembler en laures, puis en monastères organisés, il leur fut plus facile de se livrer à l'étude et s'intéresser aux arts [228].

Dès la fin du IXe siècle et au cours du Xe, âges sombres des invasions normandes en France et des dévastations arabes en Provence et en Italie, une grande partie des églises disparaît. On voit alors s'élever, dans une partie de l'Europe occidentale, des églises d'une extrême simplicité et qui se ressemblent toutes [229]. Puis, à la fin du Xe siècle, cette architecture rudimentaire se transforme et la voûte apparaît sur les nefs, la voûte qui va donner à l'art roman son caractère propre [230]. Dès lors, au cours des XIe et XIIe siècles, le Moyen Age édifie d'innombrables églises romanes, jusqu'au grand événement artistique du XIIe siècle : la construction de Saint-Denis, où Suger veut répondre par la magnificence à l'appel que S. Bernard avait lancé en faveur du dépouillement. C'est là, à Saint Denis, note Emile Mâle, « que l'architecture gothique fut réellement consacrée » [231].

La succession du gothique au roman pourrait revêtir un caractère contradictoire si nous ne la voyions correspondre au revirement

---

[228] *Op. cit.*, p. IX.

[229] Cf. E. MÂLE, *L'architecture romane*, in *Histoire générale de l'art*, I, p. 291.

[230] Cf. *op. cit.*, pp. 292-295. Il semble que l'on puisse reconnaître au moins trois sources qui ont agi sur la genèse des formes romanes. « Il en est une, écrit René Crozet, qui vient de Rome. Des rives du Tibre, elle a gagné tout l'Empire... Elle explique la persistance de l'emploi du petit appareil, des intercalations de briques, de l'*opus reticulatum* ou des imbrications. Elle détermine la silhouette latine du baptistère, le profil de ses frontons triangulaires, la modénature de ses corniches; elle est rendue tangible par le remploi de colonnes de marbre à Poitiers ou à Nouaillé, par l'utilisation de modèles antiques d'où sont sorties de mauvaises copies de chapiteaux corinthiens ou ioniques à Poitiers ou à Ligugé en attendant les versions plus savantes que produiront les sculpteurs romans » (*L'art roman en Poitou*, in : *Poitou roman*, p. 17). La seconde influence est orientale et se manifeste dans l'aménagement des hypogées et des cryptes du Poitou pré-roman, ainsi que dans l'iconographie. Quant à la troisième source, elle vient des steppes de l'Asie par l'Europe centrale et septentrionale à la suite des barbares; elle se manifeste, par exemple, dans les incrustations vitrifiées mêlées au géométrisme des rosaces (qui, lui, peut ne venir que de Rome), incrustations qui rappellent l'art, réputé barbare, des orfèvreries cloisonnées (cf. *op. cit.*, pp. 17-18).

[231] E. MÂLE, *L'art gothique*, in *op. cit.*, p. 324. A. Godard s'est efforcé de montrer que l'architecture gothique ne devait rien à l'Iran. Voir à ce sujet A. GODARD, *L'art de l'Iran*, pp. 266-280 : *A propos des origines de l'architecture gothique.*

opéré, au début du XIII^e siècle, par la pensée médiévale. Jusqu'à la fin du XII^e siècle, l'augustinisme (et donc le platonisme) domine la théologie. A l'époque où Scot Erigène enseigne à Paris (au milieu du IX^e siècle) une doctrine néo-platonicienne, l'art roman est sur le point de naître. Et comme l'a noté justement René Huyghe :

> Au moment où l'art roman s'achève, où l'aurore du gothique se lève à Saint-Denis, au milieu du XII^e siècle, l'abbé Suger, qui par ce monument a décidé de l'impulsion nouvelle, professait encore la formule célèbre : « Mens hebes ad verum per materialia surgit » : « L'esprit, en sa faiblesse, n'atteint le vrai que par le moyen des réalités matérielles », ce qui est avouer leur infériorité, leur pis-aller... le devoir de les transcender [232].

Si la formule citée impliquait un certain mépris de la réalité et correspondait à une philosophie où toute vérité découlait de la Vérité divine et pour qui toute connaissance venait à l'âme du dedans, la formule correspondante qu'emploiera S. Thomas (et que René Huyghe ne mentionne pas) sera, sous des dehors semblables, très différente : « *manuducimur per sensibilia* »... « *est autem modus connaturalis hominis ut per visibilia ad invisibilia manuducatur* » [233]. La philosophie d'Aristote commence d'imprégner la pensée occidentale : toute connaissance se fonde sur l'expérience ; et l'art gothique va s'élever sur ces bases : il devient réaliste, au détriment du symbolisme, et va évoluer vers le naturalisme. Qui plus est, la doctrine architecturale y est « bouleversée radicalement : les formes ne sont plus imposées à la matière, pliées ainsi aux lois de l'intellect, elles apprennent au contraire à exprimer, à aménager les lois de cette matière, et la plus importante de toutes : la pesanteur » [234].

En réaction contre le réalisme vers lequel décline l'art à la fin du Moyen Age (surtout dans les pays du Nord), l'Italie (dès la première moitié du XIV^e siècle, avec Pétrarque), revient au classicisme gréco-latin. Mais ce retour à l'antique est une réaction qui se veut chrétienne [235].

---

[232] *L'art et l'âme*, p. 172.

[233] *Commentaire sur l'évangile de S. Matthieu*, n° 441, et *Somme théologique*, I, q. 43, a. 7. Cette expression se retrouve en maint autre lieu chez S. Thomas.

[234] R. HUYGHE, *op. cit.*, p. 178.

[235] Y a-t-il — on peut au moins se poser la question — une réelle continuité entre les arts de l'Anatolie (qui est la plus ancienne source de civilisation connue aujourd'hui) et l'art chrétien, une continuité qui passerait par l'Asie mineure, la Crète, la Grèce et Rome? Certes, bien d'autres arts ont été assumés par l'art chrétien (par exemple, l'art chrétien du Mexique — l'art des mexicains chrétiens, et non pas celui qu'imposaient au début les missionnaires espagnols — a assumé des éléments aztèques); mais la continuité la plus profonde, impliquant les plus grandes transformations, semble bien venir de l'Anatolie jusqu'à l'art chrétien. Ne faudrait-il pas, dans l'interprétation des métamorphoses de l'art, tenir compte de ce que peut représenter une continuité comme celle-ci, comparativement à la simple juxtaposition (par exemple entre une œuvre d'art chinoise et une œuvre de l'art chrétien) ou à l'opposition, dont on pense tirer quelque lumière?

LA RENAISSANCE

La Renaissance [236], si elle marque l'affranchissement de l'art — l'art n'est plus au service des fins spirituelles de l'homme comme était l'art médiéval — si son impulsion est toute vers le beau [237] et vers l'étude de l'homme [238], n'est pas pour autant païenne. Elle n'est pas un anti-christianisme, loin de là ; mais elle est un *humanisme* chrétien [239]. De fait, le berceau de la Renaissance est la Florence du Quattrocento, et cela grâce, sans doute, au concours de trois facteurs principaux : « le sens plastique des Toscans, réticent à l'atmosphère confuse de la mystique, un humanisme particulièrement vivant, la richesse exceptionnelle de la République et de ses bourgeois » [240].

---

[236] Le terme de « Renaissance », apparu au XIX^e siècle pour désigner le retour de l'art aux modèles antiques, a d'abord désigné le style qui apparut en Italie au XV^e siècle en réaction contre le gothique, qui n'avait du reste jamais réussi à s'implanter en Italie, où les œuvres de l'Antiquité païenne étaient toujours demeurées vivantes. « On s'efforça bien, dans la Péninsule, écrit P. Sutermeister, de comprendre le puissant esprit mystique qui soufflait de France et d'assimiler méthodiquement son expression architecturale, ce style nouveau, élancé vers le Ciel, mais le sentiment de la vie propre aux Italiens demeura réfractaire au gothique et reprit fortement conscience de soi en découvrant conjointement ses sources grecques et la beauté harmonieuse du corps humain » (P. SUTERMEISTER, *L'apogée du baroque*, p. 12).

[237] Delacroix note dans son *Journal*, au sujet de la Renaissance italienne, que « l'impulsion fut alors générale vers le beau » (*Journal*, III, p. 364).

[238] « A travers les thèmes religieux ou les thèmes dérivés de la civilisation antique, c'est vers l'étude de l'homme que tend l'artiste italien au XV^e siècle; et c'est sans doute pourquoi il faut faire une place importante à l'art de la statuaire qui semble avoir souvent impressionné les peintres eux-mêmes » (J. ALAZARD, *L'art italien au XV^e siècle. Le Quattrocento*, p. 220). Le Quattrocento, qui est une des périodes les plus complètes de l'histoire de l'art, « s'intéresse surtout à l'étude de l'homme et des sentiments humains » (p. 222).

[239] Malraux insiste sur le fait que la Renaissance n'est pas un anti-christianisme. L'humanisme chrétien qui s'élabore au XIII^e siècle en France, qui s'y débat dans plus d'un siècle de sang, qui reparaît au XIV^e toscan et de nouveau au début du XV^e avec Donatello, « est un moment de la pensée chrétienne au même titre que la foi des Croisades, voire que l'orthodoxie ou le protestantisme : même Raphaël ne se croit pas moins chrétien que ne se croira Rembrandt. L'Italie faisait des colonnes romaines l'ornement de ses basiliques, non des béliers pour détruire ses églises... La Renaissance n'est antique qu'à la façon dont Montaigne est païen... » (*Les voix du silence*, p. 268).

De fait, l'art de la Renaissance, s'il reste chrétien, est celui d'un humanisme chrétien, qui exalte l'homme — comme le reconnaît Malraux : « Le jour où Nicolas de Cues écrivit : ' Le Christ est l'homme parfait ', un cycle chrétien se ferma en même temps que les portes de l'enfer; les formes de Raphaël purent naître.

L'homme était passé de l'enfer au paradis à travers le Christ, dans le Christ; la transcendance irrémédiable qui nourrit les arts hiératiques disparaissait avec l'angoisse... Comment, lorsque le diable ne possédait plus guère qu'un fragment du purgatoire, la leçon grecque n'eût pas été celle de l'acanthe? C'est alors qu'elle se codifia, que la ' divine proportion ' qui ordonne les éléments du corps humain devint loi, et qu'on attendit de ses mesures idéales qu'elles régissent l'ensemble de la composition — accordée par ailleurs au mouvement des planètes...

Rêve grandiose et significatif. Mais lorsqu'il ne fut plus la justification et le soutien d'une passion d'harmonie, lorsqu'on en tira les œuvres et cessa de les tirer d'elles, il ne s'agit plus de conquérir mais de parer. De transformer le monde en acanthes, des dieux aux saintes et aux paysages. D'où le ' beau idéal '.

Il faudrait l'appeler le beau rationnel... Un beau que l'artiste ne créait pas, mais *atteignait* » (*op. cit.*, pp. 84-85).

[240] P. SUTERMEISTER, *op. cit.*, p. 12.

Mais déjà le XVI^e siècle italien voit se transformer l'esprit de la Renaissance. Dans l'ordre architectural, le passage se manifeste à Saint-Pierre de Rome où Bramante, et surtout Michel-Ange, dépassent l'harmonie à laquelle tendait la Renaissance : alors que l'idéal renaissant, caractéristique de la sensibilité méridionale, était terrestre, « celui d'un homme qui ne compte que sur soi », Michel-Ange « élargit cet idéal, il l'ouvre à l'émotion, l'emplit d'un sentiment de la vie à la mesure du monde et y infuse les aspirations transcendantes d'un christianisme en plein réveil » [241].

A l'idéal épuré de la Renaissance va succéder la somptuosité du baroque. A l'humanisme de la Réforme [242] va s'opposer la Contre-Réforme et, en art, les directives données par le concile de Trente et diffusées par les Jésuites dont l'art va se confondre avec la vague du baroque ; à l'individualisme des artistes protestants [243] vont s'opposer de nouvelles règles iconographiques, bien différentes, certes, de celles de l'art médiéval, mais qui exalteront la « force collective » de l'art [244]. De nouveau, comme l'a montré Emile Mâle, l'art va obéir aux lois de l'Eglise [245], une Eglise en lutte contre l'hérésie [246]. C'est pourquoi si, « à

---

[241] *Ibid.* Sur le baroque, voir les ouvrages de V. Tapié.

[242] Il serait intéressant de noter, du point de vue de l'art chrétien, que le protestantisme n'a ni architecture, ni sculpture évidemment, mais qu'il a développé l'aspect musical (musique, poésie religieuse et chants d'Église) d'une façon prodigieuse — comme s'il s'agissait d'une compensation par rapport à l'absence de sculpture et même d'architecture. Un processus analogue (processus comparable au développement de l'ouïe et du toucher chez l'aveugle, par exemple) ne se retrouverait-il pas dans l'art islamique, qui est essentiellement décoratif? Cet art (qui a, en Perse en particulier, excellé dans les tapis) se situerait davantage du côté du toucher, l'art protestant étant plus relié à l'ouïe et l'art catholique à la vue (ceci étant proposé à titre de suggestion).

[243] R. Huyghe fait observer que chez les artistes hollandais du XVII^e siècle, l'expression personnelle trouvera et se fera reconnaître dans l'art « une place qu'elle n'avait encore occupée qu'inconsciemment sous l'impulsion d'êtres d'exception de la taille de Michel-Ange, de Giorgione ou de Titien, de Tintoret ou de Greco... » (*L'art et l'âme*, p. 192).

[244] Cf. *op. cit.*, p. 193. Cette « force collective » sera exaltée non seulement dans ses sources, mais dans ses effets : l'art « fera appel aux facultés d'émotion de la foule chrétienne » *(ibid.)*.

[245] *L'art religieux après le concile de Trente*, Préface, p. VII. « Il convenait, écrit P. Sutermeister, ... que l'espace intérieur, par sa beauté plastique, manifestât l'esprit nouveau de l'Église. Le sentiment religieux allait s'incarner ici en un art partout répandu, qui devait envelopper et attirer le fidèle; il fallait que l'ensemble pût être compris de tous les visiteurs, au niveau soit de la foi, soit de la sensibilité ou de la connaissance, et que le cœur, en même temps, pût s'en nourrir » (*op. cit.*, p. 29). C'est avant tout sur la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, si violemment controversée par la Réforme, que se concentre l'art religieux baroque : « l'église devenait la résidence, le palais du Christ eucharistique » (*op. cit.*, p. 18).

[246] Parmi les multiples réalisations de l'art baroque, une place importante doit être réservée à l' « épopée » baroque du Mexique. Au mélange de style roman, gothique et mudéjar que la « croisade » espagnole venait apporter (moyennant l'impitoyable destruction des édifices aztèques), succède, au XVII^e siècle, l'épanouissement d'une architecture chrétienne mexicaine, transposition indienne du baroque. Il ne s'agit donc plus du baroque proprement européen, art savant et souvent très affecté, mais d' « un élan sincère où l'on retrouve un contact direct entre l'artiste, le sentiment populaire et la foi » (R. J. V(INSON), *L'épopée baroque au Mexique*, p. 101).

l'âge d'or de la Renaissance, l'art chrétien était serein comme l'art antique » [247], désormais l'art, façonné à l'image de l'Eglise de la Contre-Réforme, « ardente et passionnée, qui connut l'angoisse, la lutte et le martyre » [248], traduit l'élan de tout l'être vers Dieu, ne craint pas de représenter le martyre dans toute son horreur, mais aussi la joie d'un monde régénéré par le sacrifice du Christ [249]. « Assumant le drame de la vie et de la souffrance, l'art baroque résume le monde et le rassemble en un tout grandiose » [250].

La lutte religieuse dont l'art baroque est le témoin va créer, notamment dans la France du XVII[e] siècle (ce siècle où c'est la France, et non plus l'Italie, qui domine) un renouveau de ferveur austère, d'une austérité qui n'est pas loin de la rigueur protestante. Mais l'idéal qu'offre un tableau de Philippe de Champaigne exige trop de sacrifices. Et l'on voit « se détacher de l'art religieux le paysage, la nature morte, la scène familière, qui ne s'en séparaient pas jadis. L'art religieux avait été, pendant des siècles, l'art total : il y eut désormais un art religieux et un art profane » [251].

Après la « révolution copernicienne » qu'a été, en art, la Renaissance européenne, l'unité de l'art est rompue et l'on commence à voir naître une multiplicité de réflexions sur l'art, de conceptions de l'art [252].

---

[247] E. MÂLE, *op. cit.*, p. 9. [248] *Ibid.*

[249] Parlant de l'église de la Wies, en Bavière, P. Sutermeister écrit : « Cette église est... un sanctuaire de la pénitence et de la miséricorde, non pas selon quelque sombre conception de la Loi, mais dans la lumière évangélique de la joie, de l'amour et de la rédemption; elle nous donne l'assurance que par le sacrifice du Christ le monde est régénéré et sanctifié » (*op. cit.*, p. 131; cf. p. 114).

[250] *Op. cit.*, p. 10. P. Sutermeister y voit la dernière grande synthèse de la science, de l'art et de la foi (voir *op. cit.*, p. 189). Et il estime que si nos contemporains sont si sensibles au baroque, « les raisons de cet amour ne tiennent pas à une mode, mais au fait qu'ignorant ses semblables et vivant dans des cubes de béton, l'homme d'aujourd'hui a besoin de formes plus vivantes et plus belles que celles qui l'entourent... » (*op. cit.*, p. 9).

[251] E. MÂLE, *op. cit.*, p. 5.

[252] Une seconde révolution copernicienne (mais partielle) se produira quand l'art ne sera plus au service de l'homme, mais mettra l'homme au service de certaines idéologies et pourra lui-même s'identifier à une de ces idéologies.

On en arrive ainsi, à notre époque, à une série de conceptions extrêmes et opposées : ainsi, chez Malraux, l'homme individuel est, d'une certaine manière, au service d'un art qui est en quelque sorte au delà du temps, dans l'éternité de la forme à travers ses métamorphoses. D'autre part, le formalisme poussé à l'extrême dans la recherche d'une forme de plus en plus pure aboutit finalement au suicide de l'art, de toute possibilité d'art.

2. Les grandes conceptions poétiques et philosophiques de l'art

L'ART POSSÈDE UNE CERTAINE AUTONOMIE

Avec la réflexion des philosophes sur l'art, nous assistons à un phénomène nouveau, qui aura une influence à la fois sur l'art et sur la philosophie. Cette première réflexion s'enracine dans la philosophie grecque. En effet, si la Grèce a permis l'indépendance du *logos,* elle a permis aussi l'indépendance de l'art [253]. Il serait intéressant de comparer Platon et Aristote sur ce point : Platon met l'art au service de la dialectique et de l'état (et condamne les poètes s'ils sont menteurs), alors que chez Aristote l'art n'est pas entièrement soumis à l'éthique : il fait l'objet d'une *Poétique.*

Aristote est le premier à essayer d'analyser philosophiquement l'œuvre artistique et l'activité artistique, et à reconnaître que l'activité artistique possède une certaine autonomie, une certaine finalité propre — en ce sens qu'elle est irréductible aux autres activités humaines et qu'elle s'enracine dans un aspect fondamental de l'activité humaine : l'imitation. Pour Aristote, en effet, la pensée (διάνοια) est soit pratique (morale) soit poétique, soit théorétique [254]. Seule la pensée poétique réalise un effet extrinsèque à elle-même. C'est pourquoi on peut dire que, pour Aristote, le raisonnement poétique s'identifie pratiquement avec l'art (τέχνη).

L'art, comme la prudence, considère des réalités contingentes : « ce qui peut être autrement qu'il n'est » [255]. Mais comme la production et l'action sont différentes, nécessairement « l'état habituel raisonné qui dirige l'action est différent de l'état habituel raisonné qui dirige la production » [256]. C'est le propre de l'art d'être « cet état habituel raisonné

---

[253] Cette réflexion philosophique a commencé chez les Sophistes par l'exaltation de la Rhétorique, ce discours persuasif qui permettait d'obtenir le pouvoir qui les intéressait avant tout. C'est donc à l'égard de la Rhétorique qu'apparaît, chez Platon, une première réflexion philosophique sur l'activité artistique. Car si les Sophistes utilisent la Rhétorique dans un but purement utilitaire, Platon cherche à lui donner une signification plus profonde : elle doit être mise au service de la Dialectique. — Rappelons que le mot *art* vient du latin *ars*, lequel traduit τέχνη (sur l'équivalence de *ars* et de τέχνη, voir A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, p. 214; voir aussi A. PITTET, *Vocabulaire philosophique de Sénèque*, 1re livraison, pp. 110 ss.). On sait que le mot grec τέχνη désigne toute activité productrice, qu'il s'agisse des beaux-arts ou de l'art artisanal. Pour Aristote, il y a identité entre « art » (τέχνη) et « disposition à produire (ἕξις ποιητική) accompagnée de règle exacte » (μετὰ λόγου ἀληθοῦς). Cf. *Éthique à Nicomaque*, 1140 a 9. Pour S. Thomas, *ars* signifie, comme τέχνη pour Aristote, la disposition à produire : *idem est ars quod habitus factivus cum vera ratione* (*habitus* traduisant ἕξις) (cf. *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque*, Livre VI, leçon III, n° 1153).

[254] Cf. *Métaphysique*, E, 1, 1025 b 25.

[255] *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140 a 1.

[256] *Op. cit.*, VI, 4, 1140 a 4.

(de possession du vrai) qui dirige la production » [257], à la différence de la prudence qui rectifie nos actions immanentes.

L'art est défini comme la faculté de produire, de réaliser, de créer (ποιεῖν) des œuvres : « tout art a pour objet de faire venir quelque chose à l'existence » [258] et « le fin mot de l'art consiste à découvrir le moyen de faire venir à l'existence l'une ou l'autre des choses qui peuvent être ou ne pas être, et dont le principe réside dans le producteur et non dans la chose produite » [259].

Le but de l'art est de produire une œuvre qui existe en elle-même et demeure même après l'acte qui l'a produite. Les œuvres, en effet, n'ont pas en elles-mêmes leur principe propre d'activité : il est dans celui qui les a faites [260].

Aristote distingue avec beaucoup de précision l'art et la nature comme des principes différents de mouvement. Dans l'art, la cause est distincte de ses effets propres, seule l'idée est dans l'esprit de l'artiste ; tandis que la nature est un principe immanent de mouvement.

L'art se distingue donc à la fois de la philosophie théorétique, de la prudence et de la nature. Au lieu de chercher uniquement à connaître la réalité sensible, il veut la transformer, l'achever, la perfectionner ; s'il la connaît, c'est pour la transformer et l'utiliser. Au lieu de diriger l'homme vers son bonheur (comme fait la prudence), il veut lui permettre de réaliser ce dont il a besoin, et ce qui lui permet de s'exprimer, de communiquer aux autres. Aristote est bien le premier à préciser que l'activité artistique a un caractère spécifique. Et cela lui permet de préciser encore que l'homme, par l'exercice de l'activité artistique, peut, grâce à certaines dispositions naturelles, acquérir une disposition stable qui ennoblit son intellect pratique (l'intellect capable de réaliser une œuvre) : ce qu'Aristote appelle ἕξις et que l'on a traduit en latin par *habitus*.

Si Aristote reconnaît que l'activité artistique, le ποιεῖν, possède un caractère spécifique, il ne prétend par pour autant que l'art possède une autonomie absolue. Pour lui, l'art *peut* être au service du développement humain, moral et politique — mais il ne l'est pas essentiellement ; il peut l'être parce qu'il provient de l'homme et est donc capable d'être à son service [261]. L'art peut être aussi au service de la pensée philosophique ; c'est en ce sens qu'Aristote affirme que la poésie est plus proche de la philosophie que l'histoire [262] — mais là encore, l'art n'est pas *essen-*

---

[257] *Op. cit.*, VI, 4, 1140 a 8.
[258] *Op. cit.*, VI, 4, 1140 a 10. [259] *Op. cit.*, VI, 4, 1140 a 15.
[260] Cf. *Métaphysique*, E, 1, 1125 b 18-24.
[261] Il y a une exception, la *Rhétorique*, qu'Aristote considère comme essentiellement ordonnée à la *Politique*, et à son service. [262] Cf. *Poétique*, IX, 1451 b 5-10.

tiellement ordonné au développement philosophique [263]. Si donc l'art possède une fin propre, il n'est pas rival de la véritable fin humaine : l'amitié et la contemplation.

Si les théologiens n'ont pas analysé pour lui-même le problème de l'activité artistique, ils ont cependant mis en lumière le problème de la création par Dieu, création qui est bien, sous un certain aspect, la première activité du *faire* ; et par là, ils ont contribué à mettre en lumière l'originalité de l'activité artistique. Mais cette contribution, reconnaissons-le, demeure plutôt simpliste [264].

Après la grande période des Pères de l'Eglise et des théologiens, la philosophie ayant repris son indépendance, nous assistons en Italie à la proclamation, par Vico et De Sanctis, de l'indépendance de l'activité artistique, grâce à la faculté fabulatrice, la « fantaisie ». Ces conceptions s'élaborent en réaction contre des attitudes trop abstraites, trop conceptuelles. On insiste alors sur l'aspect vital et très primitif de l'art, correspondant au premier âge de l'humanité. Pour Vico, par exemple, l'imagination est à l'origine de la poésie et l'art est toujours indépendant de la connaissance conceptuelle [265]. Pour De Sanctis, la faculté propre de l'artiste est la « fantaisie » [266].

D'une manière très différente et dans un climat tout autre, Baumgarten, en Allemagne, redécouvre lui aussi le statut original de l'art, dans son *Aesthetica.* Dans le système de Leibniz-Wolff (Leibniz ne voyait dans l'art qu'un auxiliaire de la morale et de la philosophie), Baumgarten a vraiment donné à l'esthétique une place originale, montrant que l'absence de réflexion sur la connaissance sensitive — telle qu'il la concevait — et sur l'art était une véritable ignorance. Il a fait de l'esthétique une science indépendante en lui découvrant sa propre tâche et en précisant ses limites. Il l'a donc dissociée des disciplines auxquelles on rattachait habituellement la théorie du beau et de l'art dès que l'on en faisait une étude philosophique. Cette théorie était alors vue en fonction de la morale, ou de la logique, ou même de la métaphysique. Pour Baumgarten,

---

[263] Sauf l'*organon*, la logique, qui est un art essentiellement ordonné à la perfection de l'activité de l'intelligence.

[264] Nous ne parlons pas ici de la conception que S. Thomas a de l'art; car il a repris dans sa synthèse théologique les distinctions d'Aristote sans les développer.

[265] VICO, *La Science Nouvelle*, 3, 1, in *Œuvres choisies*, pp. 92-93, 104 et *Opere minore*, in *op. cit.*, pp. 93-94.

[266] Voir J. LAMEERE, *L'esthétique de Benedetto Croce*, p. 53.

> l'Esthétique est distincte de la logique parce que son objet est constitué par la connaissance sensitive comme telle; elle s'écarte de la morale parce qu'elle n'envisage pas le fond des problèmes mais uniquement leur apparence sensible; enfin elle n'empiète pas sur la métaphysique parce que la vérité ne lui importe pas en soi [267].

A la suite de Baumgarten, Mendelssohn affirme également que l'art relève essentiellement du domaine de la perfection sensible ; même si la raison intervient, cela ne doit être que d'une manière passagère : il faut laisser le sentiment *(Gefühl)* et le plaisir tout prendre [268]. Pour lui, l'essence de l'art réside dans la « représentation sensible parfaite » (*sinnlich vollkommene Vorstellung)* [269], l'illusion de la réalité.

Lessing, à la suite, du reste, de Mendelssohn, insiste surtout sur la fin affective de l'art : émouvoir celui qui le reçoit, éveiller en lui la sympathie, la pitié *(Mitleid, Mitgefühl)* [270]. Par là, l'art doit avoir une autonomie parfaite : c'est le propre de la réalisation de la beauté, d'avoir cet effet affectif. Dans l'alternative forme (*Gestalt*)-beauté d'une part, et expression-contenu *(Gehalt)* d'autre part, Lessing opte pour la beauté.

L'art, pour lui, présente une nature purifiée. Il n'est pas une imitation de la nature, mais, par des moyens naturels, il en donne une interprétation [271]. Le but dernier de l'art est l'identification de l'auteur et de celui qui jouira de son œuvre, et cela par la pitié, la sympathie, la compassion *(Mitleid).* Bien qu'il soit autonome, l'art doit améliorer les mœurs : il est formateur et réformateur des mœurs [272].

De nouveau en réaction violente contre des conceptions rationalistes et logiques de l'art — et également en opposition à l'égard d'une conception hédoniste —, se situe une conception intuitive, voulant montrer la véritable indépendance de l'art : c'est, par exemple, la position de Croce, position très significative. Croce affirme avec force l'autonomie de l'art qui, pour lui, « ne peut jamais être autre chose que pure intuition » [273]. L'intuition, prise de contact immédiate avec le réel, simple regard qui caractérise la première activité de l'esprit humain, entre en activité avant

---

[267] A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, pp. 68-69. En dépendance de Baumgarten, il faudrait citer Meier, son élève et son successeur.
[268] Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 104.
[269] *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, I, p. 285.
[270] Voir LESSING, *Laokoon*. Les termes de « pitié », de « compassion », employés pour traduire *Mitleid* et *Mitgefühl* (*Einfühlung* n'existait pas encore) n'ont ici aucune signification morale.
[271] Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 165. [272] Cf. *op. cit.*, p. 167.
[273] *Bréviaire d'esthétique*, p. 87.

l'intelligence logique et théorique, et c'est elle qui caractérise l'art, première forme de connaissance : celle du particulier dans sa particularité même. La poésie est pour Croce l'état premier de l'esprit, l'état fondamental qui prépare idéalement la faculté rationnelle et réflexive : « La poésie... est la première affirmation de l'activité humaine » [274].

L'art est donc intuition pure, autrement dit intuition lyrique, c'est-à-dire intuition accompagnée d'un sentiment qui lui donne cohérence et unité [275] ; représentation et sentiment sont indissolublement unis dans l'art [276], qui est leur expression : « l'art est l'expression d'impressions » [277].

Cette expression n'est pas reproduction, mais synthèse créatrice : « L'art ne *reproduit* pas quelque chose d'*existant* mais produit toujours quelque chose de nouveau ; il forme une situation spirituelle nouvelle ; par là, il n'est pas imitation, mais création » [278].

Dans une perspective bien différente, Jacques Maritain, lui aussi, cherche à montrer l'autonomie de l'activité poétique et de l'art. Et pour mieux montrer cette autonomie, il souligne avec force la distinction entre poésie et art [279]. La poésie est intuition. Cette intuition est une « source intérieure », une « musique intérieure », un « petit nuage translucide » [280].

---

[274] *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, p. 27.

[275] Cf. *Bréviaire d'esthétique*, p. 35 : « Ce qui donne de la cohérence et de l'unité à l'intuition, c'est le sentiment; l'intuition est vraiment telle parce qu'elle représente un sentiment et c'est seulement du sentiment et au-dessous de lui qu'elle peut surgir. »

[276] Cf. *op. cit.*, p. 36 : « Une aspiration renfermée dans le cercle d'une représentation, voilà l'art; et dans l'art, l'aspiration n'existe que par la représentation, la représentation par l'aspiration. Épopée et lyrisme ou drame et lyrisme, ce sont là des subdivisions scolastiques de l'indivisible : l'art est toujours ce lyrisme ou, si l'on veut, l'épopée et le drame du sentiment. »

[277] *Esthétique comme science de l'expression...*, p. 13 : « Ce qu'on appelle communément, par antonomase, l'art, recueille des intuitions plus vastes et plus complexes que les intuitions communes, mais ce sont toujours des intuitions de sensations et d'impressions; l'art est l'*expression d'impressions*, non l'*expression* de l'*expression.* »

[278] *L'arte come creazione e la creazione come fare*, in *Nuovi Saggi di Estetica*, p. 156. La faculté intuitive est innée dans l'homme. Ce n'est pas un don extraordinaire venu de l'extérieur, ni le fruit d'un travail. C'est un pouvoir naturel, semblable à celui du plus humble amoureux exprimant sa passion à l'être qu'il aime (cf. J. LAMEERE, *L'esthétique de Benedetto Croce*, p. 135).

[279] Maritain, dans son livre sur *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, met très en lumière la tendance moderne à séparer la connaissance poétique de l'art. Ceci est surtout manifeste chez Rimbaud. « La poésie entre (alors) dans une sorte de conflit avec l'art, avec l'art auquel elle est commise : tandis que l'art demande à façonner un objet, la poésie demande à pâtir, à écouter, à descendre aux racines de l'être, à un inconnu que nulle idée ne peut circonscrire. » Ce que Rimbaud a expérimenté, « c'est la décision parfaitement consciente et raisonnée de convertir la connaissance poétique en connaissance absolue, et de faire de la poésie, contrairement à sa nature, un instrument de *science* » (*op. cit.*, p. 175). Mais si la poésie et la connaissance poétique n'aspirent plus qu'à connaître et non à faire, « l'art lui-même ne s'intéresse plus à l'œuvre comme à une fin; l'œuvre devient seulement un moyen de communiquer la connaissance, une sorte de miraculeuse prédication » (*op. cit.*, p. 176). On assiste à une sorte de divorce entre poésie et art — connaissance pure et efficacité pure.

[280] *Op. cit.*, p. 215.

C'est elle qui connaturalise le poète à la beauté [281]. Cette intuition doit être considérée à la fois en tant que cognitive : « elle connaît... à la fois la réalité des choses et la subjectivité du poète » [282], et en tant que « créatrice » [283] : « Dès l'origine l'intuition poétique est tournée vers l'opération »... elle est une « incitation à créer ». « Une telle connaissance en effet connaît non pour connaître, mais pour produire. C'est vers la création qu'elle tend » [284]. « Dans le cas de la poésie » (à la différence de l'art),

> la fonction cognitive de l'intellect entre en jeu dans l'*intuition poétique*, et la créativité de l'esprit est *libre* créativité [285].
>
> ...la poésie est connaissance, connaissance essentiellement orientée vers l'expression et l'opération, mais non pas connaissance pratique au sens strict du terme [286].
>
> De soi, l'intuition poétique procède du mouvement naturel et éminemment spontané de l'âme qui se cherche elle-même en communiquant avec les choses en sa qualité d'esprit doué de sens et de passions [287].

Cette intuition poétique n'est pas le germe spirituel de l'œuvre à faire, dans les arts de l'utile ; ce germe, c'est l'*idea factiva,* « l'idée créatrice » [288]. Car pour Maritain, l'intuition poétique « n'est nullement une idée » [289], elle transcende l'idée et « la vertu d'art » [290]. L'art « est entièrement investi et engagé dans la connaissance pratique au sens strict du terme, connaissance qui n'est que pour faire » [291].

---

[281] *Op. cit.*, p. 160 : « La poésie n'est pas *subordonnée* à la beauté : je dirai donc que la poésie est en termes de *coégalité* ou de *connaturalité* avec la beauté; elles s'aiment l'une l'autre sans aucune subordination et sans propos défini. » — La poésie n'a pas d'objet « car la beauté n'est pour elle ni un objet à faire, ni un objet à connaître, mais seulement un corrélatif transcendantal, et une fin au-delà de toute fin » (p. 223).

[282] *Op. cit.*, p. 116. « La connaissance poétique participe analogiquement du caractère contemplatif de la philosophie, car elle est connaissance de l'intériorité même des choses... elle est, à sa propre manière, communion spirituelle avec l'être » (*op. cit.*, pp. 223-224).

[283] *Op. cit.*, p. 124. Voir aussi p. 206 où il montre le lien entre ces deux aspects, affirmant : « S'il est vrai que la subjectivité créatrice ne s'éveille à elle-même qu'en s'éveillant simultanément aux Choses, en un seul et même processus qui est la connaissance poétique; et si c'est essentiellement par l'intuition poétique que la libre créativité de l'esprit passe à l'acte; et si l'intuition poétique n'est rien d'autre que la saisie conjointe des Choses et du Soi, grâce à la connaturalité et à l'émotion intentionnelle — alors il faut dire qu'en rompant avec le monde existentiel de la Nature, avec les Choses et la saisie des Choses, l'art non-représentatif se condamne par là même à manquer ses buts les plus chers et les fins mêmes pour l'amour desquelles il est né. » — « Il n'y a pas d'exercice de la libre créativité de l'esprit sans intuition poétique » (p. 207).

[284] *Op. cit.*, p. 125.

[285] *Op. cit.*, p. 157.

[286] *Op. cit.*, p. 223.

[287] *Op. cit.*, p. 115.

[288] *Op. cit.*, pp. 126 et 202 (à propos de la critique faite à M. Duchamp).

[289] *Op. cit.*, p. 127.

[290] *Ibid.*

[291] *Op. cit.*, p. 224. — Mais l'art est-il uniquement une technique efficace, et la poésie une connaissance intuitive de l'être en ce qu'il a de plus profond?

C'est pourquoi, si la vertu d'art progresse par l'exercice et la discipline, « l'intuition poétique au contraire ne peut ni s'apprendre ni progresser par l'exercice et la discipline, car elle dépend d'une certaine liberté naturelle de l'âme et des facultés imaginatives, et de la force naturelle de l'intelligence. Elle ne peut être cultivée en elle-même, elle demande seulement à être écoutée » [292]. Cependant Maritain reconnaît que « le poète peut s'y mieux préparer et s'y rendre plus disponible en écartant les obstacles et le bruit » [293].

Mais si la poésie transcende l'art, cela ne veut pas dire qu'elle lui soit opposée ou indifférente. Maritain précise : « la poésie transcende l'art tout en lui étant commise, tel un intellect séparé qui serait commis à créer un monde » [294]. En réalité, la vertu d'art, distincte de la poésie, à son origine même est « mue par la grâce de la poésie » [295]. « La poésie donne la vie à l'art » [296]. Elle est « la règle première de l'art » [297]. C'est pourquoi les beaux-arts, comme tous les arts, sont ordonnés à la réalisation d'une œuvre. Cette grâce de la poésie qui est à l'origine de la vertu d'art, « peut et souhaite vivifier toutes espèces d'art » [298].

La distinction et les liens entre la poésie comme telle et les diverses espèces d'art sont donc assez difficiles à bien préciser. Mais ce qui est certain, c'est que pour Maritain « l'intuition poétique peut travailler dans les sous-sols de l'imposture, de la sainteté, de la politique ou de la philosophie, pour l'objet spécifique de l'une ou de l'autre », car elle est antérieure à ces divers types de connaissance, elle est bien comme la première connaissance. Aussi Maritain n'hésite-t-il pas de dire : « l'art, tant qu'il reste art, ne peut pas s'empêcher de tendre à la beauté » [299].

Toujours pour montrer l'autonomie de l'art, d'autres affirment qu'il n'y a pas de connexion nécessaire entre l'art et la beauté. La preuve en est, pour Curt John Ducasse, l'existence même d'un *art laid,* c'est-à-

---

[292] *Op. cit.*, p. 129. [293] *Ibid.*

[294] *Op. cit.*, p. 161 et p. 174. : « La poésie... quoiqu'elle transcende l'art, est par nature commise à l'activité productrice de l'art, et engagée par nature dans un procès dynamique qui est celui de l'art tendant à engendrer une œuvre. » — « J'ai répété avec insistance, tout au long de ce livre, que la poésie est naturellement attachée à l'art, et qu'elle est par essence orientée dans la direction de l'art. J'ai dit avec la même insistance que dans l'ordre même de la créativité la poésie transcende l'art » (pp. 222-223).

[295] *Op. cit.*, p. 162. [296] *Op. cit.*, p. 222.

[297] *Op. cit.*, p. 223. « La poésie, dans la vie préconceptuelle de l'esprit, est par essence le firmament de la vertu d'art » (p. 225). « La poésie, tout en étant essentiellement liée avec l'art et orientée vers l'activité artistique, s'étend d'une certaine manière — accidentellement — au delà du domaine de l'art » (p. 224).

[298] *Op. cit.*, p. 163. [299] *Op. cit.*, p. 180.

dire, non pas un art qui représente agréablement le laid ou la souffrance, mais un art qui déplaît, un art qui ne cherche en aucune manière à créer de la beauté. Evidemment, un tel art est peu recherché ; aussi la beauté est-elle « presque une condition de la visibilité sociale d'une œuvre d'art, mais n'est pas une condition de son existence » [300]. Le fait de l'existence d'un art laid étant admis, il reste à expliquer pourquoi l'art n'est pas lié nécessairement à la beauté. Ducasse le prouve en montrant d'abord que l'art est essentiellement expression du sentiment, ou plus précisément la tentative, dirigée et contrôlée de façon critique par l'artiste, de donner une expression objective à un sentiment [301]. Une telle définition de l'art n'implique en aucune manière la notion de beau. Le beau et le laid, pour Ducasse, n'ont de signification que par rapport à l'attitude de celui qui contemple l'œuvre d'art, et non par rapport à celui qui la produit (celui qui contemple pouvant être celui qui l'a produite, mais dans un acte différent de l'acte de production). L'attitude de la contemplation esthétique est juste l'inverse de ce qui se passe quand l'artiste objective son sentiment dans une œuvre d'art, puisque « celui qui contemple extrait de l'objet le sentiment que cet objet contient *in potentia* » [302]. Or, aucun sentiment n'est *a priori* incapable d'acquérir un statut esthétique. Si le sentiment esthétique est agréable, l'objet qui en est la cause est dit « beau » ; s'il est désagréable, l'objet est dit « laid » [303]. Le beau n'a donc, de soi, rien à voir avec l'essence de l'art.

Nous voyons donc que la réflexion philosophique a commencé par manifester l'autonomie de l'art en précisant le caractère spécifique de l'activité artistique, en montrant la source originale de cette activité, et en prétendant qu'elle demeurait dans nos activités sensibles, comme une intuition antérieure à nos connaissances conceptuelles.

Mais la reconnaissance, par la philosophie, de l'autonomie de l'art, a conduit à affirmer que l'art n'a rien à voir avec le beau. Cette dernière manière de proclamer l'autonomie de l'art ne risque-t-elle pas de mettre à l'écart ce qui, précisément, permettait de manifester son caractère

---

[300] C. J. DUCASSE, *What Has Beauty to Do with Art?* p. 181.

[301] Cf. *art. cit.*, p. 183. L'art est donc langage du sentiment (et non de la pensée), « langage » étant pris au sens d' « expression », comme le faisait Véron, et non pas, comme le faisait Tolstoï, au sens de « moyen de communication ». D'autre part, « expression » n'est pas pris du tout par Ducasse dans le sens que lui donne Croce, pour qui expression et intuition — et même expression, intuition et beauté — ne font qu'un.

[302] *Art. cit.*, p. 184.

[303] *Art. cit.*, p. 185. Cf. t. II, 2e partie, chap. I, *Le beau-sentiment* (le texte de C. J. Ducasse, cité en note).

original ? Certes, l'art est bien réalisation, mais il est réalisation d'une œuvre — et celle-ci n'est pas seulement un résultat, mais aussi une forme d'expression, forme de beauté.

MALGRÉ SON ORIGINALITÉ, L'ART DEMEURE ORDONNÉ A AUTRE CHOSE

Peu de temps après Baumgarten et réagissant contre le baroque, Winckelmann, qui est à l'origine du classicisme allemand, affirme que tous les arts ont un double but : ils doivent plaire et en même temps *instruire* [304]. Faisant une concession au goût de son temps, il reconnaît que l'art doit être dominé par la raison — comme du reste toutes les activités humaines —, mais malgré cela il maintient que le but principal de l'art est la beauté [305]. L'art s'impose à la fois par sa forme et par son contenu idéal.

Chez Kant, la beauté a son fondement dans la nature humaine, où elle a un rôle très important, analogue à celui de la vérité et du bien. On peut dire qu' « elle remplit une fonction de tout premier plan, puisque c'est grâce à elle que le substrat intelligible parvient à s'exprimer symboliquement dans le monde phénoménal » [306].

Le problème de la *Critique du jugement* est le même que celui de l'*Aesthetica*. La question posée est la même : à quel niveau se trouve l'idée de beauté et quels sont les diverses modalités de sa connaissance par l'esprit ? Kant, du reste, ne cherche pas à donner une nouvelle théorie du beau, mais à « achever son système, ... expliquer la transition de la raison pratique à la raison pure, du monde intelligible à l'univers sensible » [307]. Le sentiment de la beauté réside uniquement dans la prise de conscience d'un état d'âme. Le beau devient un phénomène intérieur au moi. Par là, le beau et l'art sont autonomes. Mais, comme le souligne Armand Nivelle,

> par le détour du suprasensible, l'art, sans rien perdre de son autonomie, c'est-à-dire sans accepter d'élément étranger comme raison déterminante,

---

[304] Cf. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), I, p. 61.

[305] Cf. *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, (1755-1756), I, p. 242. Voir A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 119. Winckelmann affirme aussi que le but de l'art est de récréer et de divertir : voir *Essai sur l'allégorie*, p. 82.

[306] A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 357.

[307] *Op. cit.*, p. 359. Entre la connaissance et la volonté, il y a le « sentiment ». L'appréhension du beau est appelée « goût » quand il s'agit de la découverte de la beauté dans l'art, et « sentiment » *(Gefühl)* quand il s'agit du beau de la nature. Comme le note A. Nivelle, cette division trinaire des facultés de l'âme avait été faite avant Kant. Mendelssohn l'avait faite explicitement (cf. *op. cit.*, pp. 293-295).

devient un moyen de connaissance privilégié. Par lui, il est possible de connaître symboliquement le suprasensible et, ainsi, l'unité fondamentale du monde [308].

Au fond, Kant veut appliquer les catégories et les principes découverts dans ses *Critiques* antérieures au problème de la connaissance esthétique, mais il n'a nullement l'intention de traiter celle-ci d'une manière originale. De sorte qu'on peut dire que sa conception esthétique est bien subordonnée à sa vision philosophique. Il aborde le problème de l'esthétique sous un angle qui est celui de la *critique* et non celui de l'*esthétique*. « L'esthétique kantienne, écrit encore Armand Nivelle, est une réponse à des questions philosophiques, non le fruit d'un intérêt particulier pour la beauté et pour l'art » [309].

Pour Kant, la qualité du jugement esthétique consiste premièrement dans son désintéressement : il faut que l'existence de l'objet soit indifférente. « Ce qui compte, c'est que la *simple représentation* soit accompagnée de plaisir » [310]. Le second caractère du jugement de goût est son universalité [311], mais une universalité *subjective*, basée sur la communicabilité universelle de l'état d'âme accompagnant la représentation. Enfin, le jugement de goût a pour troisième caractère une finalité sans fin [312]. Il s'agit ici d'une finalité formelle, la tendance à conserver le sujet dans cet état d'âme.

L'art se distingue de la nature comme le faire *(Tun)* de l'agir *(Wirken)*, comme l'œuvre de l'effet. Car l'art est le produit de la liberté, c'est-à-dire d'un vouloir qui fonde ses actes sur la raison [313]. Toujours, dans l'œuvre d'art, une représentation de la fin a précédé la forme de l'effet ; la cause efficiente de l'œuvre a pensé une fin à laquelle celle-ci doit sa forme.

L'art, l'habileté de l'homme, se distingue de la science comme *pouvoir (Können)* se distingue de *savoir (Wissen)*, comme la faculté pratique se distingue de la faculté théorétique. L'art n'est pas la simple application du savoir ; il faut en plus l'habileté à exécuter immédiatement.

Enfin, l'art se distingue du métier car il est libre, « ne pouvant avoir de finalité en tant que jeu » [314]. Mais il n'est pas un pur jeu, sans aucune contrainte, sans aucun mécanisme [315].

---

[308] *Op. cit.*, p. 304. « Kant sauvegarde l'autonomie du beau dans le domaine phénoménal, et l'assimile pourtant au bien et au vrai dans l'intelligible » (p. 306).
[309] *Op. cit.*, p. 360. [310] *Op. cit.*, p. 308.
[311] Cf. *Kritik der Urteilskraft*, §§ 6-9.
[312] Cf. *op. cit.*, § 11.
[313] Cf. *Kritik der Urteilskraft*, § 43. [314] *Ibid.*
[315] Kant note que « maint pédagogue s'imagine aujourd'hui contribuer pour le mieux

Le but immédiat des *arts esthétiques* est le sentiment de plaisir [316]. Il s'agit alors des arts d'agrément et des beaux-arts ; les premiers associent le plaisir aux sensations et ne recherchent que la jouissance ; les seconds associent le plaisir à nos modes de connaissance (c'est un « plaisir de réflexion »), ils contribuent à « la culture des facultés de l'esprit en vue de la sociabilité ».

Kant précise encore que l'art doit avoir l'apparence de la nature, en ce sens que s'il implique des règles avec lesquelles il doit être en accord — règles « sur la base desquelles une production, si on doit l'appeler artistique, est représentée tout d'abord comme possible » —, on ne doit cependant pas s'en apercevoir. Et le génie est « le talent qui dicte la règle à l'art » [317], ou encore « une disposition innée de l'esprit, un *ingenium* donné par la nature et par lequel celle-ci donne ses règles à l'art » [318]. Le premier caractère du génie est l'originalité. C'est pourquoi les beaux-arts sont des arts du génie. Kant proclame bien, par là, la primauté de l'art sur la nature ; mais il n'accorde pas à l'art de primauté sur la morale. Le beau est le symbole du bien moral [319].

C'est relativement à la philosophie — c'est-à-dire à sa conception de la philosophie — que Schelling définit l'art : « L'art est ce qui est réel et objectif, la philosophie ce qui est idéal et subjectif » [320].

D'une manière plus précise, la philosophie et l'art représentent tous deux l'absolu, mais de manières très différentes : la philosophie le représente dans l'image-type, archétype *(Urbild),* l'art dans l'image concrète, dérivée *(Gegenbild)* [321].

Précisons encore : « l'infini, dit Schelling, est le principe de l'art comme de la philosophie » [322] ; pour la philosophie l'infini (l'absolu) constitue l'image éternelle *(Urbild)* de la vérité, et pour l'art le même absolu constitue l'image éternelle de la beauté. En réalité, et Schelling

---

au progrès d'un art libéral en lui ôtant toute contrainte et en transformant le travail en pur jeu » (*op. cit.*, trad. Gibelin, p. 125).

[316] Cf. *op. cit.*, § 44.

[317] *Op. cit.*, § 46. [318] *Ibid.*

[319] Voir *Op. cit.*, § 59, trad. Gibelin, pp. 164 ss. « Le goût rend possible en quelque sorte une transition de l'attrait sensible à l'intérêt moral habituel, sans qu'il y ait un saut trop brusque, en représentant l'imagination même en liberté comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objets des sens, même sans attrait sensible, une libre satisfaction » (*ibid.*. p. 167).

[320] *Philosophie der Kunst*, p. 364.

[321] *Op. cit.*, p. 369. [322] *Op. cit.*, p. 370.

le dit très clairement, « Vérité et beauté ne sont que deux façons différentes de considérer l'unique absolu » [323].

Enfin, si la philosophie regarde les Idées en elles-mêmes — chaque Idée, prise en elle-même, étant divine et absolue —, l'art les regarde réellement. Et Schelling précise : « Les Idées, contemplées (considérées) réellement, sont donc l'étoffe *(Stoff)* et comme la matière générale et absolue de l'art dont sont issues toutes les œuvres d'art particulières comme des formes organiques *(Gewächse)* parfaites » [324].

Aussi Schelling pourra-t-il affirmer que l'art correspond exactement à la philosophie, qu'il est « son reflet objectif le plus parfait » [325]. Entre philosophie et art, il n'y a donc qu'une différence de modalité. Car l'une et l'autre atteignent l'absolu, l'infini, les Idées [326]. Mais, évidemment, l'art les atteint dans l'image concrète de la beauté, comme le réel, et non dans l'absolu, le non-réel, l'identité parfaite.

Pour Schelling, le réel est dans la non-identité du général et du particulier, dans la disjonction. C'est pourquoi il est, soit dans le général, soit dans le particulier. L'art impliquera donc une dualité : il y aura opposition entre l'art plastique (réel) et l'art « parlant » (idéal) [327].

La cause immédiate de tout art n'est autre que Dieu, qui est source des idées et de la beauté [328]. Et pour Schelling, la mythologie est la condition nécessaire de la matière première de tout art [329].

Notons enfin que, pour Schelling, l'art repose sur l'identité de l'activité consciente et non-consciente — autrement dit libre et nécessaire [330].

C'est encore relativement à sa philosophie que Hegel définit l'art. Il le définit comme un intermédiaire entre le sensible pur et la pensée pure ; en effet, l'art élève le sensible à un certain état d'idéalité (qui ne

---

[323] *Ibid.* [324] *Ibid.*

[325] *Op. cit.*, p. 369. On comprend alors que le rôle de la philosophie de l'art soit de représenter idéalement le réel qui est dans l'art (cf. *op. cit.*, p. 364). La philosophie de l'art construit, non pas l'art en tant qu'art, mais l'univers sous la forme de l'art; ou, si l'on préfère, la philosophie de l'art est la science du cosmos *(All)* sous la forme ou la puissance de l'art (cf. *op. cit.*, p. 368).

[326] « A proprement parler, l'absolu est un; mais cet un, contemplé de façon absolue dans les formes particulières, de façon à ce que l'absolu n'en soit pas supprimé, est l'Idée » (*op. cit.*, p. 370).

[327] *Op. cit.*, pp. 370-371 et 630.

[328] Cf. *op. cit.*, p. 386, § 22. « Comme Dieu, pris comme image éternelle, archétype *(Urbild)*, devient beauté dans l'image concrète, ainsi les idées de la raison *(Vernunft)* contemplées dans l'image concrète deviennent beauté » *(ibid.)*.

[329] Cf. *op. cit.*, p. 405, § 38.

[330] N'oublions pas, en effet, que pour Schelling, « nécessité et liberté sont comme le non-conscient et le conscient » (*op. cit.*, p. 384, § 19).

se confond pas avec l'idéalité absolue de la pensée) [331]. Dans l'art, « l'esprit... rend son contenu conscient à l'aide d'éléments sensibles » [332]. En effet, « l'esprit possède le pouvoir non seulement de s'appréhender lui-même sous la forme qui lui est propre et qui est celle de la pensée, mais aussi de se reconnaître comme tel dans son aliénation sous la forme du sentiment et de la sensibilité » [333].

L'art répond donc à un besoin universel, qui tient au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que tel, l'homme « s'extériorise, se dédouble, s'offre à sa propre contemplation et à celle des autres » [334]. Ainsi, dans l'art, l'homme « cherche à exprimer la conscience qu'il a de lui-même. C'est une grande nécessité qui découle du caractère rationnel de l'homme, source et raison de l'art... » [335].

Mais l'art, s'il a été chez les Grecs la forme la plus haute sous laquelle le peuple prenait conscience de la vérité [336], est désormais pour nous, du moins dans sa destination suprême, quelque chose de passé ; il a perdu pour nous sa vérité et sa vie. Il ne procure plus à nos besoins spirituels la satisfaction que d'autres peuples y ont trouvée [337].

Ceci ne veut pas dire que les apparences qu'il manifeste soient illusoires, puisqu'il nous met en présence d'un principe supérieur qui dépasse l'apparence : la pensée [338]. Mais l'art, parce qu'il est lié au sensible, « ne peut avoir pour contenu qu'un certain degré spirituel de la vérité » car « l'idée a une existence plus profonde, qui ne se prête plus à l'expression sensible » [339]. S'il appartient, comme la religion et la philosophie, à « la sphère absolue de l'esprit » — « en tant qu'il s'occupe du vrai comme d'un objet absolu de la conscience » [340] —, l'art ne peut pas satisfaire notre ultime besoin d'Absolu [341]. Portant en lui-même ses limites, il « doit céder la place à des formes de conscience plus éle-

---

[331] Cf. *Esthétique*, I, p. 63. Cf. p. 64 : « La productivité artistique exige l'indivision du spirituel et du sensible ».

[332] *Op. cit.*, p. 64.

[333] *Op. cit.*, p. 22. Cette aliénation de la pensée dans l'art n'est pas une infidélité de l'esprit. Celui-ci au contraire « n'est satisfait que lorsqu'il a pénétré de pensée tous les produits de son activité et les a ainsi faits vraiment siens » *(op. cit.*, p. 23).

[334] *Op. cit.*, p. 56. Cf. *Esthétique*, III, 1re partie, p. 31 : « L'art répond à un besoin primitif qui consiste à extérioriser et à concrétiser les représentations nées dans l'esprit » et en cela il est analogue au langage, par lequel les hommes communiquent aux autres ce qu'ils pensent et éprouvent, en le leur rendant intelligible. Mais alors que, dans le langage, le moyen de communication est simplement un signe, quelque chose d'extérieur et d'arbitraire, l'art ne peut pas se servir de simples signes; il « doit donner aux significations une présence sensible correspondante » *(ibid.)*. Et le principal intérêt de l'art « consiste à rendre perceptibles à tous les conceptions objectives primitives, les idées essentielles générales » (*op. cit.*, p. 32).

[335] *Op. cit.*, I, pp. 56-57. [336] Cf. *op. cit.*, p. 135.

[337] *Op. cit.*, p. 23. [338] Cf. *Op. cit.*, p. 27.

[339] *Op. cit.*, p. 29. [340] *Op. cit.*, p. 134. [341]. Cf. *op. cit.*, p. 30.

vées »[342], c'est-à-dire d'abord à la religion, qui inaugure une intériorité étrangère à l'art. L'art, comme tel, « représente l'esprit sous la forme sensible d'un objet, et voit dans cette représentation l'expression adéquate de l'Absolu »[343] : le recueillement lui est étranger. Il appartient à la religion d'introduire, à l'égard de l'Absolu, une attitude de recueillement : l'Absolu se déplace de l'objectivité de l'art dans l'intériorité du sujet[344]. Enfin, l'art et la religion trouvent leur union dans la philosophie : purifiées, l'objectivité de l'art et la subjectivité de la religion se trouvent transformées en l'objectivité la plus universelle de la pensée vraie, de l'idée, et en la subjectivité la plus authentique et la plus intime de l'idée[345].

Si l'art est au service de la philosophie, il doit aussi être au service de l'homme, en lui rappelant sa dignité. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* Schiller expose clairement ce qu'il attend de l'art et de l'esthétique : « pour résoudre dans l'expérience le problème politique... la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique, car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté »[346]. Et Schiller considère que « la formation du sentiment est le besoin le plus urgent de l'époque »[347]. « Toute amélioration dans l'ordre politique doit partir de l'ennoblissement du caractère »[348]. Or cet ennoblissement ne peut se faire que par l'art : « l'instrument recherché est le bel art ».

Pour Schiller, « l'art, comme la science, est affranchi de toutes les contraintes positives et de toutes les conventions introduites par les hommes ; l'un et l'autre jouissent d'une immunité absolue à l'égard de l'arbitraire humain »[349]. Le législateur ne peut régner sur l'art ; s'il peut humilier l'artiste, il ne peut adultérer l'art.

Evidemment l'art, comme la science, rend souvent hommage à l'esprit du siècle. Il y a là une faiblesse qui vient des hommes. Mais « la beauté et la vérité, grâce à leur indestructible vitalité, luttent et remontent

---

[342] *Op. cit.*, p. 136. — Notons également ce passage où Hegel semble situer l'art entre la religion et la philosophie : « L'art est la deuxième forme (après la religion) de l'union de l'objectif et du subjectif dans l'esprit : il pénètre plus que la religion dans le réel et le sensible; dans sa plus haute dignité, il doit représenter non l'esprit, mais la forme de Dieu; puis en général le divin et le spirituel... Grâce à lui le divin doit devenir intuition : il le présente à la fantaisie et à la faculté intuitive. » De telle sorte que Hegel peut dire : le vrai dans la religion parvient au sentiment, et à la représentation; le vrai dans l'art parvient à l'intuition; le vrai dans la philosophie parvient à l'esprit qui pense. (Cf. *Leçons sur la philosophie de l'histoire,* Introduction, p. 53.)

[343] *Op. cit.*, p. 137. [344] Cf. *loc. cit.*

[345] Cf. *op. cit.*, p. 138. [346] 2e lettre, p. 75.

[347] 8e lettre, p. 131. [348] 9e lettre, p. 133. [349] 9e lettre, pp. 133 et 135.

victorieusement à la surface ». L'artiste est bien le fils de son époque, mais « malheur à lui s'il est aussi son disciple, ou, qui plus est, son favori » [350]. Car s'il doit puiser la matière *(Stoff)* dans le présent, il doit emprunter « la forme *(Form)* à une époque plus noble, et même, par delà toutes les époques, à l'unité absolue, immuable de son être ». « C'est du pur éther de sa nature démoniaque que jaillit la source de la beauté ».

Quand l'humanité perd sa dignité, l'art doit la sauver, la conserver « dans des pierres pleines de sens » [351].

L'art est premier et dernier, il précède et il survit, pour permettre à l'homme de retrouver sa noblesse. Pour cela, il faut que l'artiste « aspire à engendrer l'idéal en le faisant surgir de l'union du possible et de la nécessité » [352]. Aussi Schiller donne-t-il à l'artiste ce conseil : « Dans le silence pudique de ton cœur, éduque la vérité victorieuse, puis manifeste-la dans la beauté afin que la pensée ne soit pas seule à lui rendre hommage et que les sens aussi perçoivent avec amour sa figure » [353], car il faut, par l'art, donner son modèle à la réalité du monde où l'on vit.

Dans une perspective bien différente, l'art, pour Santayana, est le meilleur instrument du bonheur humain. En effet, chez Santayana, l'art désigne tantôt les beaux-arts, tantôt, d'une façon plus générale, toute « action qui transcende le corps pour faire du monde un stimulus plus *congenial* à l'âme » [354]. Mais même dans l'art pris au sens large, ce sont bien, comme y insiste Jacques Duron, « les valeurs esthétiques, seules intrinsèques, qui font son excellence comme achèvement des poursuites de la vie » [355] et « la beauté ne saurait sans artifice être séparée de l'ensemble des valeurs qui font fructifier la vie » [356]. L'art parfaitement rationnel, qui renoncerait à être séparé pour s'universaliser, serait celui où tous pourraient « discerner et créer le beau » [357] et exerceraient ce privilège dans tous les domaines de l'activité. Pour Santayana, l'art est donc essentiellement lié à la beauté et l'art des beaux-arts constitue, au sein de l'art au sens large (lequel implique d'autres satisfactions que la valeur esthétique des œuvres des beaux-arts) l'instrument d'une visée supérieure [358].

---

[350] 9e lettre, p. 135. [351] 9e lettre, p. 137. [352] *Ibid.*
[353] 9e lettre, pp. 139 et 141. [354] *Reason in Art*, pp. 15, 13.
[355] J. DURON, *La pensée de George Santayana*, I, p. 290.
[356] *Op. cit.*, p. 289.
[357] Cf. *Reason in Art*, pp. 224-225. Cf. J. DURON, *op. cit.*, p. 301 : « Le concept du beau demeure pour lui le concept central de l'esthétique ».
[358] Cf. J. DURON, *op. cit.*, p. 290.

On voit donc quelle peut être l'importance de l'art chez un philosophe qui, artiste lui-même et critique littéraire, ne refuse droit de cité à l'esthétique dans sa philosophie que parce que, pour lui, l' « esthétique » ne peut être abstrait des autres intérêts de la vie, et qui a lui-même donné une théorie du beau (dans *The Sense of Beauty*) et une philosophie de l'art (dans *Reason in Art*). L'art est pour lui « le meilleur instrument du bonheur » [359], « la plus splendide et la plus complète de toutes les expressions concrètes de la raison » [360] ; et la vie de la raison, qui n'est autre que l'art pris au sens large, est « l'imitation humaine de la divinité » [361]. La conclusion de *Reason in Art* rejoint celle de *The Sense of Beauty :* « l'émergence de l'art à partir des instincts est le gage et la mesure exacte du succès de la nature et du bonheur de l'homme » [362].

Chez Alain, l'art est considéré comme un salut, un salut qui s'effectue « par le dessous ». Car, rappelons-le tout d'abord, la fin de l'art, pour Alain, n'est nullement « d'exprimer une idée, mais tout au contraire de faire paraître par des moyens de métier, par des moyens imposés, une idée que l'esprit par ses propres moyens n'aurait pu former » [363]. Le trait le plus évident de l'art (et le plus oublié) est qu'il est « une manière de faire, non une manière de penser » [364]. « L'art, finalement, est une action qui se fait pensée » [365].

Alain, en effet, voit tout sous l'angle des exigences de la matière et du métier. On connaît ses formules : « c'est la matière qui commande »... « artisan d'abord », etc. C'est pourquoi l'architecture (où l'art de construire, les nécessités de la pesanteur et la nature des matériaux ne cessent jamais de régler les formes) [366], est pour lui le modèle de tous les arts [367], c'est aussi pourquoi l'artisan qui n'est qu'artisan est toujours plus près du beau que l'artiste qui n'est qu'artiste [368] ; c'est enfin pourquoi ce qui, dans une œuvre, est œuvre d'art, dépend seulement de l'exécution [369].

---

[359] *Reason in Art*, p. 229. [360] *Op. cit.*, p. 13.
[361] *Reason in Common Sense*, p. 6.
[362] *Reason in Art*, p. 230. « Nous avons chez Santayana, note J. Duron, un hédonisme esthétique qui aboutit à ne tenir pour vertu vraie que celle qui, pourrait-on dire, ' se fond en jouissance ', comme le fruit qu'évoque le *Cimetière marin* » (J. DURON, *op. cit.*, p. 303).
[363] *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 593.
[364] *Préliminaires à l'esthétique*, p. 286. [365] *Op. cit.*, p. 288.
[366] *Histoires de mes pensées*, in *Les arts et les dieux*, p. 137.
[367] *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 364.
[368] *Préliminaires à l'esthétique*, p. 216. [369] *Op. cit.*, p. 286.

L'art apporte un achèvement auquel le réel n'atteint pas : Alain le dit à propos du roman, et notamment de Balzac [370] ; mais de tous les arts il affirme qu'ils sont « comme des miroirs où l'homme connaît et reconnaît quelque chose de lui-même qu'il ignorait » [371]. Et cette éducation que réalisent les arts en représentant à l'homme un homme plus ressemblant à lui-même que lui-même, ils la réalisent, non par des idées ou des maximes, mais « par le dehors, par l'inférieur, en obéissant à des nécessités de nature, et on oserait dire par une sorte de massage viscéral » [372].

Bien loin d'être un jeu, l'art est essentiellement sérieux : « la liaison évidente qui est dans tous les temps entre la religion et l'art fait bien entendre que les artistes firent toujours leur travail comme une prière » [373]. Et le « miracle de l'art », à son sommet, consiste en ce que, dans la poésie en particulier, il « nous saisit dans le dessous même de nos passions, aussi bien que dans le plus haut de notre esprit » [374], opérant par le fait même une purification de nos passions [375] dans une contemplation qui est « victoire de soi, reprise de soi, salut » [376]. Pour Alain, l'art est remède et salut, ou il n'est pas : « Ce serait, et c'est souvent, la mort de l'art quand il n'est point remède » [377].

Pour Camus, l'art est également salut, mais d'une manière bien différente, puisqu'il est révolte et création : révolte créatrice.

S'interrogeant sur l'art, Camus refuse la conception du pur formalisme comme celle du pur réalisme :

> Dans le premier cas, le mouvement primitif de création, où révolte et consentement, affirmation et négation, sont étroitement liés, est mutilé au seul profit du refus. C'est alors l'évasion formelle dont notre temps a fourni tant d'exemples et dont on voit l'origine nihiliste. Dans le deuxième cas, l'artiste prétend donner au monde son unité en lui retirant toute perspective privilégiée. En ce sens, il avoue son besoin d'unité, même dégradée. Mais il renonce aussi à l'exigence première de la création artistique [378].

---

[370] *Avec Balzac*, in *Les arts et les dieux*, p. 1019.
[371] *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 579. [372]. *Ibid.*
[373] *Histoires de mes pensées*, p. 136.
[374] Cf. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 488.
[375] Cf. *op. cit.*, p. 486.
[376] *Op. cit.*, p. 490.
[377] *Ibid.* Cf. *Préliminaires à l'esthétique*, p. 202 : « ... les passions humaines ne sont point la règle des arts, mais... au contraire, c'est l'art qui règle l'homme, lui montrant, par la loi architecturale, sa propre forme plus belle que lui, et plus sage que lui. C'est pourquoi toute vraie statue exige une prière, et toujours l'obtient ».
[378] *L'homme révolté*, in *Essais*, p. 671. Cf. p. 676.

La première de ces deux conceptions mensongères de l'art, Camus la tient pour l'aboutissement logique de l'art pour l'art ; et il dénonce avec force « le mensonge de l'art pour l'art » qui, faisant mine d'ignorer le mal, en prend ainsi la responsabilité [379].

« Quelle sera donc notre conception de l'Art ? » se demande Camus ; et il répond :

> Ce n'est pas absolument celle de l'école idéaliste qui, tout en opposant avec raison Art et Nature, fait consister le mérite du premier dans ce qu'il ajoute à la seconde. Cette théorie idéaliste se transforme trop souvent en théorie morale, productrice d'œuvres plates, fausses et ennuyeuses à force de vouloir donner des exemples sains, respectables et destinés à être imités.
>
> Pour nous, l'Art ne sera ni l'expression du Réel ni l'expression d'un Réel embelli jusqu'à être falsifié. Ce sera simplement l'expression de l'idéal. Ce sera la création d'un monde de Rêve, assez séduisant pour nous cacher le monde où nous vivons et toutes ses horreurs. Et l'émotion esthétique résidera uniquement dans la contemplation de ce monde idéal. L'Art sera l'expression, l'objectivation des choses telles qu'elles devraient être pour nous. Il sera essentiellement personnel et original puisque l'idéal de chacun de nous varie. Il sera la clef ouvrant les portes d'un monde, inaccessible par d'autres moyens, où tout serait beau et parfait, la beauté et la perfection étant définies par rapport à chacun de nous. Et nous insistons sur la part réservée à la personnalité dans l'Art. Mieux vaut une laideur qui soit personnelle qu'une beauté plastique qui soit pure imitation [380].

La conception que Camus a de l'art n'est pas simple. Elle implique même une certaine dualité — pour ne pas dire ambiguïté [381]. L'art nie le réel tout en s'y soumettant, il est à la fois refus et consentement : refus par le traitement qu'il impose à la réalité, consentement par ce qu'il garde de la réalité dans l'univers qu'il crée [382]. Car l'art « n'est rien sans la réalité », il ne peut se passer du réel, mais en retour le réel, sans lui, est peu de chose [383]. Ce réel, l'art s'y soumet pour le refuser — en partie.

L'art implique donc une révolte contre le réel, et en cela il peut se définir de la même manière que la révolte. Camus n'hésite pas à l'affir-

---

[379] Cf. *Discours de Suède*, in *Essais*, p. 1089.
[380] *Essai sur la musique*, in *Essais*, pp. 1200-1201.
[381] Camus le reconnaît, du reste, explicitement : l'artiste « se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé » (*Discours de Suède*, p. 1090).
[382] Cf. *L'homme révolté*, p. 671. Cf. *Discours de Suède*, p. 1090.
[383] Cf. *Discours de Suède*, p. 1090 et *L'homme révolté*, p. 657.

mer [384]. Et c'est compréhensible, lorsqu'on sait la place et la signification de la révolte dans son œuvre. L'art traduit l'impossibilité où l'homme se trouve d'atteindre l'unité dont il porte en lui l'exigence, et sa volonté de fabriquer un univers de remplacement [385].

Ceci montre bien que si l'art est révolte contre le réel, « sa révolte est créatrice » [386] ; et ce point est très important aux yeux de Camus. Si l'art est révolte, il est création. « Aucun art ne peut vivre sur le refus total » [387], sur l'expulsion totale de la réalité. L'art « ne se propose... rien d'autre que de donner une autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion » [388]. Ce monde qu'il assume pour le refuser « à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est » [389], l'artiste doit le recréer ; il doit s'allier « à la beauté du monde ou des êtres contre les puissances de la mort et de l'oubli » [390]. « Pour *créer la beauté,* il doit en même temps refuser le réel et exalter certains de ses aspects. L'art conteste le réel, mais ne se dérobe pas à lui » [391].

Voyons bien ce partage des eaux : l'art s'allie à la beauté du monde, mais il lutte contre les puissances de la mort et de l'oubli. Nous touchons bien ici à l'essentiel de la conception que Camus a de l'art. Il est révolte, mais non pas nihilisme ; il est révolte au sens le plus fort, car il nous ramène « aux origines de la révolte, dans la mesure où il tente de donner sa forme à une valeur qui fuit dans le devenir perpétuel, mais que l'artiste pressent et veut ravir à l'histoire » [392]. Au sein de ce monde et de cette vie que l'artiste refuse, il y a peut-être « une transcendance vivante, dont la beauté fait la promesse, qui peut faire aimer et préférer à tout autre ce monde mortel et limité » [393]. Car l'homme — c'est l'art qui nous l'apprend — ne se résume pas seulement à l'histoire :

> il trouve aussi une raison d'être dans l'ordre de la nature. Sa révolte la plus instinctive, en même temps qu'elle affirme la valeur, la dignité commune

---

[384] Voir *L'homme révolté*, p. 659. Camus note qu'à vrai dire, l'exigence de la révolte est en partie une exigence esthétique.

[385] Cf. *loc. cit.* : « Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers. »

[386] *Op. cit.*, p. 671.

[387] *Op. cit.*, p. 661. « De même que toute pensée, et d'abord celle de la signification, signifie, de même il n'y a pas d'art du non-sens » (*ibid.*).

[388] *Discours de Suède*, p. 1090.

[389] *L'homme révolté*, p. 661.

[390] *Op. cit.*, p. 671.

[391] *Op. cit.*, pp. 661-662. (C'est nous qui soulignons).

[392] *Op. cit.*, p. 662. Cf. *Discours de Suède*, p. 1090 : « L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé... »

[393] *L'homme révolté*, p. 662.

> à tous, revendique obstinément, pour assouvir sa faim d'unité, cette part intacte du réel dont le nom est la beauté [394].
>
> Si l'artiste ne peut refuser la réalité, c'est qu'il a pour charge de lui donner une plus haute justification [395].

L'art est ainsi, en même temps que la révolte la plus instinctive, le « vrai visage » de la révolte [396], une révolte féconde, dont la fécondité réside dans l'effort créateur qui refait le monde avec cette « légère gauchissure qui est la marque de l'art et de la protestation » [397].

L'art corrige le réel en lui donnant le « style » qui lui manque [398], et ce faisant crée un monde qui « concurrence la création et... triomphe, provisoirement, de la mort » [399].

L'art n'a pas pour but de « légiférer », de juger, ni de régner, mais d'abord de « comprendre » [400]. L'artiste, au terme de son cheminement, ne condamne pas : il absout. Il est justificateur, « l'avocat perpétuel de la créature vivante, parce qu'elle est vivante. Il plaide vraiment pour l'amour du prochain » [401], prochain auquel, par le fait même, il est capable de restituer une « plus haute vie » [402].

On comprend comment, pour Camus, les sources profondes de l'art se trouvent dans « la communauté des douleurs, des luttes et de la mort » [403]. L'art ne peut refuser cette « vérité de tous les jours » [404], à laquelle il a pour tâche de donner une nouvelle signification. Il lui faut donc à la fois ne pas l'ignorer, s'il veut la justifier, et ne pas consentir à s'y asservir, s'il veut la transfigurer. Car tel est bien le sens de la « création » artistique :

> ... le génie est celui qui crée pour que soit honoré, aux yeux de tous et à ses propres yeux, le dernier des misérables au cœur du bagne le plus

---

[394] *Op. cit.*, p. 679.
[395] *L'artiste en prison*, in *Essais*, p. 1127.
[396] *L'homme révolté*, p. 675.
[397] *Op. cit.*, p. 674.
[398] Cf. *op. cit.*, pp. 659-660 et ci-dessous pp. 412-413.
[399] *Op. cit.*, p. 668. Il s'agit en particulier du roman, mais en fait cette recréation d'un monde est le propre de tout art. C'est tout art, et non pas seulement le roman, qui « choisit la créature contre son créateur » (*op. cit.*, p. 671).
[400] *Discours de Suède*, p. 1091. L'art a pour but de comprendre *l'homme*, et non pas de « comprendre » au sens rationnel du terme. Parlant de la musique, Camus écrit : « ... la Musique vraiment féconde, le seule qui nous touchera et que nous goûterons vraiment, sera une Musique de Rêve qui bannira toute raison et toute analyse. Il ne faut pas vouloir comprendre d'abord et sentir ensuite. L'Art ne souffre pas la Raison » (*Essai sur la musique*, p. 1203).
[401] *Discours de Suède*, pp. 1091-1092.
[402] Cf. *Roger Martin du Gard*, in : *Essais*, p. 1155 : « ... Comment dès lors se séparer d'un seul d'entre eux [les hommes], comment lui refuser jamais cette plus haute vie, que l'artiste par le pardon et l'homme par la justice, peuvent lui restituer? »
[403] *Ibid.* [404] *L'artiste en prison*, p. 1127.

> noir. Pourquoi créer si ce n'est pour donner un sens à la souffrance, fût-ce en disant qu'elle est inadmissible? La beauté surgit à cet instant des décombres de l'injustice et du mal. La fin suprême de l'art est alors de confondre les juges, de supprimer toute accusation et de tout justifier, la vie et les hommes, dans une lumière qui n'est celle de la beauté que parce qu'elle est celle de la vérité. Aucune grande œuvre de génie n'a jamais été fondée sur la haine ou le mépris [405].

L'art ne peut donc s'évader de la misère commune ; et sa grandeur est dans une perpétuelle tension « entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harassante, le refus et le consentement » [406]. C'est sur cette ligne de crête qu'avance le grand artiste : « ... si l'art n'est pas une aventure, qu'est-il donc et où est sa justification ? » [407] « Créer aujourd'hui, c'est créer dangereusement » [408].

Chez Tolstoï — que Camus admirait — l'art est aussi au service de l'homme, mais d'une tout autre manière.

Tolstoï, en réaction violente contre les conceptions hédoniste et aristocratique de l'art, lui dénie toute autonomie et le subordonne entièrement à une mission morale et religieuse : instaurer le Royaume de Dieu dans l'union fraternelle entre les hommes, et réaliser par là même leur bonheur. Après avoir écarté de l'art « l'idée de beauté qui embrouille la question » [409], et l'avoir défini comme « une activité qui permet à l'homme d'agir sciemment sur ses semblables au moyen de certains signes extérieurs afin de faire naître en eux, ou faire revivre, les sentiments qu'il a éprouvés » [410], et après avoir jeté l'anathème, non seulement sur Zola ou Ibsen, mais sur Sophocle, Shakespeare, Pouchkine et la IX[e] symphonie, il affirme que

> l'art est l'organe moral de la vie humaine... Les meilleures œuvres d'art modernes transmettent des sentiments qui, d'une part, nous entraînent vers l'union et la fraternité... et, de l'autre, deviennent accessibles à tous les hommes, sans distinction de races ou de classes...
>
> Nous n'avons qu'à rejeter la fausse théorie de la beauté, qui indique le plaisir comme le but de l'art, et notre conscience religieuse deviendra tout naturellement notre guide.

---

[405] *Op. cit.*, p. 1126. Cf. *Discours de Suède*, p. 1091.
[406] *Discours de Suède*, p. 1092. [407] *Op. cit.*, p. 1093.
[408] *Op. cit.*, p. 1080. Cf. *L'homme révolté*, p. 677.
[409] L. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art?* p. 81. [410] *Op. cit.*, pp. 88-89.

> Aussitôt que la conscience religieuse guidera nos actes, disparaîtra aussi la division de l'art en celui des hautes et celui des basses classes, et il sera remplacé par l'art universel, fraternel. Alors l'art cessera d'être ce qu'il est aujourd'hui, un moyen d'abrutissement et de débauche, et deviendra celui du progrès de l'humanité qui marchera vers l'amour, l'union et le bonheur [411].
>
> La mission de l'art à notre époque est de faire passer, du domaine de la raison dans celui du sentiment, cette vérité que le bonheur des hommes est l'union et de faire régner, à la place de la violence, le Royaume de Dieu, c'est-à-dire de l'amour, qui est pour nous le but suprême de la vie [412].

Enfin, on trouve dans le communisme une conception de l'art comme « art de combat », au service d'une politique, celle du Parti. En effet, s'il existe des conceptions moralisantes de l'art, il existe aussi des conceptions politisantes [413]. Dans le marxisme-léninisme interprété à la manière de Staline, il n'y a pas d'art qui soit apolitique [414]. On considère l' « art pur », l' « art pour l'art », comme un camouflage de la corruption idéologique et morale de ceux qui renient le peuple, alors que l'art, qui doit servir le peuple, est par définition un « art de combat » qui mène la lutte « pour les idéaux les plus élevés du peuple » [415], autrement dit pour la construction du socialisme [416]. Pour reprendre une expression que Staline appliquait aux écrivains, les artistes sont les « ingénieurs des âmes humaines » [417] — d'où le réalisme particulier de l'art soviétique, qu'Andréï Jdanov explicite ainsi :

> Cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la « réalité objective », mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire.
>
> Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme [418].

---

[411] *Op. cit.*, pp. 294-295. [412] *Op. cit.*, pp. 321-322.

[413] On trouve déjà une conception de ce genre chez un poète comme Heinrich Heine. « L'artiste romantique, écrit-il, est hanté par l'histoire mondiale, par la lutte millénaire toujours plus vaste que mène l'homme pour son émancipation... » Sa position est toutefois très différente de celle de Jdanov que nous citons ici. Voir P. GARNIER, *Henri Heine*, pp. 47-48.

[414] N'oublions pas, cependant, que dans le marxisme tel qu'il est vécu actuellement en Russie, on reconnaît à l'art une certaine valeur comme expression de la conscience humaine.

[415] Cf. A. JDANOV, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, p. 32.

[416] Cf. *o . cit.*, p. 14. [417] Cf. *op. cit.*, pp. 14 et 32. [418] *Op. cit.*, pp. 14-15.

Cette conception de l'art et du rôle de l'artiste exclut évidemment toute espèce de romantisme, et implique une très grande maîtrise de la « technique » artistique [419].

Une telle conception de l'art, si elle est déjà très affirmée dans le communisme russe, l'est encore plus dans le communisme chinois. Mao Tsé-toung, s'appuyant du reste sur des textes de Lénine, expose de façon extrêmement précise quel doit être le rôle de l'art dans la révolution, rôle capital puisqu'il s'agit d'une révolution culturelle. Intégré parfaitement au mécanisme de la révolution, l'art doit développer dans le peuple ce qu'il a de révolutionnaire [420]. Car l'art est destiné à une classe :

> Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendemment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat; ils sont, comme disait Lénine, « une petite roue et une petite vis » du mécanisme général de la révolution. Aussi le travail littéraire et artistique occupe-t-il dans l'ensemble de l'activité révolutionnaire du Parti une position fixée et bien définie; il est subordonné à la tâche révolutionnaire assignée par le Parti pour une période donnée de la révolution [421].

Puisque l'essentiel de l'art est de servir les masses, le premier devoir de l'artiste est de les comprendre et pour cela de les connaître. Une telle connaissance du langage des masses — ouvriers, paysans et soldats — est présentée comme la condition *sine qua non* de la création artistique [422].

Comment l'art servira-t-il les masses ? D'une part par un travail de popularisation (la tâche la plus urgente, car ouvriers, paysans et soldats réclament avec instance des œuvres littéraires et artistiques « qui répondent à leurs besoins immédiats et qu'ils pourraient s'assimiler sans difficulté, de sorte que leur enthousiasme au combat en soit exalté, leur foi dans la victoire affermie et leur solidarité renforcée dans la lutte unanime

---

[419] Cf. *op. cit.*, pp. 16-17.

[420] Cf. MAO TSÉ-TOUNG, *Sur la littérature et l'art*, pp. 80-83.

[421] *Op. cit.*, p. 108. Mao Tsé-toung précise bien que lorsqu'il parle de la subordination de l'art à la politique, il s'agit « d'une politique de classe, d'une politique de masse, et non de ce qu'on appelle la politique d'un petit nombre d'hommes politiques » et que c'est pour cela qu'il peut y avoir une unité totale entre le caractère politique de l'art et sa vérité (cf. *op. cit.*, pp. 109-110). Si l'art est subordonné à la politique, il exerce, à son tour, une grande influence sur elle (cf. p. 108).

[422] Cf. *op. cit.*, p 86. L'artiste doit donc se jeter « au cœur de la lutte pratique, en étudiant le marxisme et la société » (*op. cit.*, p. 95). « Les travailleurs littéraires et artistiques doivent apprendre l'art de créer, cela va de soi; mais le marxisme-léninisme est une science que tous les révolutionnaires doivent étudier, et les écrivains et les artistes ne font pas exception » (p. 88).

contre l'ennemi ») [423], et d'autre part en élevant le niveau de la littérature et de l'art, élévation qui suit le mouvement ascendant du prolétariat. Les deux sont d'ailleurs inséparables puisque l'élévation de niveau, fondée sur la popularisation, est déterminée par elle en même temps qu'elle la guide [424].

La seule source de l'art, le seul matériau qui permette de créer, est donc la vie du peuple [425]. Mais si la vie sociale des hommes, tout en étant la seule source de la littérature et de l'art, les dépasse infiniment « par la richesse vivante de son contenu », pourquoi le peuple ne s'en contente-t-il pas et veut-il de l'art ? « Parce que, répond Mao Tsé-toung,

> si la vie comme la littérature et l'art sont beaux, la vie reflétée dans les œuvres littéraires et artistiques peut et doit toutefois être plus relevée, plus intense, plus condensée, plus typique, plus proche de l'idéal et, partant, d'un caractère plus universel que la réalité quotidienne. Puisant leurs éléments dans la vie réelle, la littérature et l'art révolutionnaires doivent créer les figures les plus variées et aider les masses à faire avancer l'histoire » [426].

Les œuvres que produit l'art doivent être le plus parfaites possible, afin de pouvoir servir la cause politique — et c'est pourquoi « l'un des principaux moyens de lutte sur le front de la littérature et de l'art est la critique littéraire et artistique » [427] :

> ... nous exigeons l'unité de la politique et de l'art, ... l'unité d'un contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible. Les œuvres qui manquent de valeur artistique, quelque avancées qu'elles soient au point de vue politique, restent inefficaces. C'est pourquoi nous sommes à la fois contre les œuvres d'art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des œuvres au « style de slogan et d'affiche », où les vues politiques sont justes mais qui manquent de force d'expression artistique. Nous devons, en littérature et en art, mener la lutte sur deux fronts [428].

---

[423] *Op. cit.*, p. 102.
[424] Cf. *op. cit.*, p. 103.
[425] Cf. *op. cit.*, pp. 99-100.
[426] *Op. cit.*, p. 101.
[427] *Op. cit.*, p. 111.
[428] *Op. cit.*, p. 114. — N. B. Nous n'avons pas voulu ici traiter de la conception freudienne de l'art — qui pourrait être considérée aussi comme une certaine libération de l'homme —, parce que Freud n'a pas exposé de théorie de l'art pour elle-même : il n'a parlé de l'art qu'en fonction de sa conception psychanalytique de l'homme. Cf. t. II, 1re partie, chap. VIII : *Le poète, l'artiste, l'artisan.*

LE POÈTE SE PRÉSENTE COMME UN MÉDIATEUR, UN VOYANT, UN PROPHÈTE

Si les philosophes cherchent à affirmer l'autonomie de l'art et à préciser sa place dans le développement des activités humaines, son rôle, sa fonction dans le développement de la philosophie, les poètes ont proclamé avec force le pouvoir unique de leur poésie. Ne doit-elle pas jouer un rôle prophétique, capable d'aider à la transformation de l'homme — que ce pouvoir soit un don de Dieu ou un don luciférien ?

Cette conception est à la fois très ancienne et très actuelle. L'artiste s'y voit investi d'un rôle de devin chargé de révéler aux hommes à la fois leur destinée et le mystère de l'absolu, du transcendant. Dans cette perspective, l'art est avant tout un pouvoir de révélation du transcendant. Cette conception n'est-elle pas déjà celle d'Hésiode, de Platon [429], de Plotin ?

Certains artistes contemporains — des poètes surtout — sont proches de cette conception. Bien que pour eux il ne s'agisse plus nécessairement de révéler aux hommes les valeurs propres de l'homme et sa destinée, l'art est cependant toujours pour eux ce qu'il y a de plus absolu dans l'homme, et l'activité de l'artiste transcende bien toutes les autres. Pour en expliquer le caractère unique, ils la comparent volontiers à celle du prophète ou à celle du médiateur : l'artiste révèle aux hommes des secrets qu'il est seul à capter ; il est l'intermédiaire qui réalise une « communion » [430]. L'action artistique est également « prophétique » en ce sens qu'elle est considérée comme douée d'une efficacité surhumaine. La parole du poète a un pouvoir magique qui ne peut s'expliquer que par l'intervention d'une force supérieure.

C'est Novalis qui, en avance de trois quarts de siècle sur Rimbaud, « crée le mythe du Poète-Voyant, du Poète-Prophète, du Poète-Centre-du-Monde. Seul le poète lui semble désigné pour embrasser le Tout, pour être la source, résurgence de la mer » [431]. Le poète, pour la première fois, est

> placé au centre du monde, non pas conducteur du peuple ou mage comme chez les romantiques français, mais rédempteur, unificateur final d'un monde qui, Novalis le pressent, entre dans la division des nations, dans celle des philosophies, se disperse dans les spécialités, se pulvérise.

---

[429] Cf. ci-dessous, p. 240.

[430] Jean LURÇAT, parlant de « l'amour, la douleur et la joie » comme de la véritable Sainte Trinité, souligne : « artistes, nous devons être les officiants de cette bouleversante et succulente communion » (*L'artiste et la vie*, p. 6).

[431] P. GARNIER, *Novalis*, p. 29.

> Le poète, pour la première fois, paraît être celui qui a pour mission de faire la synthèse de la philosophie et de la science, du réel et de l'imaginaire, de l'histoire et de l'individuel en les absorbant, en les dépassant.
>
> Aucune vanité, aucun sentimentalisme dans cette élévation du poète. Aucune piété même envers la poésie : le poète est élevé parce que cela est nécessaire, parce qu'au moment où la religion baisse, où Dieu s'éloigne, où les hommes ne se reconnaissent plus dans une même communion, le poète qui touche de si près le Verbe apparaît comme seul capable de joindre, dans sa personne et dans son œuvre, les voies divergentes qui s'éloignent vers l'infini avec rapidité et dont le point de rencontre bientôt sera disjoint.
>
> Voici qu'avec Novalis, tout à coup, le poète perd toute gratuité, la rupture avec le pensif XVIII^e siècle est consommée, le poète et la poésie assureront le salut de l'humanité. Comme pressentant la parole future de Nietzsche : « L'art, la seule métaphysique au sein du nihilisme européen », Novalis affirme qu' « il faut créer un monde poétique autour de soi et vivre dans la poésie... » [432].

La poésie est en effet pour Novalis « le réel absolu » [433], « l'Un et le Tout » [434] et, au nom des poètes, il déclare : « Nous sommes en mission, notre vocation est de civiliser la terre » [435]. Craignant que l'on interprète mal sa poésie, il précise : « Voir dans les *Hymnes à la nuit* un refus de la Cité terrestre serait aller à contre-sens. Le poète, au contraire, essaie de rassembler les deux Cités ; il unit les deux royaumes en une seule métaphysique, on pourrait écrire en une physique supérieure » [436].

Et encore :

> Celui qui a un sens exact de l'emploi du langage, de son rythme, de son esprit musical, celui qui perçoit le mouvement de sa nature intérieure et bouge sous sa force et sa langue et sa main sera prophète. Mais celui qui connaît bien le langage, mais n'a ni oreille ni sens suffisant pour lui, pourra bien écrire des vérités comme celle-ci, la langue et les hommes se moqueront de lui, comme les Troyens de Cassandre.
>
> Je crois avoir indiqué par ces paroles l'essence même et la mission de la Poésie. Mais je sais bien qu'aucun homme ne le comprendra [437].

Jacques Rivière a bien mis en lumière la signification particulière que la poésie et la littérature ont prise depuis le romantisme. « C'est avec le romantisme seulement, écrit-il,

---

[432] *Op. cit.*, p. 57.

[433] Cité in *op. cit.*, p. 54. Cf. p. 82 : « Si on veut connaître l'humeur intime de la nature, ce n'est pas aux savants qu'il faut s'adresser mais aux poètes. » [434] *Ibid.*

[435] *Ibid.* Voir aussi Hölderlin, par exemple la dernière strophe du poème *Comme au jour du repos*, Oeuvres, p. 835.

[436] *Op. cit.*, p. 67. [437] *Monologue* (1798), cité in *op. cit.*, pp. 91-92.

> que l'acte littéraire a commencé à être conçu comme une sorte de tentative sur l'absolu, et son résultat comme une révélation; la littérature a recueilli à ce moment l'héritage de la religion et s'est organisée sur le modèle de ce qu'elle remplaçait; l'écrivain est devenu prêtre; tous ses gestes n'ont plus tendu qu'à amener dans cette hostie qu'était l'œuvre la ' présence réelle '. Toute la littérature du XIX^e^ siècle est une vaste incantation, dirigée vers le miracle » [438].

Et Michel Carrouges précise que cette littérature moderne, qu'il est absurde de juger « comme on le fait encore trop souvent du point de vue de l'esthétique classique » [439],

> ne peut se situer qu'en prolongement de la perspective des prophètes hébreux, des tragiques grecs, des platoniciens, des hermétistes et des alchimistes. Elle se place aux côtés des écrits des mystiques chrétiens et des sages de l'Asie... [440].
>
> En France les fondateurs de cette nouvelle dynastie de mages paraissent être surtout Rousseau et Hugo. Par ses extases panthéistes au sein de la nature, Rousseau apporte le germe de l'attention à ces *moments privilégiés* de la vie dont le développement multiforme constituera le fond de l'*expérience poétique...*
>
> Hugo... est le premier en France à posséder l'élan prométhéen et la puissance visionnaire. Par ses grandes cosmogonies il s'essaie déjà à se faire l'oracle d'une nouvelle révélation [441].
>
> ...Hugo affirme que le poète est un mage, un conducteur spirituel des peuples et cela ne cesse pas d'être vrai pour les poètes qui lui ont succédé. ...Le poète se croit investi d'un sacerdoce..., il prétend célébrer des rites qui, d'ores et déjà, ont prise sur l'Absolu. Tentative impie et sacrée à la fois qui lui permet de mettre la main sur l'héritage de la religion. De ces incantations vers le miracle qu'il profère, il n'attend rien de moins que la naissance immédiate du surhomme : la découverte immédiate et tangible de la présence réelle de la divinité dans l'homme [442].

Quelques textes nous suffiront à illustrer pleinement ces affirmations de Jacques Rivière et Michel Carrouges, et tout d'abord ce passage de Victor Hugo :

> Je ne regarde point le monde d'ici-bas,
> Mais le monde invisible.

---

[438] *La crise du concept de littérature*, p. 161.
[439] *La mystique du surhomme*, p. 8.
[440] *Op. cit.*, p. 9.
[441] *Ibid.*
[442] *Op. cit.*, pp. 174-175.

...
Prêtant l'oreille aux flots qui ne peuvent dormir,
A l'air dans la nuée,
J'erre sur les hauts lieux d'où l'on entend gémir
Toute chose créée!

...
Et je vois l'homme au loin, mage mystérieux,
Traverser la nature! [443]

Gérard de Nerval, qui se donnait le titre d' « initié », de « vestal », de « fils du feu », de « deux-fois-né » [444], s'écriait :

L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris [445].

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée [446].

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée [447].

Et, faisant une allusion vague à la métempsychose ou plus probablement aux différents « états » successifs qu'il avait connus au cours de sa vie, il confessait : « Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour les minutes » [448].

Rimbaud dira, dans une phrase qui est devenu l'un des grands mots d'ordre du surréalisme : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense

---

[443] *A Olympio*, Œuvres poétiques, I, pp. 1010-1011. Voir M. RAYMOND, *Hugo Mage*. M. Raymond essaiera de définir le poète métaphysicien : « celui-là seulement qu'anime l'intention de dépasser les données du sens, ou une volonté consciente *d'arriver à l'inconnu...* par le moyen de la création poétique » (p. 164).

[444] Cf. J. RICHER, *Gérard de Nerval*, p. 83 : « Le poète considérant sa vie, découvrait qu'elle avait été une longue quête de la formule perdue, du mot de passe dont la blanche magie devait lui ouvrir définitivement la porte de la Jérusalem entrevue. ' Retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits '. Par le double moyen du rêve et de l'incantation littéraire, Gérard pensa avoir réalisé l'équivalent de la descente chez les Mères du *Second Faust*. De là, les titres d'*initié*, de *vestal*, de *fils du feu*, de *deux-fois-né* dont il lui a plu de se parer. »

[445] *Horus*, in *op. cit.*, p. 134.

[446] *El desdichado*, in *op. cit.*, p. 132.

[447] *Antéros*, in *op. cit.*, p. 135.

[448] *A Alexandre Dumas*, in *Les filles du feu*, I, p. 8.

et raisonné dérèglement de tous les sens » [449]. Et encore : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories » [450].

Mallarmé, de son côté, affirmera que le poète est « l'homme chargé de voir divinement » [451]. Et Saint-Pol-Roux, que Mallarmé appelle « son fils » [452], déclare en s'étonnant : « Comme si le poète ne devait pas être un prodigieux explorateur de l'Absolu ! » [453] Car Saint-Pol-Roux, le « vieux mage de Camaret » [454] a, lui aussi, à sa manière très particulière, une haute idée de sa mission de poète :

> Face au public et aux marchands de clichés, qui considèrent le poète comme un fabricant de bout-rimés qui interroge les étoiles à travers la tabatière de sa mansarde, Saint-Pol affirme que seul le poète est « l'homme complet... atome ou fragment de l'Ame universelle ». Persuadé que « le poète continue Dieu », il ne craint pas d'écrire ces lignes qui durent faire bondir ses contemporains : « Le renouvellement intégral ou partie de la face du monde caractérise l'œuvre du poète : par la forme, il s'affirme démiurge et davantage, car par la ciselure dont il revêt l'or sublime, le poète *corrige* Dieu » [455].

« Corriger » Dieu, c'est l'humaniser et, corrélativement, diviniser l'homme :

> Dieu — ce pseudonyme de la Beauté — ne demande qu'à céder à nos violences, car de même que l'ambition de l'homme consiste à se diviniser, celle de Dieu consiste à s'humaniser; aussi bien la définitive apothéose de la Vie relèvera-t-elle de la collaboration des hommes et de Dieu, celui-ci n'étant que ceux-là prenant conscience de leur force.
> ...L'art ne consiste pas seulement à voir et à sentir son heure, mais principalement à prévoir et à pressentir par delà les limites de son temps les idées impratiquées.
>
> L'art véritable est anticipateur.
>
> Le Poète ayant le don de fasciner les idées et de se les concilier, toute la sagesse humaine devra tendre à réaliser les conquêtes de celui-ci.

---

[449] *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, Œuvres, p. 254.
[450] *Une saison en enfer*, Œuvres, p. 213.
[451] Voir *Divagations*, « Le livre, instrument spirituel », Œuvres complètes, p. 378.
[452] Cf. Th. BRIANT, *Saint-Pol-Roux*, p. 17.
[453] *Les féeries intérieures*, in *op. cit.*, p. 186.
[454] Saint-Pol-Roux signe ainsi une lettre à Th. Briant; cf. *op. cit.*, p. 40[2].
[455] *Op. cit.*, pp. 20-21.

> Du jour où le monde entier, sur le conseil d'un humble poète, consentira à voir Dieu et à l'exiger, Dieu se répandra parmi le monde, — et ce seront, réalisées, toutes les hypothèses des savants [456].

Notons enfin qu'un Rodin affirme également le rôle prophétique et religieux de l'artiste :

> ...il n'y a rien au monde qui nous rende plus heureux que la contemplation et le rêve...
>
> Il s'enivre à admirer les beaux êtres pleins de sève qui déploient autour de lui une frémissante ardeur, fiers échantillons de l'espèce humaine et des races animales, jeunes musculatures en mouvement, admirables machines vivantes, souples, sveltes et nerveuses...
>
> Et puisque c'est l'art qui nous enseigne, qui nous aide à goûter de telles jouissances, qui niera qu'il nous soit infiniment utile? [c'est-à-dire qu'il nous donne le bonheur].
>
> Mais il ne s'agit pas seulement des voluptés intellectuelles... L'art indique aux hommes leur raison d'être. Il leur révèle le sens de la vie, il les éclaire sur leur destinée..., les oriente dans l'existence [457].

> Les vrais artistes sont, en somme, les plus religieux des mortels. ...Partout le grand artiste entend l'esprit répondre à son esprit. Où trouverez-vous un homme plus religieux? [458]

Et Rodin explique :

> à mon avis, la religion est autre chose que le balbutiement d'un credo. C'est le sentiment de tout ce qui est inexpliqué et sans doute inexplicable dans le monde. C'est l'adoration de la Force ignorée qui maintient les lois universelles, et qui conserve les types des êtres; c'est le soupçon de tout ce qui dans la Nature ne tombe pas sous nos sens, de tout l'immense domaine des choses que ni les yeux de notre corps ni même ceux de notre esprit ne sont capables de voir; c'est encore l'élan de notre conscience vers l'infini, l'éternité, vers la science et l'amour sans limites, promesses peut-être illusoires, mais qui, dès cette vie, font palpiter notre pensée comme si elle se sentait des ailes [459].

---

[456] *Les féeries intérieures*, in *op. cit.*, pp. 187-188. Cf. *op. cit.*, p. 43 : « S'il ne possède jamais vraiment, du moins le poète se possède, et jouit-il de sa prérogative divine; plus encore, il est la possession même dont profitent les hommes qui en lui communient... »

[457] RODIN, *L'art*, pp. 341-342.

[458] *Op. cit.*, pp. 263 et 265.

[459] *Op. cit.*, p. 260. Cf. pp. 263-264 : « L'artiste digne de ce nom doit exprimer toute la vérité de la Nature, non point seulement la vérité du dehors, mais aussi, mais surtout celle du dedans. »

Chez tous ceux que nous venons de mentionner, la poésie, l'art, impliquent un pouvoir surhumain (divin pour les anciens, plus souvent « démoniaque » chez les modernes). La poésie tend à apporter une sorte de révélation nouvelle, une nouvelle religion dont l'homme est (sauf chez Novalis) le dieu, le créateur. Grâce à ce souffle prophétique, l'art doit recréer pour l'homme un paradis terrestre au delà du bien et du mal.

L'ART EST PROCLAMÉ PAR LES PHILOSOPHES COMME UN ABSOLU

Si les poètes ont affirmé avec tant de force leur rôle de voyant, les esthéticiens et les philosophes ont aussi proclamé la grandeur de l'art comme un absolu. L'art ne permet-il pas de découvrir, au delà des apparences, ce qui est éternel ? Ne permet-il pas de scruter ce qu'il y a de plus profond dans le mystère de l'être ? Ne permet-il pas de saisir le rythme profond de la vie et de l'esprit ? Et n'a-t-il pas un pouvoir unique capable de changer l'homme ?

Cette tendance commence déjà à se faire sentir chez Herder. La beauté, pour lui, consiste en une harmonie de l'être avec son élément vital. L'art doit respecter cette harmonie [460], et si ses formes sont périssables, son essence véritable est éternelle et immuable [461]. L'art vrai attend de nous que nous exprimions le monde tel que nous le voyons et le vivons, et ce qui importe, ce n'est pas tant la forme que l'idée, l'esprit créateur qui constitue la signification de l'œuvre d'art [462]. Mais Herder distingue nettement art et poésie, affirmant même que l'art (autrement dit le savoir-faire) tue la poésie [463]. Car la poésie pure (celle qui n'est pas encore soumise à l'art) est un organe de connaissance et de révélation du monde : le poète est un médiateur, un interprète, un voyant [464].

La fin dernière de l'art est en dehors de l'art — autrement il se matérialise. Si le plaisir en est le but prochain, s'il est un moyen indispensable, il n'en est pas le but dernier, qui est moral et social : l'art émeut pour purifier [465].

---

[460] Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 226.
[461] *Ibid.*
[462] Cf. *op. cit.*, p. 268.
[463] Cf. *op. cit.*, p. 231.
[464] « Die Sprache ist nur Kanal, der wahre Dichter nur Dolmetscher, oder noch eigentlicher der Ueberbringer der Natur in die Seele und in das Herz seiner Brüder » *(Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* [1778], VIII, pp. 339 ss., cité par A. NIVELLE, p. 269).
[465] Cf. *op. cit.*, p. 272.

Six ans après la *Critique du jugement,* en 1796, le *Programme* d'un système idéaliste affirme que l'acte suprême de la raison est un acte esthétique :

> Enfin, l'idée qui les réunit toutes, l'idée de *beauté,* au sens platonicien du terme. Je suis persuadé que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte esthétique, que la *vérité et le bien ne sont unis que dans la beauté* — le philosophe doit posséder une faculté esthétique égale à celle du poète. Hommes dépourvus de sens esthétique, que nos philosophes « selon la lettre ». La philosophie de l'esprit est une philosophie esthétique...
>
> La poésie reçoit par là une dignité plus haute, elle redeviendra à la fin ce qu'elle était au commencement : la *préceptrice de l'humanité,* car il n'y aura plus de philosophie, il n'y aura plus d'histoire; la poésie seule survivra à toutes les sciences et à tous les arts [466].

Ce texte est clair : l'activité la plus parfaite de l'esprit est un acte esthétique. L'idée de beauté, synthèse de toutes les idées, explique tout.

Mais c'est surtout Schopenhauer qui proclame que l'art est mode de connaissance de l'*essentiel* du monde : les idées éternelles. Pour lui, l'art est

> le mode de connaissance *(Erkenntnisart)* qui regarde l'essentiel du monde tel qu'il subsiste indépendamment et en dehors de toutes relations, le véritable contenu *(Gehalt)* de ses apparences *(Erscheinungen)* qui n'est pas soumis aux changements et par conséquent ce qui est connu de tout temps avec une égale vérité, en un mot : les idées, qui constituent l'objectivité immédiate et adéquate de la chose en soi, de la volonté [467].

L'art

> reproduit *(wiederholt)* les idées éternelles conçues par le moyen de la pure contemplation, l'essentiel et le permanent *(Bleibende)* de tous les phénomènes du monde, et suivant la matière dans laquelle il reproduit, il prend le nom d'art plastique, de poésie, de musique. Son unique origine est la connaissance des idées, son unique but, la communication de cette connaissance [468].

---

[466] *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* texte découvert par Franz ROSENZWEIG. Cf. A. NIVELLE, *op. cit.,* p. 361.
[467] *Die Welt als Wille und Vorstellung,* I, § 36, p. 217.
[468] *Ibid.*

Contrairement à la science, pour qui il n'existe ni terme ultime ni entière satisfaction, l'art atteint partout son terme :

> Car il arrache l'objet de sa contemplation au courant cosmique *(Weltlauf)* et le tient isolé devant lui : et cet objet particulier qui n'était, dans ce courant, qu'une partie infime, devient pour lui le représentant du tout, l'équivalent de cette pluralité infinie *(das unendlich Viele)* dans l'espace et dans le temps. L'art s'en tient donc à cet objet particulier; il arrête la roue du temps, les relations disparaissent pour lui; ce n'est que l'essentiel, ce n'est que l'idée qui constitue son objet [469].

Schopenhauer peut donc, opposant l'art à la connaissance rationnelle, le définir comme « la contemplation des choses indépendante du principe de raison *(Satz des Grundes)* » [470].

Alors que la connaissance soumise au principe de raison (qui correspond à la connaissance selon Aristote) a seule de la valeur et est seule utile dans la vie pratique et dans la science, la contemplation, qui abstrait du principe de raison (et qui est en somme la contemplation platonicienne) est seule à avoir valeur et utilité dans l'art : « Ce n'est que par cette contemplation pure et tout entière absorbée dans l'objet que l'on conçoit les idées ; l'essence du génie consiste dans une aptitude éminente à cette contemplation » [471].

L'art, en affranchissant la connaissance de l'asservissement de la volonté, efface chez l'homme toute individualité : l'homme devient pur sujet connaissant, n'existant plus que « comme l'œil unique du monde » [472]. La condition subjective du plaisir esthétique (qui a pour corrélatif nécessaire le côté objectif de cette contemplation, c'est-à-dire la saisie intuitive de l'Idée platonicienne), transforme donc la conscience

---

[469] *Op. cit.*, p. 218. [470] *Ibid.*

[471] *Op. cit.*, p. 219. « La génialité est donc l'aptitude à avoir un comportement purement contemplatif, à se perdre dans la contemplation et à soustraire la connaissance, originairement au seul service de la volonté, à ce même service, c'est-à-dire à perdre complètement de vue ses intérêts, son vouloir et ses fins; donc à se dépouiller complètement, pour un temps, de sa personnalité, pour n'être plus que pur sujet connaissant, œil limpide de l'univers *(Weltauge)* ; et ceci non pour quelques instants, mais pour aussi longtemps et avec autant de réflexion *(Besonnenheit)* qu'il est nécessaire pour reproduire *(wiederholen)* par un art réfléchi *(überlegte)* ce qui fut saisi *(das Aufgefasste)* et ' pour fixer en des pensées éternelles ce qui flotte dans le vague des apparences ' » *(ibid.)*.

[472] Cf. *op. cit.*, p. 233 : « Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait à ce trouble d'une manière aussi parfaite, aussi complète que le sommeil et que le songe; heur et malheur sont évanouis, l'individu est oublié; nous ne sommes plus l'individu, nous sommes pur sujet connaissant; nous n'existons plus que comme l'œil unique du monde, cet œil qui appartient à tout être connaissant, mais qui ne peut, ailleurs que chez l'homme, s'affranchir absolument du service de la volonté, de sorte que, chez l'homme, toute différence d'individualité s'efface si parfaitement qu'il devient indifférent de savoir si l'œil contemplateur appartient à un roi puissant ou bien à un misérable mendiant. Car ni bonheur ni misère ne sont amenés au delà de cette limite. »

en pur sujet connaissant, affranchi de la volonté, du temps et de toute relation [473].

Par le fait même, l'art accorde à l'homme une consolation, il lui fait oublier les peines de la vie, puisque la vie, la volonté, l'existence, qui sont en elles-mêmes douleur constante, sont, dans l'art « envisagées dans la représentation *(Vorstellung)* pure » et ainsi affranchies de toute douleur [474]. Mais cet affranchissement n'est pas définitif (comme l'est celui du saint parvenu à la résignation). La connaissance pure ne délivre de la volonté que pour quelques brefs instants :

> ce n'est pas encore la voie qui mène hors de la vie. Elle n'est qu'une consolation provisoire pendant la vie, jusqu'à ce qu'enfin, sa force ainsi augmentée, lassée de ce jeu, en vienne aux choses sérieuses. La *Sainte Cécile* de Raphaël peut être prise comme symbole de cette transition [475].

Pour Schopenhauer, ce sont les beaux-arts — et non pas seulement la philosophie — qui

> travaillent au fond à résoudre le problème de l'existence. Car dans tout esprit, une fois adonné à la contemplation purement objective du monde, il s'est éveillé une tendance, quelque cachée et inconsciente qu'elle puisse être, à saisir l'essence vraie des choses, de la vie, de l'existence. C'est en effet l'essence seule qui intéresse l'intellect en tant que tel, c'est-à-dire le pur sujet de la connaissance affranchi des fins de la volonté; de même que, pour le sujet connaissant en qualité de simple individu, ce sont les fins de la volonté qui présentent seules quelque intérêt. — Aussi le résultat de toute conception purement objective, c'est-à-dire aussi de toute conception artistique des choses, est-il une nouvelle expression de la nature de la vie et de l'existence, une réponse de plus à cette question : « Qu'est-ce que la vie? » — A cette question toute œuvre d'art véritable et réussie répond à sa manière et toujours d'une façon entièrement juste [476].

Toutefois, les arts « ne parlent tous que la langue naïve et enfantine de l'intuition *(Anschauung)*, et non le langage abstrait et sérieux de la

---

[473] Cf. *op. cit.*, pp. 234-235 : « J'espère avoir montré clairement par ces considérations la nature et l'importance de la condition subjective du plaisir esthétique; cette condition consiste à affranchir la connaissance que la volonté asservissait, à oublier le moi individuel, à transformer la conscience en un sujet connaissant pur et affranchi de la volonté, du temps, de toute relation. En même temps que ce côté subjectif de la contemplation esthétique, son côté objectif, c'est-à-dire la saisie intuitive de l'Idée platonicienne, se manifeste toujours à titre de corrélatif nécessaire. »

[474] *Op. cit.*, p. 315.

[475] *Op. cit.*, p. 316.

[476] *Op. cit.*, II, chap. 34, p. 463.

réflexion : leur réponse est ainsi toujours une image passagère, et non une idée générale et durable » [477].

Leur réponse, si juste qu'elle puisse être, ne saurait donc procurer qu'une satisfaction provisoire, et non la réponse complète et définitive que peut seule donner la philosophie [478].

Enfin, résumant sa conception de l'art, Schopenhauer insiste sur le fait que l'art, qui facilite la connaissance (intuitive) des « idées », est bien le seul moyen de communiquer ces idées :

> ... l'art a pour but de faciliter la connaissance des idées du monde (au sens platonicien, le seul que je reconnaisse au mot idée). Or, les idées sont essentiellement quelque chose d'intuitif *(ein Anschauliches)*, et par là inépuisables dans leurs déterminations précises. Pour les communiquer, il faut prendre alors la voie de l'intuition *(Weg der Anschauung)*, qui est celle de l'art. Tout homme qui est rempli de la conception d'une idée, est donc justifié de choisir l'art comme moyen de communication [479].

Une autre manière de concevoir l'art comme l'absolu consiste à le concevoir comme ce qui est capable de « révéler ». Ainsi, pour Nicolaï Hartmann, il faut dépasser les deux tendances de la μίμησις et de la ποίησις, de l'imitation (qui va dans la direction de l'objet) et de l'activité créatrice autonome (qui va dans la direction du sujet). Ces deux théories, estime-t-il, n'ont pas apporté grand-chose, mais toutes deux contiennent un noyau sérieux [480].

---

[477] *Ibid.* « 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 tous les autres arts, car, dans une langue immédiatement intelligible, quoique intraduisible dans le langage de la raison, elle exprime l'essence intime de toute vie et de toute existence. Les autres arts présentent tous ainsi, à qui les interroge, une image concrète, et disent : ' Regarde, voilà la vie! ' » *(ibid.)*.

[478] « Car ils ne nous donnent jamais qu'un fragment, un exemple au lieu de la règle; jamais le tout qui ne peut être fourni que dans l'universalité du concept. Répondre en ce sens, c'est-à-dire pour la réflexion et *in abstracto*, apporter une solution durable et à jamais satisfaisante de la question posée, telle est la tâche de la philosophie. En attendant, nous voyons ici sur quoi repose la parenté de la philosophie et des beaux-arts, et nous pouvons en inférer jusqu'à quel point les deux aptitudes se rejoignent à leur racine, si éloignées qu'elles soient par la suite dans leur direction et leurs éléments secondaires » (*op. cit.*, p. 463).

[479] *Op. cit.*, p. 466.

[480] Cf. *Aesthetik*, pp. 261-263. « La μίμησις — on devrait traduire par ' représentation ' *(Darstellung)* — est fondée sur l'idée suivante : l'homme ne peut pas créer quelque chose de plus parfait que la nature, il ne peut que l'imiter. Et de même concernant l'univers des hommes : aucun poète ne saurait imaginer des conflits plus profonds, des destins et des actions plus grands que ne contient la vie réelle, il ne peut représenter que ce qu'il vit.

La ποίησις, par contre, est fondée sur l'idée suivante : il y a des créations de l'esprit étrangères à la nature et à la vie. Elles sont évidentes dans la musique, l'architecture et même dans l'ornementation *(Ornamentik)* ; en outre dans la poésie et les arts plastiques dans la mesure où ils montrent des choses que le profane n'aperçoit pas dans la vie... ' Imiter ' le parfait est peut-être vraiment la partie moindre de la mission esthétique : plus grande et principale *(primär)* est celle d'apprendre à le voir, à le découvrir, d'apprendre à le regarder à loisir et en l'aimant. »

L'art, plus précisément le grand art, crée à partir d'une idée qui est

> la vision active-créatrice, formant synthétiquement *(das aktiv-schöpferische, synthetisch bildende Erschauen)* quelque chose qui est au delà de ce qui est. Une vision qui n'a donc rien à voir avec la saisie de ce qui est *(Erfassen von Seiendem)*, mais qui introduit dans le monde ce qui n'est pas *(das Nichtseiende)*, c'est-à-dire ce qui n'a jamais existé auparavant *(das Nie-Dagewesene)*[481].

Si l'art fait quitter la réalité réelle, et introduit l'artiste dans un « espace sans résistance *(luftleeren Raum)* »[482], il ne tourne pas pour autant le dos à la vie réelle. A côté de l'actualité, l'homme doit mener une vie « dans l'idée », et s'il le peut, c'est parce qu'il est capable de vision artistique[483].

L'art doit faire vivre dans l'idée, mais cette vie dans l'idée n'est pas propre à l'art. Elle appartient aussi à l'éthique, à la politique... Toutefois, si l'homme éthique et l'homme politique « portent le poids de la réalisation concrète de leur vision et doivent s'épuiser en elle », l'artiste, lui, n'y est pas astreint ; il « ne réalise point, il laisse seulement apparaître, ne fait que représenter »[484].

Ce qui caractérise l'art, c'est le *pouvoir,* à partir de cette idée, d'avoir une influence sur les hommes. L'art seul peut communiquer ce qui a été vu dans l'idée, le rendre visible et palpable, le faire apparaître, le *révéler*[485]. On comprend par là comment l'art seul a une influence directe sur la vie réelle des hommes, car il peut mettre devant leurs yeux une lumière et une image qui leur indiquent ce qu'ils doivent faire et comment ils doivent être. L'artiste est capable d'implanter dans le cœur des hommes

---

[481] *Op. cit.*, p. 472. Cf. p. 259 : « L'artiste, en effet, ne parle pas de lui-même, ne se représente pas lui-même à proprement parler, pas même lorsqu'il fait un autoportrait — même là il s'agit d'autre chose — mais il parle et témoigne de tout l'esprit sur lequel il se base et à partir duquel il crée. Car nul, pas même le plus original [des artistes], ne crée purement à partir de sa propre subjectivité, comme si celle-ci était isolée au milieu du monde : chaque artiste crée à partir de l'esprit objectif devenu histoire *(jeder Schaffende schafft aus dem geschichtlich gewordenen objektiven Geiste heraus)*, dont il fait partie et qui œuvre en lui. Il le fait aussi lorsque, par son art, il l'a, à son tour, dépassé. »

[482] Cf. *op. cit.*, p. 476.

[483] Cf. *op. cit.*, pp. 472 et 476.

[484] Cf. *op. cit.*, p. 472.

[485] Cf. *op. cit.*, pp. 472-474. L'artiste peut « montrer d'une façon concrète et objective quel est l'aspect de l'idée saisie. C'est là ce qu'il a de plus propre et qu'il ne partage avec personne. Une ' vie dans l'Idée ', l'homme éthique ne la mène pas moins que lui, de même l'homme politique, celui qui œuvre d'une façon pratique, dans la mesure où il voit plus loin que l'immédiat. Mais aucun d'eux ne peut communiquer ce qu'il a vu dans l'idée, ne peut le rendre visible et palpable et ainsi en faire le facteur déterminant de la vie. Seul l'artiste peut le faire; parce qu'il le fait apparaître, vivant et débordant de vie et par là convaincant bien qu'il reste irréel. L'artiste seul est capable de faire ce que, selon la foi des croyants, seule la divinité peut faire : révéler » (p. 472).

une nostalgie qui ne les quittera plus [486]. Là où aucune démonstration ni philosophie ne peuvent plus convaincre l'homme, l'art, doué d'une capacité de persuasion qui est une force purement spirituelle, est capable d'agir [487].

Et Nicolaï Hartmann met l'accent sur le caractère prophétique de l'artiste, *vates,* chef éthique, porteur d'idées — caractère dont lui-même, souvent, n'a pas conscience [488].

Pour Heidegger, l'art a le même dessein que la métaphysique, tout en le réalisant diversement et peut-être, pour nous, d'une manière plus parfaite.

L'art, pour Heidegger, est une énigme qu'il faut essayer, non pas de résoudre, mais du moins de « voir » ; et c'est dans cette méditation de l'art, savoir méditatif indispensable au devenir même de l'art, que « se décide si l'art peut être une origine *(Ursprung)* et s'il doit alors être un devancement, ou bien s'il ne restera qu'une défroque que nous traînons derrière nous, phénomène culturel devenu courant comme les autres » [489].

Heidegger entreprend donc un examen de l'œuvre d'art, car c'est dans l'œuvre que l'art est réel [490], et c'est là où l'art est réellement qu'il faut rechercher son essence [491].

Cette essence de l'art est la *mise en œuvre de la vérité* [492]. Mais ceci ne signifie ni que l'art soit imitation et copie du réel, reproduction de l'étant particulier, ni qu'il soit reproduction de l' « essence générale » des choses (comme si, dans le temple grec, était représentée l'Idée de temple en général) [493]. Quelle est donc la vérité que l'art met en œuvre ? Et qu'est-ce que la vérité, pour pouvoir advenir en une chose telle qu'une

---

[486] Cf. *op. cit.*, pp. 473-474. [487] Cf. *op. cit.*, pp. 475-476.

[488] Cf. *op. cit.*, pp. 473-474. — Si Nicolaï Hartmann souligne qu'il y a dans l'homme une force créatrice — tout travail, tout but poursuivi est créativité et l'homme se crée aussi lui-même (la révélation de l'artiste jouant ici un grand rôle) —, cependant il s'agit là d'une activité éthique qui n'a pas de commune mesure avec l'activité artistique : elles sont comme fin et moyens (cf. *op. cit.*, p. 474). Nicolaï Hartmann souligne aussi que si la liberté éthique est « une grande énigme métaphysique », « la liberté esthétique ne l'est pas du tout : rien ne lui est opposé. Dans son contenu, elle est identique *(inhaltsidentisch)* à la nécessité esthétique. Pour l'artiste, elle est ' la liberté de se mettre en route vers le but qu'il désire ', mais il ne peut vouloir que ce qui a unité et nécessité » (*op. cit.*, pp. 279-280).

[489] *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part* (*Holzwege*), p. 62. Sur le sens de *Ursprung*, voir ci-dessous, p. 127. — Nous renvoyons le lecteur à la traduction de W. Brokmeier, bien que nous ayons modifié certaines de ses expressions.

[490] *Op. cit.*, p. 30.

[491] Cf. *op. cit.*, pp. 12, 45, 55-56. « L'effort pour atteindre la réalité de l'œuvre doit préparer le terrain à partir duquel pourront être trouvés, dans l'œuvre réelle, l'art et son essence. A la question qui part à la recherche de l'essence de l'art, à la voie qui en atteindra la connaissance, il faut d'abord redonner un fond » (pp. 55-56). Sur l'œuvre telle que la conçoit Heidegger, voir ci-dessous, pp. 366 ss.

[492] Cf. *op. cit.*, pp. 27, 30, 61. [493] Cf. *op. cit.*, pp. 27-28.

œuvre, et même pour « devoir être mise en œuvre afin d'être en tant que vérité », pour « pouvoir advenir ou même pour devoir advenir comme art » [494] ?

On sait que pour Heidegger, la vérité est ἀλήθεια, dévoilement de l'étant, et qu'elle advient « comme le combat originel entre éclaircie et réserve » [495] ; du reste « l'essence de la vérité est en elle-même la source de ce combat où se conquiert le milieu ouvert dans lequel l'étant vient se tenir, et à partir duquel il s'efface en lui-même » [496].

L'être-œuvre de l'œuvre d'art, son « opéréité », est l'un des modes selon lesquels la vérité se déploie ainsi [497]. L'avènement de la vérité dans l'œuvre s'effectue dans le combat qui oppose — en les unissant [498] — le non-caché et le caché, l'ouvert et le dissimulé : le monde et la terre [499].

L'être-œuvre de l'œuvre d'art consiste en effet en ce qu'elle « installe un monde, le met en place, et révèle, fait venir *(Herstellung)* la terre, la porte et la maintient « dans l'ouverture du monde » [500]. Parce que monde et terre sont à la fois essentiellement différents et inséparables [501], leur affrontement est un combat et l'être-œuvre de l'œuvre, qui nous fait saisir l'essence de l'art, réside dans « l'effectivité du combat entre le monde et la terre » [502]. L'art dévoile ainsi « l'étant dans sa totalité, monde et terre en leur jeu réciproque » [503].

---

[494] Cf. *op. cit.*, pp. 44 et 47.

[495] *Op. cit.*, p. 43. Cf. p. 47 : « La vérité est le combat originel où est conquis — pour chaque séjour selon un mode propre — l'ouvert dans lequel vient se tenir et d'où se retire tout ce qui se montre et s'érige en tant qu'étant. »

[496] *Op. cit.*, p. 42.

[497] Cf. *op. cit.*, p. 43; et p. 47 : « Le devenir-œuvre de l'œuvre est un mode de devenir et d'advenir propre à la vérité. »

[498] Cf. *op. cit.*, p. 37 : « Nous faussons trop facilement l'essence du combat en le confondant avec la discorde et la dispute; ainsi nous ne connaissons le combat que comme trouble et destruction. Mais dans le combat essentiel, les parties adverses s'élèvent l'une l'autre dans l'affirmation de leur propre essence. » Et p. 49 : « Le combat est l'intimité d'une appartenance réciproque pour ceux qui s'affrontent en lui. »

[499] Le monde, ou plus exactement *un* monde, « est le toujours inconsistant que nous subissons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort... nous maintiennent dans l'éclaircie de l'être. Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, ... là s'ordonne un monde. Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également, n'ont pas de monde, mais ils font partie de l'afflux voilé d'un entourage qui est leur lieu » (*op. cit.*, p. 34). La Terre, qui correspond à la φύσις grecque, est « le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit » (p. 32). Elle est « ce vers où l'œuvre se retire et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait » (p. 35), autrement dit « l'essence de ce qu'on nomme d'ordinaire le matériau de l'œuvre *(Werkstoff)* » *(ibid.)*. La terre est ce qui ne livre pas son secret. L'œuvre la libère pour qu'elle soit une terre (alors que, dans l'outil, la matière disparaît), mais, « ouverte dans le clair de son être, la terre n'apparaît comme elle-même que là où elle est gardée et sauvegardée en tant que l'indécelable par essence... »

[500] *Op. cit.*, p. 35.

[501] Cf. *op. cit.*, p. 37 : « Le monde est l'ouverture ouvrant les amples voies des options simples et décisives dans le destin d'un peuple historial. La terre est la libre apparition de ce qui se referme constamment sur soi, reprenant ainsi en son sein. »

[502] *Op. cit.*, p. 38. [503] *Op. cit.*, p. 43.

Tel est l'avènement, l'advenir de la vérité dans l'art. La vérité, qui est « réciprocité adverse du dévoilement et du recèlement » [504], « n'advient que si elle s'institue elle-même dans le combat et dans l'espace de jeu qui s'ouvrent par elle » [505]. Elle n'est pas présente en soi (Dieu sait où) « pour ensuite seulement se loger quelque part dans l'étant », puisque seule l'ouverture de l'étant rend possible « un quelque part et un lieu empli d'étant. Eclaircie de l'ouverture et institution dans l'ouvert s'appartiennent réciproquement. Elles sont la même essence unie de l'avènement de la vérité » [506].

Or cet avènement est historial de cinq manières essentielles ; et l'une de ces manières dont la vérité s'institue dans l'étant qu'elle a ouvert elle-même, « c'est la vérité se mettant elle-même en œuvre » [507] dans l'art [508]. S'il en est ainsi, s'il y a dans l'essence même de la vérité une *attraction vers l'œuvre,* c'est qu'il appartient à l'essence de la vérité de s'instituer dans l'étant *pour pouvoir* devenir vérité [509].

Le propre de la production *artistique,* qui est *création,* est d'apporter l'ouverture de l'étant, c'est-à-dire la vérité, qui ne déploie son être que comme combat entre éclaircie et réserve (monde et terre) [510].

D'autre part, l'œuvre d'art, en son être-*créé,* a autant besoin de « gardiens » qu'elle a eu besoin de créateurs. Si l'art est son origine, cela veut donc dire qu'il « fait surgir en son essence ce qui, dans l'œuvre, s'appartient dans la réciprocité : la communauté des créateurs et des gardiens » [511]. La définition de l'art comme « mise en œuvre de la vérité » implique que l'art soit « la sauvegarde créant la vérité dans l'œuvre » [512].

« *L'art,* conclut Heidegger, *est donc un devenir et un advenir de la vérité* » [513] vérité qui provient du Rien entendu comme pure et simple

---

[504] *Op. cit.*, p. 48.
[505] *Ibid.*
[506] *Ibid.*
[507] *Ibid.*
[508] A la suite de cette première manière essentielle dont la vérité s'institue dans l'étant, Heidegger en mentionne quatre autres : le geste qui fonde une cité, la proximité de ce qui n'est plus tout bonnement un étant, mais le plus étant des étants, le sacrifice essentiel, et enfin le questionnement de la pensée qui, en tant que pensée de l'être, nomme celui-ci en sa dignité de question (cf. *op. cit.*, p. 48; la science, au contraire, n'est pas un avènement inaugural de la vérité; elle n'est que le développement et l'exploitation d'une région du vrai déjà ouverte).
[509] Cf. *op. cit.*, p. 49 : « Parce qu'il appartient à l'essence de la vérité de s'instituer dans l'étant pour, ainsi seulement, devenir vérité, il y a dans l'essence de la vérité cette *attraction vers l'œuvre* en tant que possibilité insigne pour la vérité d'avoir elle-même de l'être au milieu de l'étant ».
[510] Cf. *op. cit.*, p. 49. Heidegger précise que la fabrication de l'outil n'est jamais, contrairement à la création de l'œuvre, la réalisation de l'avènement de la vérité (cf. *op. cit.*, p. 50 et ci-dessous 369).
[511] *Op. cit.*, p. 56.
[512] *Ibid.* [513] *Ibid.*

négation de l'étant, celui-ci étant représenté comme le donné habituel qui ébranle la seule instance de l'œuvre [514].

Parce qu'il laisse advenir la vérité de l'étant comme tel, « *tout art* est *essentiellement Poème* (*Dichtung*) » [515], « poème » étant pris ici au sens large du mot, qui est « projet éclaircissant de la vérité » [516], « projet de l'éclaircie où est dit comment et en tant que quoi l'étant parvient à l'ouvert » [517]. Si l'essence du Poème est l'instauration de la vérité, alors l'essence de l'art est le Poème [518]. Or, le Poème est instauration en un triple sens : comme don, comme fondation et comme *Anfang* (que Wolfgang Brokmeier traduit par « emprise »). Don, parce que la vérité qui s'ouvre dans l'œuvre n'est jamais déductible à partir de l'étant jusqu'à présent de mise, que l'œuvre, au contraire, dément [519]. Fondation, parce que la vérité qui s'ouvre dans l'œuvre se projette vers des « gardiens » à venir, vers une humanité historiale [520]. *Anfang*, c'est-à-dire « avance donatrice et fondatrice du saut originel » [521], produisant un éclatement de l'Histoire (l'Histoire signifiant ici « l'éveil d'un peuple à ce qui lui est donné d'accomplir, cet éveil étant vigilante insertion dans ce qui lui a été confié » [522]).

L'art est donc historial et, « en tant qu'historial, il est sauvegarde créatrice de la vérité dans l'œuvre » [523]. Dire que l'art est essentiellement historial

---

[514] *Ibid.* Cf. p. 60 : « Le projet poématique vient du Rien, dans la mesure où il ne puise jamais son don dans l'habituel jusqu'à présent de mise ». La vérité qu'instaure l'art, en effet, ne peut être déduite de l'étant « jusqu'à présent de mise »; l'œuvre, au contraire, réfute et dément cet étant (cf. p. 59). Précédemment, essayant de dire en quoi consiste le dévoilement de la vérité, Heidegger écrivait : « Jamais l'étant, comme il pourrait trop facilement sembler, n'est en notre puissance; encore moins est-il notre représentation... Et pourtant, au delà de l'étant, non pas en s'éloignant, mais bien au-devant de lui, un Autre encore advient. Au sein de l'étant dans son Tout un lieu ouvert déploie son être. Il est une éclaircie. Pensée à partir de l'étant, elle a plus d'être que l'étant; c'est le milieu éclaircissant lui-même qui entoure, comme le Rien *(das Nichts)* que nous connaissons à peine, tout étant » (p. 41). Voir également pp. 56-57: « Grâce à la mise en œuvre d'une clarté de l'étant qui se prodigue à nous, tout l'habituel, tout ce qui est de mise, devient pour nous, par l'effet de l'œuvre, non-étant. Tout cela vient de perdre le pouvoir de donner et de maintenir l'être comme mesure. » Et à propos de la langue, qui permet l'ouverture de l'étant : « Là où aucune langue ne se déploie, comme dans l'être de la pierre, de la plante ou de l'animal, là il n'y a pas d'ouverture de l'étant et, par conséquent, pas d'ouverture du Non-étant et du vide » (p. 58).

[515] *Op. cit.*, p. 56. Cf. p. 58 : « En tant que mise en œuvre de la vérité. l'art est Poème. Et c'est non seulement la création, mais aussi la garde de l'œuvre qui est, en son mode propre, poématique. »

[516] *Op. cit.*, p. 57. [517] *Op. cit.*, p. 58.

[518] *Op. cit.*, p. 59. Pour Heidegger, « la langue elle-même est Poème au sens essentiel. Or, la langue est l'avènement où, pour l'homme, l'étant en tant qu'étant se décèle comme tel... » (*op. cit.*, p. 58); « ... c'est bien elle, la langue, qui fait advenir l'étant en tant qu'étant à l'ouvert » (pp. 57-58).

[519] Cf. *op. cit.*, p. 59 et ci-dessus, note 514.

[520] Cf. *op. cit.*, p. 59. [521] *Op. cit.*, p. 60. [522] *Op. cit.*, p. 61. [523] *Ibid.*

> ne signifie pas seulement qu'il a une histoire, au sens purement extérieur où, puisqu'il se manifeste au cours des âges à côté de maints autres phénomènes, il se voit, lui aussi, sujet à des transformations pour finalement disparaître, offrant ainsi à la science historique des aspects changeants. L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire [524].

L'art, donc, loin d'être « un phénomène culturel devenu courant comme les autres », est véritablement origine, au sens que Heidegger donne à ce terme : « faire surgir quelque chose, l'amener à l'être à partir de la provenance essentielle et par le saut jaillissant » [525]. Dans l'œuvre en tant que sauvegarde instauratrice, l'art fait jaillir la vérité de l'étant [526]. L'art est l'origine de l'œuvre d'art et en même temps, en tant qu'origine des créateurs et des gardiens de l'œuvre, il est « l'origine de l'être-là historial d'un peuple » [527]. Et s'il en est ainsi, c'est parce que « l'art est lui-même, en son essence, une origine, et rien d'autre : un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est-à-dire à l'avènement, c'est-à-dire à l'Histoire » [528].

On voit donc combien l'art, pour Heidegger, est proche de la métaphysique, qui est elle-même, pour lui, dévoilement de la vérité. Si la métaphysique pose la question de l'*Etre lui-même* (et non pas seulement de l'être de l'étant), et en même temps la question de l'essence de la vérité, c'est-à-dire du dévoilement comme tel [529], la méditation sur ce qu'est l'*art* » est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'*être* » : « Tout l'essai sur l'*Origine de l'œuvre d'art,* écrit Heidegger,

> se meut sciemment, et pourtant sans le dire, sur le chemin de la question de l'essence de l'être. La méditation sur ce qu'est l'*art* est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'*être.* L'art n'est pas pris comme domaine spécial de réalisation culturelle, ni comme une des manifestations de l'esprit. L'art advient de la *fulguration* à partir de laquelle seulement se détermine le « sens de l'être » (cf. *Sein und Zeit*). Ce que peut bien être l'art, voilà une des questions auxquelles l'essai ne donne pas réponse. Et ce qui semble être une réponse n'est qu'un signe qui guide le questionnement » [530].

---

[524] *Ibid.* [525] *Ibid.* [526] *Ibid.* [527] *Ibid.*
[528] *Op. cit.*, pp. 61-62.
[529] Cf. *Qu'est-ce que la métaphysique?* Prologue de l'auteur, p. 7.
[530] *Supplément* ajouté par Heidegger, en 1961, à *L'origine de l'œuvre d'art*, pp. 67-68.

On peut se demander si ce « mode insigne d'accession à la vérité de l'être » qu'est l'art [531] est pour Heidegger un mode aussi insigne que celui de la pensée qui est pensée de l'être — ou même un mode plus insigne [532]. Ce qui est certain, c'est que, pour lui, la poésie (dont l'essence est instauration de la vérité) est « fondation de l'être par la parole » [533]. Commentant le vers de Hölderlin « Mais ce qui demeure, les poètes le fondent », Heidegger écrit :

> Nous ne trouvons jamais le fondement *(Grund)* dans l'abîme *(Abgrund)*. L'être *(Sein)* n'est jamais un *étant (Seiende)*. Mais parce que l'être et l'essence des choses ne peuvent jamais résulter d'un calcul ni être dérivés de l'existant déjà donné, il faut qu'ils soient librement créés, posés et donnés. Cette libre donation est fondation.
> ... Le « dire » du poète est fondation non seulement au sens d'une libre donation, mais également en ce sens qu'il assied et assure sur sa base la réalité-humaine [534].
> ... la poésie est la nomination qui est fondatrice de l'être et de l'essence de toutes choses... [535].

Si l'art et la métaphysique ont même dessein — le dévoilement de la vérité — ils semblent cependant le réaliser diversement. Ne pourrait-on

---

[531] *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 62.

[532] Lorsque Heidegger énumère les cinq manières essentielles dont la vérité s'institue dans l'étant qu'elle a elle-même ouvert, il nomme l'art en premier lieu, et la pensée de l'être en dernier lieu, sans établir aucune hiérarchie explicite. Joseph Sadzik, dans son étude sur l'esthétique de Heidegger, fait observer qu'à l'époque de *Sein und Zeit* et de *Kant und das Problem der Metaphysik*, la thèse de « l'impossibilité absolue de parvenir aux étants bruts » était fondamentale : « Le sens de l'existence humaine consistait exclusivement à pro-jeter l'intelligibilité, laquelle projection laissait intact l'étant brut » (*Esthétique de Martin Heidegger*, p. 152). Tandis qu'à l'époque de *Der Ursprung des Kunstwerkes*, l'immanence est pour la première fois brisée; la barrière qui, dans *Sein und Zeit*, place le *Dasein* dans son cercle fermé, est devenue trop étroite. Une transcendance surgit, qui est « reconnaissance de l'intelligibilité de ce qui n'est pas le *Dasein* »... La constitution de la vérité, tout en demeurant la constitution du *Dasein* lui-même, est pour la première fois liée à une certaine exploration... des étants bruts » *(ibid)*. Cette nouvelle transcendance est celle de la terre, reconnue en tant qu'autre. Mais Joseph Sadzik note également que la vérité qui s'accomplit dans l'art et qui, selon lui, éclaire les choses plus profondément que ne le fait la pensée philosophique, n'est pas la vérité absolue car il n'y a rien de tel pour Heidegger. Le dévoilement n'est jamais que partiel, et Joseph Sadzik fait remarquer, très justement, que Heidegger ne dit pas *le* monde, mais *un* monde : l'intelligibilité (qu'apporte l'art) est entendue comme « un monde qui, n'étant pas universel, ne peut pas dévoiler toute la Terre » (*op. cit.*, p. 153). Joseph Sadzik fait encore observer que la Terre, en dominant le *Dasein*, ne le dépasse pas : « en se référant à la Terre, le *Dasein* demeure dans un ordre métaphysique qui est la négation de la transcendance » (*ibid*). Et alors que le but de *Sein und Zeit* était de préparer une étude sur le sens et la structure de l'être en général, la « première partie » de cet ouvrage n'a pas eu de suite : lors de l'édition de 1960, le sous-titre « première partie » a été supprimé. « La voie vers une transcendance authentique a été barricadée. Acceptant la finitude absolue, Heidegger a trouvé une issue dans la transcendance de la Terre » (*op. cit.*, p. 154).

[533] *Hölderlin et l'essence de la poésie*, p. 243.

[534] *Op. cit.*, pp. 243-244.

[535] *Op. cit.*, pp. 245-246. Voir également *Pourquoi des poètes?* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 226, 227, 231, 255.

pas dire que l'art est dévoilement de la vérité dans l'œuvre à travers la lutte de la Terre (mode du Rien) et du Monde, alors que la métaphysique est dévoilement de la vérité à partir du Rien ?

En dépendance de Heidegger, vient la position de Mikel Dufrenne, mais avec ses nuances personnelles et une phénoménologie plus développée de l'expérience esthétique. De fait, Mikel Dufrenne traite de l'art en se posant la question de la vérité de l' « objet esthétique » (l'œuvre en tant que perçue) et même en considérant l'ultime aspect de la vérité de l'objet esthétique, c'est-à-dire son rapport au réel — ce qui réclame une « ontologie de l'art ».

C'est donc en déterminant le rapport de l'objet esthétique au réel — l'objet esthétique « dit » le réel [536] — que Mikel Dufrenne précise ce qu'est l'art : l'art dit, et « ce qu'il dit n'est pas la réalité du réel, mais un sens du réel qu'il exprime » [537]. L'être de l'art est de dire. L'art est l'être qui se dit. La fonction propre de l'art est de mettre en œuvre la vérité donnée avant le réel [538].

Lorsque Mikel Dufrenne se pose la question : pourquoi y a-t-il de l'art ? il se pose immédiatement cette autre question : pourquoi un sens veut-il se dire ? [539] La simultanéité de ces deux questions est très significative. Pour Mikel Dufrenne, ce sens qui veut se dire est l'être même, lequel n'est autre que l'*a priori* « antérieur à ses spécifications existentielle et cosmologique, et qui semble fonder à la fois le sujet et l'objet, l'homme et le monde » [540]. Il y a pour lui identité du sens (que l'homme peut lire) et du réel (où le sens peut s'inscrire) [541].

L'homme, en attestant le sens, est « un moment de l'être, le moment où le sens se recueille » [542]. L'artiste, en « disant son monde », accomplit un dessein qui le dépasse : « il délivre la nature de sa signification la plus cachée » [543]. L'artiste est « un instrument pour la nature en quête d'expression », « un instrument de la dialectique de l'être, c'est-à-dire de l'avenir du sens qui s'aliène dans la nature et se réfléchit dans l'homme » [544]. Voilà la suprême caution de la vérité de l'art.

---

[536] *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, p 631.
[537] *Ibid.*
[538] Cf. *op. cit.*, p. 659.
[539] Cf. *op. cit.*, p. 665.
[540] *Op. cit.*, p. 666.
[541] Cf. *op. cit.*, p. 667.
[542] *Op. cit.*, p. 669.
[543] *Op. cit.*, p. 670.
[544] *Ibid.*

Cette ontologie du sens, pour Mikel Dufrenne, ne permet pas d'accorder à l'homme une initiative telle qu'il puisse inventer le sens qu'il exprime [545]. Et, « en plaçant l'art en quelque sorte devant l'artiste, on indique que l'être s'engage dans l'art, que l'art importe à l'être » [546]. L'art, s'il n'est pas premier par rapport à l'œuvre, est bien premier par rapport à l'artiste. Il est « un service que la nature attend de l'homme » [547]. « L'art est toujours la première réponse de l'homme à la Nature » [548].

Et Mikel Dufrenne affirme encore :

> l'artiste se sent appelé par l'être, et responsable devant lui... Dans la mesure où l'homme coopère à ce devenir [le devenir du sens, autrement dit l'être même], réfléchissant et disant le sens que le réel lui propose, il ne comparait pas devant l'être, il participe à lui. Et c'est pourquoi il se fait lui-même dans son acte [549].

Nous pouvons, par là, comprendre l'innocence de l'artiste :

> Point de séparation pour lui entre l'être et le faire, pas plus qu'entre son acte et le réel. Son acte se situe en deçà de la distinction du sujet et de l'objet; il n'oppose pas l'homme au réel puisqu'en réalisant de l'humain il accomplit à la fois l'homme et le réel, et manifeste en même temps leur affinité. L'innocence ne se perd que lorsque apparaît la loi; et il n'y a pas de loi pour l'artiste, il est plutôt lui-même la loi [550].

L'artiste n'a pas à renoncer à sa singularité, puisque c'est par elle que s'exprime un monde — ce qui nous fait saisir comment l'art « suppose et réalise l'intersubjectivité : il invite l'autre à être soi » [551].

---

[545] L'artiste n'invente pas le sens qu'il exprime; car le sens précède l'homme : « le sens passe par l'homme s'il n'est pas constitué par lui » (*op. cit.*, p. 667).

[546] *Op. cit.*, p. 673.

[547] *Op. cit.*, p. 674.

[548] *Esthétique et philosophie*, p. 186. — Pour bien saisir ce qu'est l'art chez Mikel Dufrenne, il faudrait préciser les liens exacts qu'il établit entre l'être, le sens, le réel, le monde, l'homme, la Nature. Ce qui est net, c'est que l'être et le sens s'identifient (cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, pp. 657, 666). L'être est le « devenir du sens » (p. 674), le réel porte le sens (p. 656) tout en étant sa manifestation (p. 657), et l'être est l'identité du sens et du réel (p. 667). Or l'être est l'*a priori* qui fonde l'homme et le monde (p. 666) et l'homme participe à l'être en coopérant au devenir du sens, c'est-à-dire à l'être lui-même (p. 674). Mais dans quelle mesure le sens et le réel sont-ils des *a priori*?... Quel rapport exact y a-t-il entre la Nature, l'être et le sens? Voilà qui est plus difficile à préciser. Nous savons que le monde est le visage que la nature prend pour l'homme et par l'homme (*Esthétique et philosophie*, p. 109). La Nature ne serait-elle pas comme le donné, l'élément matériel du monde? N'est-elle pas le donné empirique du réel — puisque Mikel Dufrenne reprend à son compte la distinction heideggerienne entre l'ontique et l'ontologique (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, p. 656)?

[549] *Op. cit.*, p. 674. Ne pourrait-on pas dire : comme l'homme participe à l'être, l'artiste participe à l'art? Ne coopère-t-il pas à l'art comme l'homme à l'être, puisque l'art n'est autre que l'être qui se dit?

[550] *Op. cit.*, p. 675. [551] *Ibid.*

Nous voyons donc comment Mikel Dufrenne pourra expliquer en quel sens, d'un point de vue empirique [552], l'art est langage. Il est bien langage, mais en lui *c'est la Nature qui parle* et c'est pourquoi il se distingue du langage verbal, où « le signe devient la chose ». Dans l'art, « c'est la chose qui devient signe » [553].

En effet, pour Mikel Dufrenne, « l'expression appartient en premier à la Nature qui veut s'exprimer, et trouve à s'exprimer dans les œuvres, elles-mêmes expressives, qu'elle inspire » [554]. L'œuvre d'art nous donne à sentir le monde (qui est le visage que la Nature prend pour l'homme et par l'homme [555]), un monde « peut-être subsumable sous un *a priori* affectif, où... se manifeste la puissance poétique de la Nature qui en appelle à l'homme pour se dire » [556].

Mais si l'art nous « donne à sentir » le monde, si l'art exprime ce que le réel exprimera, c'est que l'art anticipe sur le réel, « s'applique au réel parce que le réel est en quelque façon son œuvre » [557]. Sous son aspect empirique, cette fonction de l'art, qui est avant tout une fonction propédeutique, consiste à nous exercer à lire les expressions du réel, à nous faire faire l'expérience absolue de l'affectif [558] — à nous faire, par exemple, retrouver la fraîcheur du voir et sa puissance de persuasion :

> C'est par l'art que le voir retrouve sa fraîcheur et sa puissance de persuasion; l'art nous ramène au commencement. Nous croyons qu'il répète ce qui était déjà vu parce que nous pouvons identifier ce qu'il représente... mais au fond, nous n'avions pas vu encore : nous n'avions pas vu la puissance convulsée d'un torse humain avant de voir les esclaves de Michel-Ange, ni la figure torturée des iris avant de voir le bouquet de Van Gogh... L'art ne copie pas, parce qu'il n'y a pas un réel donné dans une perception préalable, que la perception esthétique aurait à égaler. Pour un peu nous dirions que c'est avec l'art que commence la perception [559].

Pour Bergson, l'art, rompant avec la perception courante — autrement dit avec une connaissance tout ordonnée à l'action —, permet une

---

[552] Cf. *op. cit.*, p. 659. [553] *Esthétique et philosophie*, pp. 110-111.
[554] *Op. cit.*, p. 110. [555] *Op. cit.*, p. 109. [556] *Op. cit.*, p. 110.
[557] *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, p. 665.
[558] Cf. *op. cit.*, p. 661 : l'art, « en nous donnant à percevoir un objet exemplaire dont toute la réalité est d'être sensible, et qui réprime aussi bien l'imagination que l'entendement... nous invite et nous exerce à lire l'expression, à découvrir l'atmosphère qui ne se révèle qu'au sentiment. Il nous fait faire l'expérience absolue de l'affectif. Si nous pouvons lire les expressions du réel, c'est que nous y sommes exercés sur cet objet sur-réel ou pré-réel qu'est l'objet esthétique. Ainsi l'art a-t-il d'abord une fonction propédeutique. »
[559] *Op. cit.*, pp. 661-662.

vision directe, intuitive, de la réalité, vision qui nous révèle la nature même des choses [560] :

> L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles' les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même... L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité [561].

Cette vision plus directe de la réalité ne peut avoir lieu que chez des hommes « dont les sens et la conscience sont moins adhérents à la vie » [562] que ceux du commun des hommes, dont la perception, auxiliaire de l'action, saisit moins les choses mêmes que le parti qu'on en peut tirer. De fait, pour Bergson, si ce détachement, qui constitue la condition *sine qua non* de l'art, était complet,

> si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde que les plus subtils mouvements de la vie intérieure [563].

L'objet de l'art est donc, pour Bergson, de nous faire vibrer « à l'unisson de la nature », de nous faire saisir, non seulement la beauté de la nature et du corps humain, mais aussi « la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure » [564]. On voit donc la parenté qu'il peut y avoir chez Bergson entre l'art et l'intuition philosophique et entre le rôle de l'art et celui de la philosophie. Il dit du reste explicitement :

---

[560] D'après R. Bayer, ce sont les difficultés inhérentes à sa théorie (comment l'art peut-il avoir la fatalité de l'évidence puisqu'il est avant tout perception de valeurs?) qui auraient empêché Bergson d'en développer les conséquences et d'écrire ce livre sur l'esthétique que ses admirateurs attendaient (voir R. BAYER, *L'esthétique de Henri Bergson*, in *Essais sur la méthode en esthétique*).

[561] *Le rire*, Œuvres, p. 462. Cf. p. 467 : « L'imagination poétique ne peut être qu'une vision plus complète de la réalité. » Et, dans *La pensée et le mouvant :* « C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts » (Œuvres, p. 1373).

[562] *La pensée et le mouvant*, p. 1373.

[563] *Le rire*, p. 461.

[564] Cf. *Le rire*, pp. 458-459 : « Quel est l'objet de l'art? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose... »

> Ce que la nature fait de loin en loin, par distraction, pour quelques privilégiés, la philosophie, en pareille matière, ne pourrait-elle pas le tenter, dans un autre sens et d'une autre manière, pour tout le monde? Le rôle de la philosophie ne serait-il pas ici de nous amener à une perception plus complète de la réalité...? [565]

Allant chercher, au-dessous de l'utile, une réalité plus profonde, l'art vise toujours l'*individuel* :

> Ce que le peintre fixe sur la toile, c'est ce qu'il a vu en un certain lieu, certain jour, à certaine heure, avec des couleurs qu'on ne reverra pas. Ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus. Ce que le dramaturge nous met sous les yeux, c'est le déroulement d'une âme, c'est une trame vivante de sentiments et d'événements, quelque chose enfin qui s'est présenté une fois pour ne plus se reproduire jamais. Nous aurons beau donner à ces sentiments des noms généraux; dans une autre âme ils ne seront plus la même chose. Ils sont *individualisés*. Par là surtout ils appartiennent à l'art, car les généralités, les symboles, les types mêmes, sont la monnaie courante de notre perception journalière [566].

En ce sens, Bergson peut affirmer que l'art est « une rupture avec la société et un retour à la simple nature » [567] et qu'il ne vise consciemment qu'à plaire. L'art, en ce qu'il a de plus pur, est essentiellement désintéressé ; et si la comédie vise inconsciemment à corriger et à instruire, elle tranche par là même sur les autres formes d'art [568].

Cependant Bergson, parlant du personnage de Hamlet et généralisant sa considération, reconnaît que les produits de l'art nous amènent à « faire effort sur nous pour voir sincèrement à notre tour » [569]. En effet, chacun d'eux, tout en étant singulier, finit, s'il porte la marque du génie, par être accepté de tout le monde et est donc, en ce sens, d'une vérité universelle. Ce caractère de vérité, nous ne le reconnaissons qu'à l'effort même de sincérité que nous sommes amenés à faire :

> Ce que l'artiste a vu, nous ne le reverrons pas, sans doute, du moins pas tout à fait de la même manière; mais s'il l'a vu pour tout de bon, l'effort qu'il a fait pour écarter le voile s'impose à notre imitation. Son œuvre est un exemple qui nous sert de leçon. Et à l'efficacité de la leçon se mesure

---

[565] *La pensée et le mouvant*, p. 1373.
[566] *Le rire*, p. 464.
[567] *Op. cit.*, p. 469.
[568] Cf. *op. cit.*, p. 469. Elle tranche d'abord en ce que, contrairement aux autres arts, elle nous présente des types (et non de l'individuel pur) (cf. *op. cit.*, p. 465).
[569] *Op. cit.*, p. 465.

précisément la vérité de l'œuvre. La vérité porte donc en elle une puissance de conviction, de conversion même, qui est la marque à laquelle elle se reconnaît [570].

D'autre part, Bergson affirme que

> l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'il nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose [571].
>
> ... l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer; il nous les suggère et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces [572].
>
> ... l'artiste vise... à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre [573].

Chez Gabriel Marcel, la philosophie doit en quelque sorte s'achever en musique, celle-ci exprimant à sa façon le mystère de l'existant et de l'être. Comme le dit Roger Troisfontaines,

> la musique ne signifie strictement rien, parce qu'elle est signification... Cette expression, indiscernable de son contenu, n'est-ce pas la perméabilité d'une essence à elle-même, l'apogée d'un certain univers intérieur?... C'est par la musique que Marcel atteint et découvre son être le plus profond, c'est par elle également qu'il communie à l' « essence » des autres... Dans les deux cas, cette révélation, cette compénétration, dépasse les formulations objectives [574].

Et J.-P. Dubois-Dumée, traitant du théâtre de G. Marcel, écrit : « A la conception intellectualiste du théâtre correspondait une conception intellectualiste de la musique. Mais il vit bientôt dans l'une comme dans l'autre l'occasion d'une saisie plus profonde, portant sur l'être » [575].

---

[570] *Ibid.* [571] *Les données immédiates de la conscience*, Œuvres, p. 13.
[572] *Op. cit.*, p. 14. [573] *Op. cit.*, p. 16.
[574] *La notion de « présence » chez Gabriel Marcel*, p. 212.
[575] *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel*, p. 277. Concevoir l'art comme un moyen privilégié de nous révéler la vérité de l'être, comme une sorte de métaphysique, c'est d'une part reconnaître qu'il est relié au travail humain — il n'est plus un pur don, mais quelque chose qui s'acquiert; les Muses perdent un aspect de leur caractère divin. C'est, d'autre part, ne plus voir le caractère propre de l'art, en le subordonnant à la philosophie, en le confondant avec elle ou même en l'exaltant au delà de la philosophie.

Concevoir l'art comme un absolu, c'est aussi l'identifier à la vie et à l'esprit.

Henri Focillon, dans son livre *Vie des formes,* semble bien identifier l'art à l'esprit et même, en définitive, à la vie. En effet, l'activité de l'esprit est présentée comme une activité essentiellement artistique, et l'art comme la technique même de l'esprit :

> Le propre de l'esprit, c'est de se décrire constamment lui-même. C'est un dessin qui se fait et se défait, et son activité, en ce sens, est une activité artistique. Comme l'artiste, il travaille sur la nature avec les données que lui jette du dedans la vie physique, et il ne cesse de les élaborer pour en faire sa matière propre, pour en faire de l'esprit, pour les *former* [576].

> L'artiste développe sous nos yeux la technique même de l'esprit, il nous en donne une sorte de moulage que nous pouvons voir et toucher [577].

L'art est invention de formes [578], comme est l'esprit lui-même [579]. Or n'est-ce pas cela qui caractérise la vie ? « ... la vie agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme, et la forme est le mode de la vie » [580].

De même que la vie naturelle s'évalue comme un rapport nécessaire entre les formes sans lesquelles elle ne serait pas, ainsi en est-il de l'art : « les relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres constituent un ordre, une métaphore de l'univers » [581].

C'est donc tout un de dire que l'art est invention de formes, qu'il est esprit, et qu'il est vie [582].

Mais la vie des formes dans l'esprit de l'artiste n'est pas la même que la vie des idées dans un autre esprit [583]. « ... l'art ne se contente pas de revêtir d'une forme la sensibilité, mais... il éveille dans la sensibilité la forme » [584]. Dans l'esprit de l'artiste les formes « tendent à se réaliser, elles créent un monde qui agit et qui réagit... Elles sont créatrices de l'univers, de l'artiste et de l'homme même » [585].

---

[576] *Vie des formes*, p. 67.

[577] *Op. cit.*, p. 68.

[578] *Op. cit.*, p. 109 *(Éloge de la main)*. Cf. *op. cit.*, p. 85 : « l'art se fait dans le monde des formes et non dans la région indéterminée des instincts. »

[579] Cf. *op. cit.*, p. 68.

[580] *Op. cit.*, p. 8. Cf. p. 9 : « l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme. En d'autres termes, l'œuvre n'est pas la trace ou la courbe de l'art en tant qu'activité, elle est l'art même; elle ne le désigne pas, elle l'engendre. »

[581] Cf. *op. cit.*, p. 8.

[582] Parlant de Rubens « ordonnateur de fêtes publiques », et de « cette famille d'esprits [qui] a pris la vie extérieure comme une matière plastique à laquelle elle aimait imposer sa propre forme par des fêtes, des parades et des bals », H. Focillon écrit : « La substance de l'art est alors la vie même » (*op. cit.*, p. 77).

[583] Cf. *op. cit.*, pp. 69 et 71. [584] *Op. cit.*, p. 71. [585] *Op. cit.*, pp. 74-75.

Mais, notons-le bien, cette action des formes demeure dans l'immanence :

> Nous pensons qu'il n'y a pas antagonisme entre esprit et forme et que le monde des formes dans l'esprit est identique en son principe au monde des formes dans l'espace et la matière : il n'y a entre eux qu'une différence de plan ou, si l'on veut, une différence de perspective [586].

Précisons enfin que, si l'art est essentiellement invention de formes par l'esprit, cette invention est celle d'un esprit *incarné,* et plus exactement d'un esprit conjoint à une main : « Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main... L'art se fait avec les mains » [587].

Si, de fait, les mains sont bien l'instrument premier de la création, elles sont plus profondément encore l'organe de la connaissance — pour tout homme et plus encore pour l'artiste [588]. Dans son *Eloge de la main,* Focillon insiste :

> L'art commence par la transmutation et continue par la métamorphose. Il n'est pas le vocabulaire de l'homme parlant à Dieu, mais le renouveau perpétuel de la création. Il est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes... Il enfonce les mains dans les entrailles des choses pour leur donner la figure qui lui plaît. Il est d'abord artisan et alchimiste...[589].

Focillon unit donc, à une vision très idéaliste de l'art, une vision très réaliste : l'art se fait avec les mains.

Enfin, on trouve chez Whitehead (et l'on pourrait à première vue s'en étonner en se rappelant qu'il est venu de la logique mathématique à la métaphysique en passant par la philosophie de la science) une conception de l'art qui *enveloppe* toute sa vision métaphysique de l'être (et de la vie), du monde et de Dieu.

Dans la métaphysique de Whitehead, en effet, le moindre souffle d'existence [590], la moindre « entité actuelle » est une synthèse esthé-

---

[586] *Op. cit.*, p. 67.
[587] *Op. cit.*, p. 107 *(Éloge de la main).* [588] *Ibid.*
[589] *Op. cit.*, p. 109.
[590] Cf. WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. 28 : « God is an actual entity, and so is the most trivial puff of existence in far-off empty space. » Ces entités actuelles — les « choses réellement réelles qui, dans leur unité collective, composent l'univers en évolution » *(Modes of Thought*, p. 206) — sont des « faits d'expérience esthétique » (cf. *Religion in the Making*, pp. 104-105 et p. 115; *Process and Reality*, p. 395).

tique [591] et Dieu, l' « Unité suprême d'Existence » [592] qui permet à l'univers d'exister et qui lui donne sa finalité, est également une synthèse esthétique, « source de toute harmonie » et « sommet de l'existence » [593].

De fait, toute la métaphysique de Whitehead repose sur l'expérience esthétique [594], et la synthèse qu'elle présente est esthétique de part en part. Ce qui rend l'art possible, dit Whitehead, c'est le fait que nous percevions « vertement » le feuillage vert du printemps, et que l'émotion avec laquelle nous jouissons du soleil couchant inclue dans ses éléments les couleurs et les contrastes de la vision [595]. Or, ce que Whitehead affirme ici au niveau psychologique est vrai avant tout, pour lui, de chacune des « entités actuelles » qui constitue notre monde — bien qu'au niveau de celles qui forment les êtres inanimés, la conscience n'apparaisse pas. Aussi Whitehead peut-il dire que « l'art qui naît à l'intérieur d'une conscience claire n'est qu'une spécialisation de l'art plus largement répandu au sein d'une conscience vague ou des activités inconscientes de l'expérience » [596]. Car si l'art, sous sa forme parfaite, n'est possible que grâce à la conscience, la conscience est elle-même le produit de l'art sous sa forme la plus inférieure. La conscience émerge d'un art fondamental, pour produire à son tour de nouvelles formes spécialisées d'art dans les animaux conscients — et pour produire notamment l'art humain. Mais l'art, qui résulte du contraste de l'idéal avec le réel, est enraciné dans les profondeurs de la nature [597], inhérent à la texture même de l'être-actuel, qui est à la fois expérience esthétique et fusion contrastée de l'idéal avec le réel [598]. C'est pourquoi l'univers, chez Whitehead, et l'être même, se comprennent en termes de « sentir » *(feeling)*, de « synthèse esthétique », de discordance, d'harmonie, etc., Dieu étant l' « Harmonie des harmonies » [599] et le « poète du monde » [600].

Pour Whitehead, la fin de l'art n'est pas la beauté seule. L'art a une double fin : vérité et beauté ; ou, plus exactement, l'art, lorsqu'il est parfait, n'a qu'une seule fin, qui est la beauté véridique [601]. Car il y a

---

[591] Cf. *Science and the Modern World*, pp. 226-227.
[592] *Immortality*, p. 698.
[593] *Adventures of Ideas*, I, chap. II, sect. V, p. 22 et chap. IV, sect. VIII, p. 86.
[594] Cf. *The Analysis of Meaning*, in *Essays in Science and Philosophy*, p. 98. Whitehead entend faire de sa philosophie spéculative une critique du « sentir pur » *(pure feeling)* correspondant à la *Critique de la raison pure* chez Kant. Dans cette perspective, l'Esthétique transcendantale de Kant « devient un fragment déformé de ce qui aurait dû être son principal sujet » *(Process and Reality*, pp. 172-173).
[595] Cf. *Adventures of Ideas*, IV, chap. XVI, sect. IX, p. 321.
[596] *Op. cit.*, chap. XVIII, sect. IV, p. 347.
[597] *Op. cit.*, sect. VI, p. 349.
[598] Cf. *loc. cit.*,
[599] *Op. cit.*, chap. XX, sect. XI, p. 381.
[600] *Process and Reality*, p. 526.
[601] Cf. *Adventures of Ideas*, IV, chap. XVIII, sect. III, p. 344.

une beauté qui n'implique pas nécessairement la vérité ; c'est le cas de la beauté qui concerne uniquement ce que Whitehead appelle l'*Apparence* (*grosso modo,* ce que la conscience fait de la *Réalité* — ce monde donné, palpitant de valeurs énergétiques, d'où émerge la synthèse créatrice qui constitue l'exister au sens fort du terme et au sommet de laquelle se situe la conscience) beauté qui consiste alors en l'harmonisation des contrastes des objets qualitatifs que nous percevons. Mais quand, en plus de cette harmonie, l'*Apparence* se conforme à la *Réalité* (ce qui est la définition même de la vérité), il y a une plus grande harmonie, il y a une « beauté véridique » ; et quand cette beauté véridique est le produit de l'art, elle constitue la perfection même de l'art [602]. Pour Whitehead, l'art, loin d'être un royaume à part, implique, lorsqu'il est parfait, un lien indissoluble entre la clarté de l'expérience consciente et la réalité confuse et palpitante du monde.

Quelle est la fonction de l'art dans la vie humaine ? L'art ne vise pas au bien, qui, pour Whitehead, concerne la constitution de la *Réalité,* du monde réel, alors que l'art a affaire à ce que la conscience fait du monde réel, à l'*Apparence* [603]. L'art est au service de la civilisation en ce sens qu'il « manifeste à la conscience un fragment fini d'effort humain accomplissant sa propre perfection à l'intérieur de ses propres limites » [604]. En imprimant à la nature la marque d'un effort créateur fini, l'art exalte l'homme. Il est comme « une réaction psychopathique de la race (humaine) aux contraintes de son existence » [605] et il a, dans l'expérience humaine, une fonction curative « lorsqu'il révèle, comme dans un éclair, la Vérité intime, absolue, regardant la Nature des Choses » [606].

L'ART EST AFFIRMÉ COMME RIVAL DE DIEU

Si les poètes, comme nous l'avons vu, se proclament eux-mêmes prophètes et médiateurs entre Dieu et les hommes, certains d'entre eux vont encore plus loin : il leur faut supprimer Dieu et prendre sa place. Ainsi Gérard de Nerval ne se qualifie pas seulement d'initié et de vestal ; il proclame la mort de Dieu, notamment dans *Aurélia,* où il développe le

---

[602] *Id.*, p. 345. [603] *Ibid.*
[604] *Op. cit.*, sect. VI, p. 348. [605] *Id.*, p. 350.
[606] *Ibid.* Cf. ch. XVI, sect. VII, p. 320. Et même, pris au sens large, l'art s'identifie à la civilisation, laquelle « n'est autre que la tension inlassable vers les plus grandes perfections de l'harmonie » (*op. cit.*, chap. XVIII, sect. VI, p. 349).

symbolisme de la disparition du soleil [607]. Pour Mallarmé, le poète n'est pas seulement celui qui « voit divinement » ; il est aussi le révolté et celui qui annonce que « le Ciel est mort » [608]. Qui plus est, Mallarmé révèle à Cazalis sa « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu ! » [609] Et Lautréamont-Maldoror, après avoir rageusement averti Dieu qu'il lui arracherait les « parcelles restantes d'intelligence » qu'Il a jalousement refusées à l'homme [610], combat victorieusement le Dragon dans lequel Dieu s'était incarné, pour ensuite se nourrir « abondamment des globules de ce sang sacré » [611].

Dans une autre perspective, impliquant encore la révolte, le poète proclame sa volonté de siéger sur le trône de Dieu :

Même à Dieu j'arracherai la barbe
De mes dents fortement serrées.
Je l'attraperai par sa crinière blanche
Et lui crierai d'une voix de tempête :
Je te ferai tout autre, Seigneur,
Pour que mûrisse le champ de ma parole! [612]

Et le poète-prophète jette sa malédiction aux villes saintes de la vieille Russie, « il insulte le Christ et les images saintes et annonce l'avènement d'une nouvelle foi qui apportera à tous prospérité et bonheur » [613] :

Avec ma langue, j'effacerai les icônes,
Les visages des martyrs et des saints.
Je vous promet la cité d'Inonie,
Où vit le Dieu des vivants! [614]

Essénine veut donc un Dieu, mais un Dieu qu'il aura fait lui-même. Il ne veut plus de « l'ancien Dieu », et surtout il ne veut plus du Christ. Avec une violence qu'il veut blasphématoire et sacrilège, « Serge Essé-

---

[607] Ce thème est du reste emprunté à Jean-Paul, en particulier à celui de ses « rêves » dans lequel le Christ mort annonce qu'il n'y a pas de Dieu.
[608] *L'azur*, Oeuvres complètes, p. 38.
[609] Cité par H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, I, p. 237.
[610] *Les chants de Maldoror*, in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, p. 57.
[611] *Op. cit.*, p. 114.
[612] Cité par S. LAFFITTE, *Essénine*, p. 102.
[613] S. LAFFITTE, *op. cit.*, pp. 102-103.
[614] Cf. *op. cit.*, p. 103.

nine le prophète », selon le titre qu'il se donne à lui-même, se révolte contre le Christ-Sauveur :

> Je ne veux pas devoir le salut
> A ses souffrances et à sa croix...
> J'ai vu un nouvel avènement
> Où la mort ne danse pas au-dessus de la foi [615].

Si, chez les poètes, Dieu est ramené à la taille de l'homme qui veut être son propre sauveur, chez Nietzsche, à la fois poète et philosophe, le blasphème contre Dieu et contre le Christ atteint son paroxysme : il faut que Dieu ne soit plus, pour que le Surhomme vive. Nietzsche n'est-il pas par excellence le philosophe de l'art-rival de Dieu, cet art qui permet l'avènement du Surhomme ? Peu avant de sombrer dans la folie, il lançait ce cri :

> L'art et rien que l'art! Il est celui qui rend possible la vie [*die grosse Ermöglicherin*], le grand séducteur qui entraîne à vivre, le grand stimulant de la vie.
>
> L'art comme le seul contrepoids [*Gegenkraft*] vraiment supérieur contre toute volonté de négation de la vie, comme ce qui est antichrétien, anti-bouddhiste, antinihiliste par excellence [*das Antichristliche, Antibuddhistische Antinihilistische par excellence*].
>
> L'art comme *la rédemption de celui qui connaît* [*des Erkennenden*], — de celui qui voit le caractère terrible et douteux de l'existence, qui veut le voir — celui qui connaît tragiquement [*des Tragisch-Erkennenden*].
>
> L'art comme la *rédemption de celui qui agit* [*des Handelnden*], — de celui qui, non seulement voit le caractère terrible et douteux de l'existence, mais le vit, le veut vivre — l'homme tragico-guerrier [*tragisch-kriegerisch*], le héros.
>
> L'art comme la *rédemption de celui qui souffre* [*des Leidenden*], — comme voie vers des états où la souffrance est voulue, transfigurée, divinisée, où la souffrance est l'une des formes du grand ravissement [616].

Contre la « scandaleuse méprise » de Schopenhauer, pour qui l'art est « un pont qui conduit à la négation de la vie » [617], Nietzsche voit dans l'art « le plus grand stimulant de la vie » [618] ; son « effet *tonique* » n'est

---

[615] *L'Inonie*, cité par S. LAFFITTE, p. 101.
[616] *Der Wille zur Macht*, aph. 853.
[617] *Op. cit.*, aph. 812.
[618] *Op. cit.*, aph. 808. Cf. aph. 802 : « L'art nous fait penser à des états de vigueur animale; il est d'une part l'excédent d'une constitution florissante qui déborde dans le monde des images et des désirs; d'autre part, une excitation des fonctions animales par les images et les désirs de la vie intensifiée — il est une surélévation du sentiment de la vie, un stimulant à la vie. »

pas seulement accidentel, et la joie qu'il suscite n'est pas n'importe quelle joie, mais celle qui accompagne le sentiment de la force et de la puissance — fût-ce la puissance que nous avons sur nous-mêmes [619].

Parce qu'il est la suprême exaltation de la vie, ou — ce qui revient au même — de la volonté de puissance [620], l'art est essentiellement la *divinisation de l'existence* : « Ce qui est essentiel dans l'art, reste son perfectionnement du *Dasein,* sa production de la perfection et de la plénitude ; l'art est essentiellement affirmation, bénédiction, divinisation du *Dasein...* » [621].

Exaltant l'art comme ce qui est le jaillissement le plus profond de la vie, Nietzsche l'oppose évidemment à la morale, considérée comme ce qui arrête l'élan de la vie. L'art est en quelque sorte identifié à la vie, ce qui explique l'opposition que Nietzsche manifeste également à l'égard de « l'art pour l'art ». Puisqu'il est le plus grand stimulant de la vie, comment pourrait-il être sans but, sans fin ? « La lutte contre la fin en art, écrit-il dans *Le crépuscule des idoles,*

> est toujours une lutte contre les tendances *moralisatrices* dans l'art, contre la subordination de l'art à la morale. L'art pour l'art veut dire : « Que le diable emporte la morale! » — Mais cette inimitié même dénonce encore la puissance prépondérante du préjugé. Lorsqu'on a exclu de l'art le but de moraliser et d'améliorer les hommes, il ne s'en suit pas encore que l'art doive être absolument sans fin, sans but et dépourvu de sens, en un mot, *l'art pour l'art* — un ver qui se mord la queue. « Plutôt pas de but du tout, qu'un but moral! » — ainsi parle la passion pure. Un psychologue demande au contraire : que fait toute espèce d'art? ne loue-t-il point? ne glorifie-t-il

---

[619] Cf. *op. cit.*, aph. 809 : « Tout art possède un effet *tonique*, augmente la force, allume la joie (c'est-à-dire le sentiment de la force), anime tous les subtils souvenirs de l'ivresse... » Et aph. 802 : le laid lui-même peut être « une surélévation du sentiment de la vie », « en ce sens qu'il communique quelque chose de l'énergie victorieuse de l'artiste qui s'est rendu maître de ce qui est laid et épouvantable; ou en ce sens qu'il excite légèrement en nous le plaisir de la cruauté (dans certaines circonstances même le plaisir de nous faire mal à nous-mêmes, les violences sur notre propre personne : et de la sorte le sentiment de notre puissance sur nous-mêmes). »

[620] Comme le note Heidegger, « parce que souvent Nietzsche nomme aussi ' vie ' la volonté de puissance en tant que réalité du réel..., il peut dire que l'art est ' le grand stimulant de la vie ' » (*Le mot de Nietzsche « Dieu est mort »;* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 198-199). Cf. p. 198 : « La création de possibilités pour la volonté à partir desquelles la volonté de puissance se libère seulement vers elle-même, voilà pour Nietzsche l'essence de l'Art... L'essence de l'art comprise à partir de la volonté de puissance consiste en ce que l'art ex-cite avant tout la volonté de puissance vers elle-même et l'éperonne vers le dépassement d'elle-même. »

[621] *Der Wille zur Macht*, aph. 821. C'est pourquoi l'art pessimiste est pour Nietzsche une contradiction : « La tragédie n'enseigne pas la ' résignation '... Pour l'artiste, représenter les choses terribles et problématiques, c'est déjà un signe qu'il possède l'instinct de puissance et de souveraineté; il ne craint pas ces choses... Il n'y a pas d'art pessimiste... L'art affirme. Job affirme » (*op. cit.*, aph. 821). Voir également *L'origine de la tragédie*, pp. 13-14, où, contre le christianisme d'une part et contre Schopenhauer d'autre part, Nietzsche s'affirme comme « défenseur de la vie » par la conception « purement artistique » qu'il en a.

> point? ne choisit-il point? avec tout cela l'art *fortifie* ou *affaiblit* certains jugements de valeur... N'est-ce là qu'un accessoire, un hasard? Quelque chose à quoi l'instinct de l'artiste ne participerait pas du tout? Ou bien : la faculté de *pouvoir* de l'artiste n'est-elle pas la condition première de l'art? L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien ne va-t-il pas plutôt au sens de l'art, à la *vie*, à un *désir de vie?* — L'art est le grand stimulant de la vie : comment pourrait-on l'appeler sans fin, sans but, comment pourrait-on l'appeler l'art pour l'art? » [622]

Cet instinct qui, chez l'homme, « fait naître l'art, comme... le couronnement de l'existence, comme le charme qui nous entraîne à continuer de vivre » [623] relève, au delà de l'homme, de forces primitives et éternelles, forces artistiques par lesquelles les instincts d'art de la nature s'assouvissent d'abord et directement, *sans l'intermédiaire de l'artiste humain* [624] : le dionysien, « fondement de toute existence », et l'apollinien « puissance transfiguratrice » [625]. Aussi l'art, loin de n'être pour l'homme qu'une occasion de plaisir, un moyen de distractions frivole [626], est un « supplément métaphysique de la réalité naturelle juxtaposé à elle pour aider à la surmonter » [627], pour la transfigurer. L'art, pour Nietzsche, déborde en effet les limites qui lui sont généralement assignées, puisque le monde et l'existence eux-mêmes ne se justifient qu'en tant que phénomènes esthétiques, justification que, du reste, la musique seule peut faire comprendre :

> ... il est nécessaire de nous élever résolument jusqu'à une conception métaphysique de l'art, et de nous rappeler cette proposition précédemment avancée que le monde et l'existence ne peuvent paraître justifiés qu'en tant que phénomène esthétique : auquel sens le mythe tragique a précisément pour objet de nous convaincre que même le laid et le dysharmonieux *(Disharmonische)* ne sont qu'un jeu esthétique, joué avec soi-même par la volonté dans la plénitude éternelle de sa joie [628].

Cette plénitude éternelle de la Volonté, c'est l'art — à la fois dans son élément dionysien et dans son élément apollinien — qui la révèle

---

[622] *Götzendämmerung*, aph. 24. [623] *Die Geburt der Tragödie*, p. 59.
[624] Cf. *op. cit.*, p. 52. [625] Cf. *op. cit.*, p. 190. [626] Cf. *op. cit.*, p. 157.
[627] *Op. cit.*, p. 186. « Le mythe tragique, en tant que partie intégrante de l'art, participe aussi pleinement à susciter cette transfiguration qui est le but métaphysique de l'art en général » *(ibid.)*.
[628] *Op. cit.*, p. 187. « Ce phénomène primordial et difficile à saisir de l'art dionysien, ajoute Nietzsche, devient directement compréhensible et est immédiatement perçu dans la merveilleuse signification de la *dissonance musicale :* comme d'ailleurs, la musique, juxtaposée au monde, est seule capable de donner une idée de ce qu'il faut entendre par justification du monde en tant que phénomène esthétique » *(ibid.)*.

aux hommes. Et non seulement il la leur révèle, mais il les fait s'identifier, fût-ce pour de courts instants, à l'essence primordiale elle-même, à la fécondité surabondante de la Volonté universelle, à l'incommensurable joie primordiale d'exister [629] ; il les fait vivre, non plus en tant qu'individus, mais « en tant que l'unique vivant, confondus et absorbés dans sa joie créatrice » [630].

L'art dionysien a le pouvoir de plonger le regard de l'homme dans « l'horrible de l'existence individuelle », mais ceci pour l'en arracher [631], pour l'arracher momentanément à « l'engrenage des formes changeantes » *(Wandelgestalten)* [631]. Car de l'anéantissement de l'individu résulte la joie, la joie éternelle attachée à l'existence [632]. Si l'art apollinien (par exemple l'art plastique) « triomphe de la souffrance de l'individu à l'aide de la glorification radieuse de *l'éternité de l'apparence* » [633], l'art dionysien, surtout dans la musique et la tragédie, « montre la Volonté dans sa toute-puissance, en quelque sorte derrière le principe d'individuation, l'éternelle vie au delà de toute apparence et en dépit de tout anéantissement » [634].

On comprend alors que l'art, s'il est « la tâche propre de la vie » et, comme le note Heidegger dans son *Nietzsche*, « l'action fondamentale de tout ce qui est » [635], soit en même temps la tâche la plus haute et l'activité essentiellement métaphysique de l'homme [636].

L'art est une lutte contre la réalité de ce monde, il est plus puissant que le pessimisme, plus divin que la vérité. L'art vaut plus que la vérité [637]. « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité » [638].

---

[629] *Op. cit.*, p. 139. [630] *Ibid.* [631] *Ibid.* [632] Cf. *op. cit.*, p. 138. [633] *Ibid.*

[634] *Op. cit.*, p. 138. « ' Nous croyons à la vie éternelle ', proclame la tragédie; tandis que la musique est l'Idée immédiate de cette vie » *(ibid.)*.

[635] Cf. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, I, pp. 82 et 139.

[636] Cf. *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 853 : « L'évangile de l'artiste : ' l'art comme tâche propre de la vie, l'art comme son activité métaphysique '. » Voir aussi *Die Geburt der Tragödie*, Essai d'une critique de soi-même, p. 35 et Préface à Richard Wagner, p. 46.

[637] *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 853 : *Die Kunst in der « Geburt der Tragödie »*, I : « Il n'y a qu'*un* monde et celui-ci est faux, cruel, contradictoire, séducteur *(verführerisch)*, vide de sens... Un tel monde est le véritable monde. *Nous avons besoin du mensonge* pour devenir victorieux sur cette réalité, cette ' vérité ', c'est-à-dire pour *vivre*... Que le mensonge soit nécessaire pour vivre, cela fait partie du caractère terrible et douteux de l'existence.

La métaphysique, la morale, la religion, la science, ne sont considérées dans ce livre que comme les diverses formes du mensonge : avec leur aide on *croit* à la vie. ' La vie doit inspirer confiance ' : la tâche, ainsi posée, est immense. Pour la résoudre, l'homme doit être menteur par nature, plus que tout il doit être *artiste*. Et, en effet, il l'est bien : métaphysique, religion, morale, science — tous ne sont que les fruits de sa volonté pour l'art, pour le mensonge, pour la fuite devant la ' vérité ', pour la *négation* de la ' vérité '. La capacité même, grâce à laquelle il violente la réalité par le mensonge, cette capacité artistique de l'homme *par excellence* — il la partage avec tout ce qui est. Lui-même, n'est-il pas un morceau de réalité, de vérité, de nature : comment ne serait-il pas également un morceau de *génie du mensonge!* » Et aph. 853, IV : « Ce livre [L'origine de la tragédie] est de la sorte anti-pessimiste, à savoir en ce sens qu'il enseigne quelque chose qui est plus puissant que le pessimisme , plus ' divin ' que la vérité : l'*art*. » — L'auteur de ce livre « sait, il l'a expérimenté, il n'a peut-être expérimenté que cela! — que l'art *vaut plus* que la vérité. »

[638] *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 822.

L'ART SURRÉALISTE ET L'ART ABSTRAIT SE VEULENT CRÉATION DE LA VIE A L'ÉTAT PUR

L'art abstrait serait-il la forme la plus parfaite de l'art, capable de retrouver les formes archétypales, support des formes naturelles ? Animé du désir de « répondre plus pleinement à la libre créativité de l'esprit » [639], cet art veut créer un univers nouveau : celui de l'esprit.

L'art abstrait et l'art surréaliste naissent et demeurent tous deux dans l'intuition : intuition purement imaginative pour l'art surréaliste, intuition plus constructive dans l'art abstrait — la première s'opposant radicalement à tout ordre intelligible et la seconde, d'une manière plus ou moins explicite et plus ou moins profonde, à tout ce qui est *donné*.

L'art surréaliste

Si le cubisme [640], rompant avec le monde visible, avec la réalité, superpose à l'univers accoutumé un univers impossible, composé selon des lois qui ne sont plus celles de la vraisemblance et de la logique, il le fait avec une intelligence très lucide, presque mathématique. Il n'en est pas de même du surréalisme, qui s'affirme comme un refus de l'intelligence et de la logique :

---

[639] MARITAIN, *L'intuition créatrice...*, p. 204. Le Corbusier pourrait se situer dans cette ligne, puisque, pour lui, l'art est pure création de l'esprit (cf. *Vers une architecture*, pp. 129, 151 ss., 159 ss., 165 ss., 170). Le Corbusier insiste également sur la nécessité de l'art pour les « élites » : « ... on affirme que le décor est nécessaire à notre existence. Rectifions : l'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève » (*L'art décoratif d'aujourd'hui*, cité dans LE CORBUSIER, *Vues sur l'art*, p. 35). « Il faut dissiper un malentendu : nous sommes pourris d'art confondu avec le respect du décor... L'art est chose austère qui a ses heures sacrées. On les profane... L'art de notre époque est à sa place quand il s'adresse aux élites. L'art n'est pas chose populaire, encore moins ' poule de luxe '. L'art n'est un élément nécessaire que pour les élites qui ont à se recueillir pour pouvoir se conduire. L'art est d'essence hautaine » (*Vers une architecture*, pp. 78-79). — Si l'on voulait relever les conceptions « aristocratiques » de l'art, il faudrait nommer Baudelaire qui, entre bien d'autres remarques, disait de Veuillot : il « est si grossier et si ennemi des arts qu'on dirait que toute la *démocratie* du monde s'est réfugiée dans son sein » (*Mon cœur mis à nu*, XXIX, 52, in *Œuvres complètes*, p. 1375).

[640] Sur la dissolution progressive du monde réel, à partir de l'impressionnisme en art et du symbolisme en littérature, jusqu'à la dislocation opérée par le cubisme, voir R. HUYGHE, *L'art et l'âme*, pp. 465-466.

« Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. Vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener » [641].

Pour le surréalisme, la qualité de l'art « réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance ». « A savoir, précise André Breton, que *tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même* » [642]. Cette libération des images, obtenues par des moyens techniques d'automatisme bien connus [643], n'a pas pour seul but de « produire des œuvres d'art », mais aussi, mais surtout, dans le « dérèglement de tous les sens » prescrit déjà par Rimbaud, « d'éclairer la partie non révélée et pourtant révélable de notre être » [644]. Autrement dit, « l'art, contraint depuis des siècles de ne s'écarter qu'à peine des sentiers battus du *moi* et du *super-moi,* ne peut que se montrer avide d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du *soi* » [645]. Et tout l'effort technique du surréalisme consiste à « multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental » [646], mettant par là en application le mot d'ordre de Rimbaud : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant » [647].

Art « magique » [648] (mais seulement en ce sens qu'il est une production inconsciente [649]), l'art surréaliste se fonde sur une passivité totale à l'égard de l'imagination. A travers la pratique de l'automatisme psychi-

---

[641] *La révolution surréaliste*, n° 3, cité par R. HUYGHE, *op. cit.*, p. 467. R. Huyghe distingue avec justesse les deux techniques différentes du surréalisme : celle qu'illustrent, par exemple, Klee, Miro, Arp (soumission passive à la dictée de l'inconscient, dans une remontée à l'incohérence originelle de la ligne, ou du verbe chez les poètes) et celle, plus « sournoise », que représente Dali : respect des apparences du réel (ou de la lisibilité de la phrase), mais absurdité des rapports nouveaux établis entre les éléments assemblés.

[642] A. BRETON, *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, in : *Manifestes du Surréalisme*, pp. 257-258.

[643] Au premier rang de ces moyens figurent l'automatisme psychique sous toutes ses formes (ainsi, « au peintre s'offre un monde de possibilités qui va de l'abandon pur et simple à l'impulsion graphique jusqu'à la fixation en trompe-l'œil des images du rêve ») et l'activité paranoïaque-critique définie ainsi par Salvador Dali : « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » (cf. A. BRETON, *Situation surréaliste de l'objet*, in *Manifestes du Surréalisme*, p. 328).

[644] *Second Manifeste du Surréalisme*, p. 194.

[645] *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 272. — L'émotion subjective de l'artiste « n'est pas directement créatrice ». Elle « n'a de valeur qu'autant qu'elle est restituée et incorporée indirectement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser » (*op. cit.*, pp. 259-260).

[646] *Situation surréaliste de l'objet*, in *op. cit.*, p. 328.

[647] *Lettre à Paul Demeny*, in *Œuvres complètes*, p. 254.

[648] Cf. *Premier Manifeste du Surréalisme*, p. 44.

[649] Voir *Les vases communiquants*, pp. 198-199.

que (qui n'est pas une fin en soi) [650], le surréalisme recherche ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » [651].

Dans cette perspective, aucun compromis n'est plus toléré avec un art qui ne serait que « récréatif » [652]. Le surréalisme n'est pas non plus un moyen d'expression nouveau ; il n'est pas une forme poétique :

> Il est un moyen de libération totale de l'esprit *et de tout ce qui lui ressemble...*
>
> Il est un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même
> et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves,
> et au besoin par des marteaux matériels! [653]

---

[650] Cf. *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, p. 271. Dans le *Premier Manifeste du Surréalisme*, André Breton définit ainsi le surréalisme :

« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 40).

Commentant cette définition, Léon Degand précise qu'il faut entendre « préoccupation esthétique *volontaire* », car une préoccupation esthétique peut être devenue purement automatique; et que le dédain de l'esthétique professé par les surréalistes aux temps héroïques du surréalisme n'a empêché « ni les emprunts surréalistes à certaines esthétiques, ni la création d'une esthétique surréaliste » (L. DEGAND, *Notes sur Hartung*, p. 23). Et il y a bien des peintres abstraits qui sont surréalistes sans pourtant se réclamer du surréalisme, comme Hartung, chez qui « toute expression plastique... est l'émanation directe et la fidèle projection des états et des mouvements psychiques du peintre » (L. DEGAND, *art. cit.*, p. 24).

[651] *Second Manifeste du Surréalisme*, p. 154. Cf. *Les vases communiquants*, pp. 198-199 : « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûteront qu'il n'a rien d'amer. Porté par la vague de son temps, il assurera pour la première fois sans détresse la réception et la transmission d'appels qui se pressent vers lui du fond des âges. Il maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte : la conscience objective des réalités et leur développement interne en ce que, par la vertu du sentiment individuel d'une part, universel d'autre part, il a jusqu'à nouvel ordre de magique. Ce rapport peut passer pour magique en ce sens qu'il consiste dans l'action inconsciente, immédiate, de l'interne sur l'externe et que se glisse aisément dans l'analyse sommaire d'une telle notion l'idée d'une médiation transcendante qui serait, du reste, plutôt celle d'un démon que celle d'un dieu. Le poète se dressera contre cette interprétation simpliste du phénomène en cause : au procès immémorialement intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance intuitive, il lui appartiendra de produire la pièce capitale qui mettra fin au débat. L'opération poétique, dès lors, sera conduite au grand jour... Eux-mêmes [les poètes surréalistes, qui deviendront tous les hommes] ils ne crieront plus au miracle chaque fois que par le mélange, plus ou moins volontairement dosé, de ces deux substances incolores que sont l'existence soumise à la connexion objective des êtres et l'existence échappant concrètement à cette connexion, ils auront réussi à obtenir un précipité d'une belle couleur durable » *(Les vases communiquants*, pp. 198-199).

[652] Voir *Second Manifeste du Surréalisme*, p. 159; et *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, p. 251.

[653] Cf. *Documents surréalistes: Déclaration du 27 janvier 1925*, in : P. ELUARD, *Œuvres complètes*, II, pp. 987-988 : « 1° Nous n'avons rien à voir avec la littérature; Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.

2° Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau, ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie;

Il est un moyen de libération totale de l'esprit *et de tout ce qui lui ressemble.*

En effet, parce que son principal, ou plutôt son seul mobile, est « le désir de passer outre à l'insuffisante, à l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal » [654], le surréalisme, pour rendre le monde habitable à qui est animé de ce désir, s'est fait un dogme de la révolte absolue et n'attend rien que de la violence [655]. L'art surréaliste est un art révolutionnaire, et un art de propagande [656], au service de l'émancipation de l'humanité [657].

L'artiste surréaliste, à qui il revient d'explorer « les terres immenses et presque vierges du *soi* », se trouve mis en possession de la clé d'un trésor qui ne lui appartient pas, car « *ce trésor n'est autre que le trésor collectif* » [658]. Dans l'art surréaliste, il ne s'agit plus de la création d'un mythe personnel, d'un *mythe collectif* [659]. Le mot de Lautréamont « la poésie doit être faite par tous » devient l'un des grands mots d'ordre de l'art surréaliste, comme l'affirme très nettement cette interview d'André Breton et de Paul Eluard du 9 avril 1935 :

> Si, comme l'a dit Héraclite, la pensée est commune à tous, le surréalisme travaille, en amenant au jour d'une façon inconsciente et sommaire ce trésor commun trop longtemps enfoui, à comprendre et à réduire les différences qui existent entre les hommes.
>
> Pour cela, la poésie doit être faite par tous. Non par un. Seule, la révolte prolétarienne nous laisse espérer que cette parole de Lautréamont se réalisera. Et dès maintenant, dans cette voie, les poètes dignes de ce nom sont bien plus ceux qui inspirent que ceux qui sont inspirés [660].

L'art abstrait

Ce qui semble bien être à la base de l'art abstrait (comme, du reste, de l'art surréaliste), c'est la volonté d'un recommencement total impliquant, par le fait même, une rupture. « Picasso, disait Pierre Reverdy,

---

3° Nous sommes bien décidés à faire une révolution.

. . . . . .

9° Nous disons plus spécialement au monde occidental : le *surréalisme* existe.
— Mais qu'est-ce donc que ce nouvel *isme* qui s'accroche à nous?
— Le *surréalisme* n'est pas une forme poétique.
Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même
et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves,
et au besoin par des marteaux matériels! »

[654] *Second Manifeste du Surréalisme*, p. 155.
[655] *Ibid.*
[656] « L'art surréaliste est un art de propagande qui se justifie dans une période de crise et peut se défendre comme art, comme l'a prouvé Maïakowsky » *(Une interview d'A. Breton et de P. Eluard.* Prague, le 9 avril 1935, in *op. cit.*, p. 1030).
[657] Voir *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, p. 270.
[658] *Ibid.*, p. 272.
[659] *Ibid.*
[660] *Une interview d'A. Breton et de P. Eluard*, in P. ELUARD, *Œuvres complètes* II, p. 1030.

décida de tenir pour rien la masse énorme de connaissances et l'expérience qu'il avait acquises et se mit en demeure de tout apprendre — c'est-à-dire de tout recommencer ». Et Marcel Raymond, citant ce passage, le commente ainsi :

> Tout recommencer, seul espoir des jeunes poètes et moralistes du désespoir. André Gide le savait bien, qui publiait pour leur plaire dans le premier numéro de *Littérature* un fragment de ses *Nouvelles Nourritures :* « Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait! Je me dresse nu sur la terre vierge, derrière le ciel à repeupler. » Et plus loin, cette question : « Ah! qui délivrera notre esprit des lourdes chaînes de la logique? » [661]

Insistant sur cette volonté de rupture (qui, chez les abstraits non surréalistes, est moins une délivrance des « lourdes chaînes de la logique » qu'une libération à l'égard du « donné » et de l' « objet »), Charles Estienne présente l'art abstrait comme une protestation contre la vision habituelle du monde, en vue d'une prise de conscience plus directe — la plus directe possible — de la vie :

> De par même sa définition, et du fait qu'il est dans sa pratique quotidienne une protestation contre l'état habituel des choses, l'art est certes un paradoxe permanent; et singulièrement l'art moderne, et sa pointe la plus aiguë, l'art abstrait, dont actuellement le scandale essentiel, et peut-être le rôle essentiel, sont d'accuser la coupure irréductible entre la vision moyenne, la vision prosaïque des choses et l'autre vision, dont l'artiste est sans doute le détenteur, mais dont le spectateur peut être le coparticipant si du moins il veut faire l'effort d'inventer la vie au lieu de la subir. Et à prendre les choses de ce point de vue qui est presque de simple bon sens, on trouvera l'art abstrait justifié de l'accusation d'être en dehors de la vie, puisque, loin de la nier, il en est au contraire la prise de conscience la plus directe [662].

---

[661] M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 276. — Comme le fait observer Marcel Raymond, Reverdy, entre 1917 et 1919, incarna mieux que tout autre « ce radicalisme esthétique et moral » et l'influence qu'il eut, notamment sur André Breton, rencontra celle des post-futuristes; mais alors que Reverdy « donnait l'exemple d'un art intuitif, cherchant par une sorte de seconde vue le contact avec une réalité tout intérieure », les post-futuristes « invitaient le poète à se tourner vers le monde moderne et à se laisser modeler par ses sensations » *(ibid.)*.

[662] Ch. ESTIENNE, *Hans Hartung. Un style de l'expressif pur*, p. 20. Arp, qui est à la fois surréaliste et abstrait (il est l'un des fondateurs du mouvement Dada) présente son art, dont la technique est surréaliste, comme une *création de la vie à l'état pur*. Dès le départ il a cherché à « venir à bout des formes d'art conventionnel et des préjugés hérités de la tradition ». Parlant des travaux exécutés vers 1917 avec Sophie Tauber, il dit : « ... nous tentions humblement de nous approcher du pur rayonnement de la réalité. J'aimerai appeler ces travaux l'art du silence. Il se détourne du monde visible pour se tourner vers le silence, l'être intérieur, la réalité... Nos travaux se proposaient de transformer le monde, de le simplifier, de l'embellir... Je suis convaincu qu'un retour à un ordre essentiel, à une harmonie est indispensable pour sauver le monde du chaos sans fin ». Et parlant de son procédé d' « exécution automatique », qui bannit la volonté de la composition, il affirme : « J'appelai cela ' travailler selon la loi du hasard ', la loi qui contient toutes les autres, et qui nous échappe aussi bien que la cause première qui fait jaillir toute vie et qui ne peut être éprouvée que par un total abandon à l'inconscient. J'affirmais que celui qui suit cette loi *crée la vie à l'état pur* » (cité dans J. ALVARD et R. V. GINDERTAËL, *Témoignages pour l'art abstrait*, pp. 15-16. C'est nous qui soulignons).

Si certains artistes abstraits insistent avec force sur la rupture, et considèrent que le passage de la figuration à la non-figuration, dans les arts plastiques, « résulte d'un changement radical de la préoccupation dominante de l'homme » [663], préoccupation définie, en l'occurrence par Beothy, comme la « recherche d'un ' changement de décors ' général capable de nous placer sur la scène d'un ' nouvel acte ' du drame humain » [664], d'autres au contraire refusent l'opposition catégorique entre figuration et non-figuration, et ne voient pas entre elles de solution de continuité [665]. Kandinsky estime que l'art abstrait, loin de représenter la destruction de tout ce qui l'a précédé, révèle « une poussée intense, logique, essentiellement organique et croissante de l'Art » [666].

Si donc, au sujet de la rupture, les opinions diffèrent, tous les artistes abstraits sont d'accord pour reconnaître que leur art est en vue d'une intériorisation plus grande. Pour Kandinsky, la *seule* exigence de l'art en général, et non pas seulement de l'art abstrait, est « l'expression de la vie intérieure dans l'œuvre » [667]. De fait, la seule réalité reconnue par l'art abstrait est la réalité de l'homme intérieur, et cet art ne peut se comprendre que par la relation la pus profonde, la plus complète, de l'homme avec soi-même. C'est l'expression pure de l'homme. Pour Day Schnabel par exemple,

> ... l'artiste dont le travail est non-figuratif ou abstrait fondamentalement, tout en restant profondément lié au monde qui l'entoure et auquel il n'échappera pas, puisera sa vision finale à une source intérieure et authentique dont le produit se transmettra au spectateur par le seul moyen d'une sensation purement esthétique. On y découvrira l'harmonie et le rythme des formes et des couleurs, la répartition des valeurs dans la composition et principalement le contact direct et psychique avec la vision et la tentative originelle de l'artiste.
>
> ...

---

[663] E. BEOTHY, *Propos recueillis par R. V. Gindertaël*, in J. ALVARD et R. V. GINDERTAËL, *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 23.

[664] *Ibid.* E. Beothy note la position dominante de l'architecture, la partie non-figurative par excellence de l'art plastique : après la première guerre, les peintures des néoplasticiens et les sculptures des constructivistes sont de réelles anticipations architectoniques en tête des recherches du nouveau style (*op. cit.*, p. 24).

[665] Voir les témoignages de Del Marle (*op. cit.*, p. 69), Alfred Reth (*op. cit.*, p. 248) et celui de R. V. Gindertaël (*op. cit.*, p. 291).

[666] KANDINSKY, *Regards sur le passé*, cité par R. V. GINDERTAËL, *Le passage de la ligne*, p. 19.

[667] *Ibid.* Kandinsky estime qu'après une longue période de matérialisme qui a dégradé l'art et l'a isolé en le détournant de son but, l'art doit, grâce à la transparence de l'expérience intime de l'artiste dans la matière, entrer « 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... » (KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, cité par R. V. GINDERTAËL, *Le passage de la ligne*, p. 18).

> En évoquant sa propre imagination et sa vision authentique, il [l'artiste] se libérera de toute dépendance à la figuration et un monde inexploré de possibilités infinies s'ouvrira devant lui [668].

L'art abstrait ne vise pas seulement à retrouver l'intériorité de l'homme : il cherche à retrouver l'essence même de la vie de toutes formes, leur structure originelle. Ainsi, Marcel Brion affirme que l'art abstrait peut

> retrouver... la structure originelle, harmonieuse et universelle de toutes les formes, la loi d'harmonie initiale inscrite dans la constitution même de l'univers, l'essence de la vie de toutes formes, en dehors des formes : et, dans ce cas, il se rapprochera de la plus haute science mathématique, il poursuivra, avec d'autres instruments, la même recherche que les savants [669].
>
> L'art abstrait crée... des formes nouvelles, pour la définition desquelles, même, manquent les mots les plus nécessaires... l'on est passé de la tyrannie du « tableau » à la liberté de l' « objet ». ... L'œuvre d'art abstrait n'est pas la figure d'un objet : elle est objet même dans son immédiate et absolue nouveauté. Il n'y a pas dans la nature d'antécédent à telle œuvre d'art... on ne peut en aucune façon se rapprocher de ce qu'elle doit nous dire, en cherchant une quelconque analogie avec une forme de la nature...
>
> Une des ambitions de l'art abstrait pur est de retrouver les « formes archétypales » qui paraissent le support de toutes les formes naturelles [670].

Il ne s'agit donc pas seulement de « rendre visible un monde intérieur », mais de « créer un univers nouveau ». Jean Leppine, parlant de son maître Kandinsky, l'affirme nettement :

> Avec lui et après lui nous avons abandonné le monde des objets et des apparences pour rendre visible un monde intérieur existant autant et plus que le monde matériel qui nous entoure : le monde de l'esprit.
> ...
>
> Est peinture abstraite toute peinture qui, au lieu de montrer les choses, montre l'esprit des choses. Qui, au lieu de démontrer une émotion, provoque une émotion. Qui, au lieu d'assembler des formes connues, crée un univers nouveau [671].

On parlera également de « détruire », comme le dit Picasso, ou encore de « tuer » le monde extérieur comme on se guérit d'une maladie, afin de pouvoir créer un nouveau cosmos : « Après Braque et Picasso, dit Serge Poliakoff,

---

[668] Cité dans *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 258.
[669] M. BRION, *Art abstrait*, p. 26.
[670] *Op. cit.*, pp. 27-28.
[671] Cité dans *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 183.

c'est le déclin, le dépérissement de la peinture figurative. Ils ont déformé le monde extérieur et l'ont tué comme une maladie, il fallait s'en détacher, on ne pouvait plus faire autrement. Les formes étaient usées. Alors on a commencé à chercher plus à l'intérieur, les yeux ont cherché des formes nouvelles dans l'espace et le cosmos. On a senti le besoin de cette vue intérieure, qui est ce que l'on pense dans le cosmos...

L'art abstrait vient davantage de l'intérieur et va plus à l'intérieur. ... Alors que la peinture figurative vit dans le cadre du tableau et reste dans le cadre, l'abstrait, lui, déborde le cadre pour créer un cosmos. Toujours le tableau sort de la toile » [672].

C'est donc toute une nouvelle vision du monde que crée l'art abstrait [673]. Mais cette vision peut être toute différente, selon que l'artiste se sent — et se met — en conformité avec le monde où il vit, celui de la science et de la technique [674], ou au contraire s'y oppose.

Ainsi, un peintre comme Cicero Dias estime que « le monde né de la technicité appelle l'art abstrait » [675] et Marie Raymond affirme que la forme d'esprit rationaliste de la science se manifeste également

---

[672] S. POLIAKOFF, Propos recueillis par J. Alvard, in *Témoignages pour l'art abstrait*, pp. 233-234.

[673] Chez certains il y a, à la base de cette vision, une préoccupation éthique — comme ce fut le cas des jeunes artistes italiens qui fondèrent à Florence, aussitôt après la guerre, le groupe *Arte d'oggi*, « dans un climat de moralité et de quasi-ascétisme constructif ». G. Nicco-Fasola note, à leur sujet, que « les méditations douloureuses sur la guerre, la condamnation du présent et du passé immédiat, [leur] donnèrent le courage de secouer d'anciens mythes et de prendre à tâche la recherche d'une réalité plus véritable » (G. NICCO-FASOLA, *Florence*, p. 7). Dans une perspective très différente sans doute, le peintre américain Robert Motherwell affirme que l'art abstrait « traduit très clairement les refus et les acceptations des hommes vivant dans les conditions de vie des temps modernes » et que s'il a un visage différent de l'art du passé, c'est parce que celui-ci exprimait « un sentiment d'union déjà constituée avec le monde », alors que l'art abstrait est « l'effort que nous faisons, chacun d'entre nous, de nous marier à l'univers, de pacifier nos contradictions internes par l'union » (cité par M. SEUPHOR, *La peinture abstraite aux U.S.A.*, p. 21).

[674] Si l'art abstrait veut être l'expression d'un monde technique, n'oublions pas que ce monde de la technique a donné naissance, dès 1920 environ, à une forme d'art très consciente de ce qu'elle est, l'art fonctionnel, ordonné au bien-être de l'homme, du travailleur, et à son rendement. On pourrait dire que l'art fonctionnel supprime toute autonomie de l'art, mais qu'au lieu de le subordonner à la religion, ou à la morale ou à l'état, il le subordonne à l'utilitaire pur.

[675] CICERO DIAS, Propos recueillis par J. Alvard, in *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 95. De son côté, Day Schnabel affirme : « Notre œuvre ne peut qu'être influencée — en accord ou en opposition — par la pensée contemporaine. A mon avis une étroite relation existe entre les recherches dans tous les domaines du progrès scientifique et technique et les manifestations artistiques de nos jours. L'univers dont la connaissance devient de plus en plus vaste, nous incite à une conception correspondante. Il me semble que le caractère centrifuge de certaines œuvres contemporaines peut servir d'exemple. Je veux dire que la composition, au lieu de se construire strictement à l'intérieur d'un cadre donné, tente de faire sauter cette enceinte et d'explorer l'espace » *(Propos recueillis par R. V. Gindertaël, op. cit.*, p. 260). A ce sujet, voir F. NIEVA, *Un art témoin de la science : la peinture moderne en France ;* ST. LUPASCO, *Science et art abstrait ;* P. A. MICHELIS, *Études d'esthétique.*

dans les recherches de la peinture [676]... Mais à l'opposé, pour d'autres peintres chez qui l'intériorité est plus pure, comme Nicolas de Staël, l'apport et l'influence des sciences dans le domaine de la peinture est nul [677]. Et, dans sa perspective de critique d'art, Julien Alvard exprime ainsi ses inquiétudes devant un art qui devient une sorte de chimie artistique disposant d'un arsenal d'influences psychosomatiques :

> la peinture abstraite qui apparaissait à ses débuts comme un nouveau souffle de liberté, qui tendait à se rapprocher des sources mêmes de l'art, ouvre-t-elle la porte à l'investigation totale de la science et cette découverte prodigieuse n'est-elle que le dernier feu de l'art avant son absorption dans une totalité rationnelle d'où la notion même de liberté est exclue par définition? [678]

Enfin, notons le témoignage du peintre Alfred Reth, d'origine hongroise mais français d'adoption, qui a commencé ses recherches cubistes en 1909. Il déclare ne pas croire au progrès de l'art, mais seulement à un besoin de renouvellement dont il exprime la raison profonde en citant ce mot de Renan : « Le but du monde est le développement de l'esprit, et la première condition du développement de l'esprit, sa liberté. » Pour lui, l'art non-figuratif est essentiellement la même chose que l'art figuratif car l'homme reste toujours le même : « Je ne crois pas à l'art ancien ou à l'art moderne, dit-il. Je crois à l'art tout court... La continuité de l'art est évidente, aucune interruption n'est possible, l'art continue ni plus ni moins que la vie elle-même. » Lorsqu'on lui demande si, en abandonnant la figuration pour exercer sa pleine liberté humaine, il a le sentiment de s'être séparé de la réalité, autrement dit de la nature, il répond :

> Mais non, pas du tout. Nous-mêmes faisons partie de la nature. La réalité extérieure, je la vois, je la sens par ma peau. Et puis, je respire. Mon cœur bat, c'est en vain que je renierais ces choses essentielles à mon exis-

---

[676] Cf. *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 241.

[677] Cf. *op. cit.*, p. 265.

[678] *Op. cit.*, p. 286. Évoquant l'art fonctionnel et l'exaltation d'une esthétique « mécano », J. Alvard note que ces conceptions portent des fruits amers et que « l'on voit s'épanouir une tendance à rationaliser les éléments picturaux pour en tirer l'espoir d'une peinture enfin débarrassée de ses scories subjectives, des œuvres selon l'intelligence, parfaitement aseptiques, un art sain pour individus sains... art zéro pour individus zéro » *(ibid.)*. Contre une telle conception de l'art, qui l'utilise à des fins de rendement, de bien-être ou de psychothérapie, Julien Alvard affirme : « Faire entrer l'art abstrait dans la vie en lui demandant de prolonger les bienfaits de la technique, ce serait tout simplement jeter le manche après la cognée et le ranger dans les accessoires de l'ingéniosité actuelle.

Ce n'est pas parce qu'il est abstrait que l'art doit cesser de s'adresser au cœur. C'est par l'émotion qu'il participe du même souffle que l'art figuratif, cet art figuratif que, loin de repousser au rang des balbutiements, il affronte à cette condition sur le pied d'égalité » (*op. cit.*, p. 287).

L'ART, CRÉATION PURE, TRANSCENDE LE TEMPS ET LA MORT ; IL EST UN ANTI-DESTIN

Pour Malraux, l'art naît de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne :

> L'art naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles, de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne...
>
> Comme toute conversion, la découverte de l'art est la rupture d'une relation entre un homme et le monde. Elle connaît l'intensité profonde de ce que les psychanalystes nomment les affects. Créateurs et amateurs, tous ceux pour qui l'art existe, tous ceux qui peuvent être aussi sensibles aux formes créées par lui qu'aux plus émouvantes des formes mortelles, ont en commun leur foi en une puissance particulière de l'homme. Ils dévalorisent le réel comme le dévalorise le monde chrétien et tout monde religieux; et comme les chrétiens, ils le dévalorisent par leur foi dans un privilège, par l'espoir que l'homme, et non le chaos, porte en soi la source de son éternité [683].

L'art a donc en premier lieu un pouvoir de négation et de transformation qui modifie la relation première de l'homme avec l'univers. L'univers physique doit être dévalorisé par l'art, à tel point que celui-ci, loin de se soumettre aux formes vivantes, en devient le rival [684]. Aussi les formes naturelles ne sont-elles que la matière première de l'art, son support indispensable, mais non sa matière immédiate. Car l'art, d'une manière précise, ne modifie pas la nature mais les œuvres d'art antérieures, et en *rompant* avec ces œuvres antérieures [685]. « L'art ne naît de la vie qu'à travers un art antérieur » [686], et « l'histoire de l'art est celle des formes inventées contre les formes héritées » [687].

Si l'art implique comme une double rupture — rupture d'une relation entre l'homme et le monde, rupture de l'artiste avec les œuvres artistiques antérieures — l'art en lui-même n'est pas la rupture ; celle-ci est

---

[683] *Les voix du silence*, p. 318.

[684] « ... les grands artistes ne sont pas les transcripteurs du monde, ils en sont les rivaux » (*op. cit.*, p. 459; cf. p. 464).

[685] Cf. *op. cit.*, p. 308.

[686] *Op. cit.*, p. 309.

[687] *Op. cit.*, p. 357. « Si ce qui sépare le génie de l'homme de talent, de l'artisan, voir de l'amateur, n'est pas l'intensité de sa sensibilité aux spectacles, ce n'est pas non plus seulement celle de sa sensibilité aux œuvres d'art des autres : c'est que, seul entre ceux que ces œuvres fascinent, il veuille *aussi* les détruire » *(ibid.)*.

la condition *sine qua non* [688] et même la clef de l'art [689]. L'art en lui-même est création, invention :

> J'appelle artiste celui qui crée des formes... [690].
>
> Nous exigeons du génie qu'il soit un créateur de formes... Nous voulons que l'œuvre d'art soit l'expression de celui qui l'a faite parce que le génie n'est, pour nous, ni fidélité à un spectacle, ni combinaison, et n'est originalité que parce qu'il est — classique ou non — invention [691].

L'art est vraiment le pouvoir créateur de l'homme qui, à travers les activités artistiques de tous les siècles, s'enracine dans l'invention du feu [692]. Cette invention qu'est l'art substitue son ordre à l'ordre le plus profond de la réalité, pour en faire son monde, le monde orienté par l'homme [693]. Créateur de « formes vivantes », il se sert de ces formes pour donner une nouvelle signification à son monde. En luttant contre un style antérieur, il conquiert à la fois son propre style et sa liberté [694].

---

[688] « L'homme qui n'a pas été, dès son berceau, disait Wagner, doué de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau. » Citant cette phrase, Malraux commente : « Cette phrase de Wagner, qui définit le romantique, éclaire la période de formation de tout grand artiste, à la condition de ne pas oublier les œuvres d'art dans ' tout ce qui existe '. Pour un modeleur sumérien comme pour Raphaël, c'est à la rupture que l'art commence; elle n'est pas l'art, mais il n'y a pas d'art sans elle » (*op. cit.*, p. 337).

[689] Cf. *op. cit.*, p. 622 : « Lorsque nous découvrons que la clef de la création est dans sa rupture, l'art, sans se séparer de l'histoire, se lie à elle en sens inverse, et autrement. »

[690] *Op. cit.*, p. 308 : « J'appelle artiste celui qui crée des formes... et artisan celui qui les reproduit, quel que soit l'agrément ou l'imposture de son artisanat. ... qu'un génie tel que Van Eyck ait été chargé de dessiner des pièces montées et de peindre des coffres, ne modifie en rien ceci : peintres et sculpteurs, chaque fois qu'ils étaient grands, transformaient les œuvres qu'ils avaient héritées — modifiaient des formes, et pas n'importe lesquelles; et pas la nature — et l'*invention* du Christ de Moissac, des Rois de Chartres ou d'Uta est irréductible à la satisfaction de l'ébéniste qui vient d'achever un bahut parfait. Pour être serf, un artiste serf n'est pas moins un artiste. Le plus innocent sculpteur du haut Moyen Age, comme le peintre contemporain obsédé d'histoire, dès qu'ils inventent un système de formes, ne l'arrachent ni à leur soumission à la nature, ni à leur seul sentiment, mais le doivent à leur conflit avec une autre forme d'art. A Chartres comme en Égypte, à Florence comme à Babylone, l'art ne naît de la vie qu'à travers un art antérieur » (*op. cit.*, pp. 308-309).

[691] *Op. cit.*, pp. 371-372.

[692] Cf. *op. cit.*, p. 414 : « *En tant que créateur*, l'artiste n'appartient pas à la collectivité qui subit une culture, mais à celle qui l'élabore, même s'il ne s'en soucie pas. Sa faculté créatrice ne le soumet pas à une fatalité devenue intelligible, mais le lie au millénaire pouvoir créateur de l'homme, aux cités reconstruites sur les ruines, à la découverte du feu ».

[693] Cf. *op. cit.*, p. 459 : « Le sentiment de création que nous impose l'œuvre capitale est voisin de celui qu'éprouve l'artiste qui la crée : elle est une parcelle du monde qui n'appartient qu'à lui... De même, elle est pour nous une parcelle du monde orientée par l'homme. L'artiste en a chassé les maîtres, il en a chassé la réalité — pas nécessairement dans son apparence, mais dans son ordre le plus profond, auquel il a substitué le sien : un portrait de génie est un tableau avant d'être le simulacre ou l'analyse d'un visage. La grande œuvre d'art n'est pas tout à fait vérité comme le croit l'artiste : elle *est*. Elle a surgi. Non pas achèvement, mais naissance. Vie en face de la vie, selon sa nature propre; et animée, au sens étymologique, par la coulée du temps des hommes, qui la métamorphose et s'en nourrit ».

[694] Cf. *op. cit.*, p. 357 : « La vérité de l'artiste, c'est la peinture qui le libère de son désaccord avec le monde et avec ses maîtres : ce sont les formes qu'appelait son schème, c'est l'art qu'appelait sa rupture... C'est contre un style que lutte tout génie, depuis le schème obscur qui l'anime à l'origine, jusqu'à la proclamation de sa vérité conquise; le schème architectural de Cézanne n'est pas né d'un conflit avec les arbres, mais d'un conflit avec le musée. Et la conquête du style de tout grand artiste coïncide avec celle de sa liberté, dont elle est la seule preuve et le seul moyen. »

Rupture, donc, pour permettre la création. Celle-ci, se réalisant dans des formes vivantes ordonnées, donne une nouvelle signification au monde de l'homme, qui s'épanouit dans la conquête de sa liberté.

Pour Malraux, l'art ne peut se comprendre en sa plénitude sans le style [695]. Car l'art est « ce par quoi les formes deviennent style » [696], c'est-à-dire ce qui permet à la création de formes vivantes d'être parfaitement accordée aux valeurs des hommes qui les découvrent :

> Tout grand style du passé nous apparaît comme une signification particulière du monde, mais il va de soi que sa conquête collective n'est faite que par les conquêtes individuelles qui la composent. Or celles-ci sont des conquêtes sur des formes, par des formes... [697]

Ce qui permet à Malraux d'affirmer :

> Cette signification des styles nous montre, par un puissant grossissement, comment un artiste de génie... devient un transformateur de la signification du monde, qu'il conquiert en le réduisant aux formes qu'il choisit ou à celles qu'il invente comme le philosophe le réduit à ses concepts, le physicien à ses lois. Et qu'il conquiert d'abord, non sur le monde même, mais sur une des dernières formes qu'il a prises pour lui entre les mains humaines [698].

Ceci nous montre bien le but dernier de l'art. N'est-il pas la conquête de l'univers par l'homme ? Et ne doit-il pas nous faire saisir que « seul est valable un monde distinct de celui des apparences » [699] ? Ce monde, le style ne doit pas l'exprimer, mais y correspondre — autrement on retombe dans l'apparence.

En définitive, l'art n'est-il pas, pour Malraux, l'effort des hommes pour accorder leur vie à leur valeur suprême, quelle qu'elle soit [700] ? N'est-il pas l'appel vers l'absolu ? ce qui fait comprendre l'opposition farouche de Malraux à l'égard des arts « d'assouvissement », ces arts

---

[695] Cf. *op. cit.*, p. 523 : « Il n'y a pas d'art sans style, et tout style implique une signification de l'homme, son orientation vers une valeur suprême — proclamée ou secrète — celle-ci s'appelât-elle art ou peinture, comme il advient dans l'art moderne ».

[696] Cf. *op. cit.*, p. 270, et ci-dessous pp. 413-414.

[697] *Op. cit.*, p. 331.

[698] *Op. cit.*, p. 332.

[699] Cf. *op. cit.*, p. 596 : « Notre style, comme celui de l'Église d'Orient, repose sur la conviction que seul est valable un monde distinct de celui de l'apparence, et auquel il ' correspond ' plus qu'il ne l'exprime. L'icône ne prétend pas donner la vraie ressemblance du Christ, mais en trouver le symbole souverain; notre art est la création ou l'appel d'un monde étranger au réel, il n'en est pas l'expression. »

[700] Cf. *op. cit.*, p. 622 : « l'art, souvent étranger au bonheur, et même au raffinement, ne l'est pas à l'effort obscur ou lucide des hommes pour accorder leur vie à leur valeur suprême, quelle qu'elle soit ».

qui sont au service du sentimentalisme. De tels arts, en réalité, ne sont pas des arts inférieurs, mais des anti-arts [701], car ils replongent l'homme dans la succession des instants, alors que l'art véritable lie l'homme à la durée et à l'éternité [702]. L'art introduit dans l'univers cette transcendance propre à l'esprit, l'appel à l'éternité, la victoire sur la mort [703]. Par l'art, l'homme permet à l'univers de se survivre au lieu de se répéter :

> O monde épars, monde éphémère et éternel, qui pour se survivre au lieu de se répéter, a tellement besoin des hommes! [704]

L'art, en effet, est essentiellement continuité. Malraux le dit avec beaucoup de force : « Pour nous l'art est continuité profonde par la parenté secrète de ses œuvres, continuité historique parce qu'il ne détruit jamais tout ce qu'il a hérité (le Greco ne se délivre pas de Titien en peignant des Cézanne)... » [705]. Mais cette continuité se réalise dans la métamorphose des formes : l'art est « métamorphose des formes par la nature de la création, par la coulée du temps — historique ou non... Tout art des vivants insère l'homme dans la grande métamorphose de l'art des morts » [706].

Cette vision de la métamorphose des formes joue un très grand rôle dans la conception artistique de Malraux, et lui-même l'explique :

> Comme l'hégélianisme a pris conscience de l'histoire, nous avons pris conscience de l'ensemble des valeurs engendrées par le génie artistique et de la coulée profonde qui les suscita, nous qui arrachons au passé de la mort le passé vivant du musée[707].

L'art peut donc être considéré dans sa totalité et l'on peut même découvrir ainsi son rôle propre à l'égard de l'humanité :

> c'est l'art dans sa totalité, délivré par la nôtre, que notre civilisation, la première, dresse contre le destin [708].

---

[701] Cf. *op. cit.*, p. 523.

[702] Cf. *loc. cit.* : « Le domaine de l'assouvissement n'est pas un domaine de valeurs, mais de sensations; il ne connaît qu'une succession d'instants, alors qu'arts et civilisations ont lié l'homme à la durée sinon à l'éternité, et tendu à faire de lui autre chose que l'habitant comblé d'un univers absurde. »

[703] « Quand vient l'ombre que la mort pousse devant elle comme pour leur fermer les yeux, les peintres découvrent que s'ils connaissent la vieillesse, leur peinture ne la connaît pas... » (*op. cit.*, p. 463).

[704] *Op. cit.*, p. 464.

[705] *Op. cit.*, p. 625.

[706] *Ibid.*

[707] Cf. *op. cit.*, p. 631.

[708] *Ibid.* Cf. p. 628 : ce destin qui est fait « de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition ».

> Quand le devenir ou le destin se substitue à l'être, l'histoire se substitue à la théologie, et l'art apparaît dans sa pluralité et dans sa métamorphose [709],

l'art qui, sans délivrer l'homme de n'être qu'un accident de l'univers, « assure pour ses sectateurs, quand l'homme est né à la solitude, le lien profond qu'abandonnent les dieux qui s'éloignent » [710].

L'art est ainsi défini comme un « anti-destin » [711]. Il délivre l'homme de son destin en le rendant libre : comme l'histoire tente de transformer le destin en conscience, l'art tente de le transformer en liberté [712].

Etant victoire sur le destin, l'art est du même coup la véritable survie :

> la survie ne se mesure pas à la durée; elle est celle de la forme que prit la victoire d'un homme sur le destin, et cette forme, l'homme mort, commence sa vie imprévisible. ... Les corps glorieux ne sont pas ceux du tombeau : [ce sont les statues] plus chrétiennes que les chrétiens, ... plus humaines que le monde — et qui se voulurent une irréductible vérité [713].

Nous comprenons par là comment l'art transcende la civilisation, faisant appel à des pouvoirs qu'elle ignore, à une totalité de l'homme qui toujours demeure inaccessible [714]. Pour Malraux, certes, il n'y a pas d'art en soi [715] ; mais l'artiste de génie porte en lui-même la source de son éternité : il est capable de créer.

Cette découverte de l'art en sa totalité à travers la métamorphose des formes permet à Malraux de préciser ce qu'il y a de tout à fait nouveau dans l'art moderne — car dans sa perspective il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle forme d'art, mais bien de l'ultime forme qui achève toutes les autres.

Si tout art est « l'expression, lentement conquise, du sentiment fondamental qu'éprouve l'artiste devant l'univers » [716], le propre de l'art moderne est de n'être plus l'expression d'un sentiment capital de l'homme dans une civilisation fondée sur ce sentiment [717], mais d'être une interro-

---

[709] *Op. cit.*, p. 633.
[710] *Op. cit.*, p. 637. « ... le Musée Imaginaire est la suggestion d'un vaste possible projeté par le passé, la révélation de fragments perdus de l'obsédante plénitude humaine, unis dans la communauté de leur présence invaincue. Chacun des chefs-d'œuvre est une purification du monde, mais leur leçon commune est celle de leur existence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité » (*ibid.*).
[711] *Ibid.*
[712] Cf. *op. cit.*, p. 622.
[713] *Op. cit.*, p. 639.
[714] Cf. *op. cit.*, p. 623.
[715] Cf. *op. cit.*, p. 622.
[716] *Op. cit.*, p. 412.
[717] Cf. *op. cit.*, p. 596.

gation du monde, la mise en question d'un monde qui n'est plus le sien [718]. L'art moderne n'est pas une façon de voir : il est l'annexion des formes par un schème intérieur qui prend, ou non, forme de figures et d'objets : sa volonté est de tout soumettre à son style [719]. La valeur fondamentale de l'art moderne réside dans la très vieille volonté de création d'un monde autonome, mais *pour la première fois réduite à elle seule* [720].

Cet art, « notre » art, a quelque chose de commun avec les styles du sacré ; non qu'il soit lui-même sacré, mais comme eux il est hétérogène au réel. Toutefois l'hétérogénéité n'est pas la même des deux côtés ; car l'art moderne n'est pas l'*expression* d'un monde étranger au réel, il en est la *création* [721]. Il n'est pas au service d'un absolu de l'expression : il est lui-même un dieu obscur, ou plutôt — car Malraux répugne à reprendre le vocabulaire religieux — un absolu, qui a ses fanatiques et ses martyrs [722].

> Il n'est pas une religion, mais il est une foi. Il n'est pas un sacré, mais il est la négation d'un monde impur... Contre la représentation du monde, les artistes veulent en créer un autre — et pas seulement : une autre — à leur usage. Parler d'un art moderne des masses, ce n'est que désirer unir le goût de l'art à celui de la fraternité, et jouer sur les mots. Un art n'agit sur les masses que lorsque, au service de leur absolu, il n'en est pas distinct : lorsqu'il fait des Vierges et non des statues... Picasso ne pourrait représenter Staline, en Russie, que dans un style qui nierait celui de tous ses tableaux... Pour l'artiste moderne, s'adresser réellement aux masses, c'est se convertir : changer d'absolu. L'art sacré, l'art religieux, exigent une *communauté*, — dont la mort ou la dispersion suffit à les contraindre à une métamorphose. L'artiste a trouvé la sienne parmi ceux qui sont, de près ou de loin, ses « semblables », dont le nombre s'accroît d'ailleurs; et, en même temps

---

[718] « Tout notre art, même le moins accusateur : celui de Renoir, celui de Braque, suggère de plus en plus la mise en question d'un monde qui n'est pas le sien » (*op. cit.*, p. 601).

[719] « Il est faux que l'art moderne soit ' les objets vus à travers un tempérament ', car il est faux qu'il soit une façon de voir. Gauguin ne voyait pas en fresques, ni Cézanne en volumes, ni Van Gogh en fer forgé. Il est l'annexion des formes par un schème intérieur qui prend ou non forme de figures ou d'objets, mais dont figures et objets ne sont que l'expression. La volonté initiale de l'artiste moderne, c'est de tout soumettre à son style, et d'abord l'objet le plus brut, le plus nu. Son symbole, c'est la *Chaise* de Van Gogh » (*op. cit.*, p. 117).

[720] « Il existe une valeur fondamentale de l'art moderne, beaucoup plus profonde que la recherche du plaisir de l'œil, et dont l'annexion du monde ne fut que le premier symptôme : c'est la très vieille volonté de création d'un monde autonome, *pour la première fois réduite à elle seule*.

C'est par elle que les maîtres modernes font des tableaux comme ceux des anciennes civilisations faisaient des dieux... Jamais une civilisation n'avait connu de valeurs aussi peu intégrées à sa vie. Notre art semble maintenir pour elles-mêmes de hautes valeurs de création jadis subordonnées, comme le stoïcisme maintient pour elles-mêmes des valeurs morales » (*op. cit.*, p. 614). — L'art a cessé de subordonner le pouvoir de création à une valeur suprême; c'est au pouvoir démiurgique de l'art que les peintres soumettent leur vie.

[721] Cf. *op. cit.*, pp. 593-594; cf. p. 596 : notre époque veut un hétérogène dont elle ignore le sens.

[722] Cf. *op. cit.*, p. 598.

> que l'art moderne, s'étend l'indifférence de celui-ci à maintenir le domaine de l'art qui l'orienta depuis Sumer jusqu'aux brisures de la chrétienté : l'expression des dieux vivants ou des dieux morts... Les sculpteurs de l'Ancien Empire, de l'Acropole, des montagnes chinoises et des cathédrales... Michel-Ange, Titien, Rubens, Rembrandt, liaient les hommes à l'univers; et même Goya, qui leur jette ses présents de ténèbres. Notre art tend-il à ne plus leur apporter que la rupture de la conscience, dont il est né? [723]

L'ART EST CONÇU COMME ÉTANT AU DELA DE L'HOMME, COMME LE NOUVEAU DIEU DE L'HOMME

Pour Elie Faure, le monothéisme sémite, projection hors de nous-mêmes « d'un absolu vis-à-vis duquel nous avons le devoir de nous repentir d'être nés », a été la cause, en nous, de « ce débat douloureux entre les sollicitations des sens et la hantise du salut » ; mais il a eu le mérite de nous permettre de découvrir que « notre force, c'est l'accord poursuivi dans la souffrance et réalisé dans la joie de notre animalité sainte et de notre sainte raison » [724]. Or l'art est précisément « la manifestation la plus expressive et la plus haute de cet accord et la forme vivante qui a jailli des amours profondes de la matière et de l'intelligence pour affirmer leur unité » [725].

Aussi Elie Faure voit-il, dans l'art du Moyen Age, « une ruée ivre et féconde dans les champs de la sensation, ... un mélange désordonné de sentiments jaillissant du contact de l'âme avec le monde dans la force nue de l'instinct » [726], en réaction violente contre le christianisme et sa haine de la vie !

Car, pour Elie Faure, « la fin de la vie, c'est de vivre » [727] ; et l'art, qui « exprime la vie » [728] se définit en termes de désir sexuel : l'artiste est celui en qui ne cesse de retentir « la formidable voix obscure qui révèle à l'homme et à la femme la beauté de la femme et de l'homme et qui les pousse à un choix décisif afin d'éterniser et de perfectionner leur espèce » [729]. Ainsi l'art tient lieu à l'homme de Dieu :

> C'est la seule illusion divine! Nous appelons un Dieu la forme qu traduit le mieux notre désir, sensuel, moral, individuel, social, peu importe!

---

[723] *Op. cit.*, pp. 599-600.
[724] E. FAURE, *Histoire de l'art. L'art médiéval*, p. 8.
[725] *Ibid.*
[726] *Op. cit.*, p. 9.
[727] E. FAURE, *Histoire de l'art. L'art antique*, p. 23.
[728] *Op. cit.*, p. 15.
[729] *Op. cit.*, pp. 20-21.

notre désir infini de comprendre, d'utiliser la vie, de reculer sans cesse les limites de l'intelligence et du cœur. Nous envahissons de ce désir les lignes, les saillies, les volumes qui nous dénoncent cette forme, et c'est dans la rencontre avec les puissances profondes qui circulent au-dedans d'elle que le Dieu se révèle à nous [730].

Ce rappel des diverses manières dont l'art s'est développé dans les divers pays de notre terre depuis l'âge préhistorique jusqu'à nos jours et cet exposé rapide des différentes manières dont il a été conçu par les philosophes et les poètes nous font mieux découvrir toute la richesse de l'art, toutes ses virtualités et aussi toutes ses possibilités d'excroissance. Il est, du reste, très difficile de préciser les limites de cette extension et de juger, de dire : ici l'art demeure authentique, là il ne l'est plus. Car l'art, par définition, se développe selon ses exigences propres. Pouvons-nous, du point de vue philosophique, préciser les limites de cette extension ? Ou au contraire devons-nous laisser l'art lui-même se critiquer et empêcher ces excroissances ? Nous voyons tout de suite que le problème est double ; car depuis que les philosophes se sont intéressés à l'art, l'art s'est intéressé à la philosophie. Et donc le philosophe peut dire ce qui, par rapport à la philosophie, lui paraît être le domaine propre de l'art. Et, dans les œuvres artistiques, il peut aussi déceler ce que l'on pourrait appeler une contamination idéologique. Mais il faut reconnaître que le domaine est très délicat. Avant de critiquer, le philosophe doit chercher à comprendre, à saisir ce qu'est l'art, ce qu'est l'œuvre d'art, ce qu'est l'activité artistique.

Avant d'entrer dans cette analyse philosophique, notons combien il est important pour nous de bien saisir cette longue période où les artistes ont œuvré conduits par leur seul sens artistique, par leur sens religieux et par leur sens de la communauté humaine. Dans cette longue période, l'art (sans distinguer, évidemment, art artisanal et beaux-arts) est en premier lieu faiseur d'outils ; mais il est aussi faiseur d'idoles, faiseur de dieux. Cependant les artistes, en raison de leur sensibilité très éveillée, ont très vite profité d'un milieu qui, grâce à la naissance de la philosophie, s'affinait, se spiritualisait — ou qui, grâce à un effort théologique et contemplatif, s'intériorisait et réclamait un art plus dépouillé, plus intérieur ; ou qui, enfin, grâce à la Renaissance, s'affinait dans le sens d'une culture humaine plus personnelle et plus individuelle. L'art a

[730] *Op. cit.*, pp. 21-22. Le principe profond de l'art est « d'imaginer pour nous un monde intérieur vivant et s'enivrant d'une illusion toute-puissante, et d'en donner une image qui ne soit pas la représentation exacte de notre monde extérieur » *(op. cit.*, p. 96).

profité du milieu en lequel il naissait, il en a montré toutes les richesses, et il l'a aussi aidé en lui donnant une structure plus nette, plus consciente d'elle-même. Car l'art, s'il est certes un reflet du milieu humain, est surtout ce qui structure ce milieu, ce qui lui donne comme une ossature, ce qui le mûrit et lui permet de se dépasser.

Lorsque les philosophes se sont mis à considérer les œuvres artistiques en philosophes, ils leur ont d'abord reconnu leur place propre. Cette attitude des philosophes était magnanime : ils n'ont pas voulu annexer l'art. Ils en ont reconnu la valeur et l'importance pour le développement de l'homme et de la communauté humaine. Il fallait pour cela un grand réalisme.

Quand les philosophes, familiarisés avec les œuvres artistiques, se sont annexé la connaissance artistique en la considérant comme un moment important dans le développement de leur propre système philosophique et dans la découverte de la vérité, leur intention était encore une manière de glorifier l'activité artistique. Ils lui accordaient une telle importance qu'ils ne pouvaient simplement lui reconnaître une autonomie ; ils voulaient s'en servir, l'utiliser pour atteindre la vérité plénière, la vérité philosophique, celle de l'esprit. C'est du reste dans une perspective idéaliste que s'est effectuée l'annexion de l'art par les philosophes, l'art étant conçu essentiellement comme un intermédiaire.

Mais les poètes, avant les philosophes, avaient reconnu le rôle médiateur de la poésie et de l'art, et ils n'avaient pas hésité à s'arroger le rôle de prophète. N'étaient-ils pas ceux qui, plus que tout autre, comprenaient la profondeur des réalités, de l'homme, de sa destinée, de ses capacités, la profondeur de l'attraction exercée sur lui par Dieu ? Pour eux, la poésie était ce qu'il y avait de plus grand dans l'homme, ce qui lui permettait d'aller le plus loin dans la connaissance des choses et des hommes ; car ils estimaient que leur connaissance, non pas abstraite mais intuitive, affective, en connaturalité avec l'univers et les hommes, leur permettait de pénétrer les secrets intimes de l'univers et de l'homme.

En réaction contre l'emprise trop rationaliste des philosophies idéalistes, contre l'emprise trop forte de la dialectique hégélienne, les philosophes se sont laissés séduire par cette expérience des poètes et des artistes. Pour redécouvrir, au delà de la connaissance abstraite, une connaissance réaliste, intuitive, immédiate, les mettant en communion avec l'univers et les hommes, ils ont proclamé l'absolu de la connaissance poétique et artistique : la connaissance poétique, mieux que toute autre connaissance, nous révèle la réalité ; elle se situe au niveau de l'être, qu'elle nous dévoile : voilà sa fonction ultime. Elle nous permet de décou-

vrir intuitivement l'élan vital, et de vivre à l'unisson de cet élan. La vie et l'esprit ne s'expriment vraiment que dans l'activité artistique, et celle-ci est la vie au sens le plus fort.

Mais les philosophes ne se contentent pas de proclamer l'absolu de la connaissance poétique. Ils vont, séduits par l'art, jusqu'à proclamer que l'art seul permet à l'homme de se surpasser, de devenir le surhomme. L'art, alors, entre en rivalité avec Dieu. Ou du moins le philosophe se sert de l'art pour tout rejeter, même Dieu, et ne proclamer que l'absolu de l'art.

Et l'art se laisse lui-même prendre à cette exaltation ; il se considère comme capable de tout, capable de recréer un monde nouveau, capable de sauver l'humanité, capable de tout détruire pour tout recréer.

On proclame alors que l'art est ce qui immortalise l'homme, ce qui le sauve de la mort. L'art devient, dans ses œuvres, comme la mémoire vivante des hommes, comme ce qui ne cesse, à travers les métamorphoses de l'art des morts, de grandir l'homme en lui permettant de lutter contre son destin : l'art devient un anti-destin.

Enfin, l'art devient ce qui, à l'homme, tient lieu de Dieu.

L'art qui, à ses origines, était au service de l'humanité et spécialement de l'humanité religieuse, est progressivement, par la philosophie, proclamé comme l'absolu, l'anti-destin, le véritable dieu des hommes ; car ce dieu, les hommes le connaissent, il est fait par eux, à leur image et ressemblance. Il y a, dans cette grande vision du développement de l'art, quelque chose de très impressionnant : le serviteur devient le Maître, le serviteur religieux prend la place du Dieu qu'il servait. Pourquoi le premier serviteur de la communauté humaine, de la communauté religieuse, celui qui était capable de donner l'outil à l'homme et de l'aider à manifester sa soumission au Tout-Puissant, est-il maintenant exalté comme l'Absolu, comme ce qui forme l'homme à son image, comme sa Mémoire et comme son dieu ? Voilà la question qui se pose au philosophe avec une très grande force.

On ne peut nier que chacune des conceptions de l'art que nous avons évoquées recèle quelque chose de vrai ; et pourtant, l'ultime conclusion à laquelle nous avons été amenés, il ne semble pas que le philosophe puisse l'accepter. Il nous faut donc chercher à saisir ce qu'il y a de juste dans chacune de ces conceptions. Autrement dit, il nous faut préciser pourquoi l'activité artistique semble réunir des éléments si divers permettant des conceptions aussi opposées : comment cette activité peut-elle être au service (le plus humble) de la fabrication de l'outil, et aussi exalter l'homme à tel point qu'il puisse s'estimer créateur, capable de tout recréer ? Comment peut-elle être si proche de l'univers physique et si

proche de ce qu'il y a de plus intime dans les aspirations de l'homme vers le transcendant ? Apparemment, il semble que ces conceptions de l'art réunissent des éléments inconciliables : l'art est fait pour le plaisir sensible, émotionnel, et l'art dévoile l'être, la connaissance poétique pénétrant ce qu'il y a de plus secret dans la réalité. L'art est lié au domaine de l'imagination, et pourtant il semble avant tout nous révéler la qualité et pénétrer dans ce qu'il y a de plus qualitatif dans le cœur de l'homme : son amour. L'art semble l'activité la plus spontanée, la plus intuitive, mais aussi ce qui exige le plus de métier, le plus de travail. L'art est ce qu'il y a de plus gratuit et en même temps ce qui est le plus utilitaire. Les exigences extrêmes de l'activité humaine semblent s'unir, s'assembler, se synthétiser dans l'activité artistique. Pourquoi ? et comment cela peut-il se faire ? Tel est le problème philosophique de l'art et de l'activité artistique, posé dans toute sa force.

CHAPITRE II

STRUCTURE DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

Le faire et l'agir diffèrent, car faire est un acte qui passe dans une matière extérieure..., alors qu'agir est un acte qui demeure dans l'agent lui-même.

S. THOMAS, Somme théologique, I-II, q. 57, a. 4.

Il n'est pas nécessaire d'avoir une longue expérience humaine pour s'apercevoir que, parmi les activités de l'homme, certaines sont tout entières ordonnées à des réalisations précises, alors que d'autres restent sans résultat apparent ; les unes semblent fécondes, les autres stériles. En effet, l'homme est capable de construire consciemment des instruments variés qui facilitent sa vie et son activité et d'édifier un milieu vital pour se défendre contre les intempéries, les animaux et autres dangers. On peut même ajouter qu'à notre époque l'ampleur, l'extension et l'efficacité de ces activités fabricatrices sont telles qu'elles risquent souvent de masquer les autres activités humaines. L'homme apparaît de plus en plus comme celui qui cherche à dominer l'univers, à le transformer en exploitant toutes ses richesses, et cette recherche semble souvent être son unique souci. L'humanisme classique, celui de « l'honnête homme », ne se transforme-t-il pas rapidement en un autre humanisme, celui des techniques ?

L'existence d'activités humaines capables de réaliser une œuvre est un fait indéniable pour l'humanité d'aujourd'hui telle que nous pouvons la connaître et l'étudier, indéniable également en ce qui concerne l'humanité de la préhistoire qui a laissé la marque de son passage sur des silex, sur les parois des cavernes et à travers toutes sortes d'œuvres artistiques. La philosophie contemporaine est d'ailleurs loin de minimiser cette réalité. Pour le marxiste, l'homme est capable de transformer la nature et en la transformant il transforme aussi sa propre nature. L'existentialiste et le phénoménologue ne posent même pas la question, tant cela est évident. Toutes les philosophies de notre temps reconnaissent l'*homo faber* comme un fait qu'on ne discute pas, et l'on peut même dire que l'activité du « faire » humain est, la plupart du temps, le problème central des philosophies humanistes d'aujourd'hui ; mais ces diverses philosophies ne donnent pas toutes à l'*homo faber* la même signification.

La philosophie du « faire » et l'éthique se trouvent donc aujourd'hui dans des situations très différentes, puisque la première n'a pas besoin de manifester l'existence d'une activité productrice de l'homme, tandis que la seconde doit d'abord justifier l'existence d'une activité morale distincte de l'activité productrice et indépendante d'elle ; une telle justification ne peut se faire pleinement qu'à la lumière de la cause finale, et l'on sait combien, pour nous, cette cause finale est difficile à saisir vraiment.

Notons tout de suite qu'il ne faut pas confondre, du point de vue philosophique, le fait actuel d'une activité humaine capable de réaliser telle ou telle œuvre, et le problème de l'origine de cette activité : comment est-elle apparue, et pourquoi ? Pour satisfaire à quels besoins ? Est-elle l'activité humaine première, ou suppose-t-elle toujours une autre activité préalable ? Ce problème d'origine est, certes, captivant, mais il n'est pas celui que nous voulons étudier ici. Du reste, pour l'étudier vraiment, il faut connaître la nature de cette activité productrice. Peut-on chercher l'origine de quelque chose dont on ignore la nature ? De même, il ne faut pas confondre, du point de vue philosophique, ce qui relève d'hypothèses plus ou moins vraisemblables, et l'existence même de la réalité. Jusqu'où l'homme pourra-t-il développer son pouvoir, sa capacité de transformer l'univers ? Jusqu'où pourra-t-il exercer son *dominium* ? Pourra-t-il arriver, selon les ambitions de Nietzsche, à faire un univers plus parfait, plus merveilleux que le premier, l'univers du surhomme qui fera oublier celui du Créateur ? De telles questions sont évidemment extrêmement séduisantes, et y répondre le serait encore plus ! Mais le philosophe de la réalité n'est pas un prophète. Il cherche à saisir ce qu'est ce pouvoir de l'homme, cette capacité de transformer le monde, et par là il peut montrer les limites et la grandeur de l'activité pro-

ductrice de l'homme. Pour préciser jusqu'où peut s'étendre l'aptitude de l'homme à transformer l'univers, il faut savoir ce qu'est cette capacité. Le problème de l'origine qui nous fait regarder le passé, le problème de l'avenir qui nous projette dans le futur, présupposent le problème de la réalité actuelle, la seule que nous puissions connaître philosophiquement.

Le but de notre recherche est donc celui-ci : préciser les notes dominantes et la nature de l'activité humaine capable de réaliser une œuvre, activité dont nous pouvons saisir l'existence en nous-mêmes ou chez nos semblables.

Prenons les faits les plus simples que nous expérimentons tous. Quand j'écris une lettre à un ami, quand je compose un article — de philosophie, par exemple —, quand je m'exprime par la parole ou que, dans une conversation, je supplée par des gestes à l'insuffisance du discours ; quand je fais la cuisine ou scie du bois, quand j'exécute une sculpture, quand je joue au tennis ou fais de la gymnastique, ces diverses opérations, quoique impliquant normalement certaines intentions morales, ne sont pas, en elles-mêmes, des activités morales proprement dites : elles apparaissent comme étant d'un autre ordre, tout ordonnées à un résultat immédiat.

Si j'écris à mon ami, c'est évidemment parce que je l'aime ; mais l'affection que j'ai pour lui n'exige pas nécessairement que je lui écrive. Il n'y a pas de lien de nécessité absolue entre cette affection et la lettre elle-même. Je le sais, et j'en prends pleinement conscience dès que je réfléchis sur le caractère particulier de cette activité : écrire une lettre. On ne peut nier qu'écrire une lettre à son ami manifeste l'amour que l'on a pour lui ; et cependant on ne peut pas identifier cette activité — écrire une lettre — et l'affection profonde que l'on a pour son ami ; ce serait réduire cette affection à un fait contingent, ce serait confondre l'effet et sa cause propre. Ecrire à un ami est donc une activité distincte de l'exercice même de l'amitié.

Quand je compose un article philosophique, c'est évidemment après m'être intéressé de façon particulière à tel ou tel problème, mais c'est aussi parce que je me sens capable d'y penser d'une manière originale et inédite qui mérite d'être communiquée à ceux qui se donneront la peine de me lire. J'aurais pu me contenter de méditer longuement sur ce problème et demeurer exclusivement dans ma réflexion solitaire. L'essentiel n'est-il pas de rechercher la vérité et de la saisir ? Composer cet article est une activité qui apparaît donc comme supposant un autre type d'activité (la recherche philosophique) dont elle n'est cependant pas la conséquence nécessaire. D'autre part, la composition et la rédaction

de cet article me demanderont un effort supplémentaire, tout différent de celui de la recherche, et dont le succès exige des qualités différentes. Cette composition et cette rédaction constituent proprement une activité de production qui doit s'achever dans une œuvre. Cette activité, si différente qu'elle soit de l'activité philosophique proprement dite, peut toutefois être un excellent moyen de la vivre plus complètement. Par ailleurs, la composition et la rédaction de cet article, aussi bien que le fait de sculpter du bois ou du marbre, peuvent se faire pour des motifs très variés : gagner sa vie, chercher la gloire ou le plaisir de réaliser quelque chose. Ces motifs n'interviennent pas directement dans l'activité réalisatrice elle-même, ils ne la modifient pas, mais modifient celui qui agit.

Les mêmes discernements peuvent se faire à l'égard des autres activités humaines qui consistent à formuler un langage, à faire des gestes, à couper du bois, à jouer ou à faire de la gymnastique... De telles activités possèdent leur originalité propre, distincte des intentions morales et des recherches philosophiques ou scientifiques. Elles sont également distinctes de nos activités instinctives. Celles-ci sont, en effet, des activités non-contrôlées — tels les gestes que nous faisons en dormant — et demeurent infra-humaines ; elles ne peuvent concourir à l'édification de notre personnalité, alors que les activités de production sont choisies consciemment et volontairement. Si j'écris une lettre à mon ami, je le fais librement ; si je compose un article, c'est vraiment en le voulant. Aussi peut-on immédiatement préciser que ces activités particulières ordonnées à une œuvre, si elles sont distinctes des activités morales, demeurent néanmoins des activités volontaires, donc des activités typiquement *humaines*. Elles ne sont pas seulement des activités *de l'homme,* comme les activités instinctives qui, échappant à l'intelligence et à la volonté de l'homme, ne relèvent que de sa vie végétative et sensible, et ne sont donc que matériellement humaines. Quand nous parlons d'activités humaines volontaires, il faut donc toujours bien distinguer celles qui sont morales et celles qui sont d'un autre ordre, celui de la réalisation, de la production ; il s'agit alors d'activités fabricatrices. La fameuse distinction d'Aristote et de S. Thomas entre l'*agir* et le *faire* est une distinction qui s'impose dès que l'on veut analyser philosophiquement les diverses activités volontaires [1].

---

[1] Cf. ARISTOTE, *Métaphysiques*, θ, 1050 a 23-b 2; *Éthique à Nicomaque*, livre VI, ch. 2. S. THOMAS, *Commentaire des Métaphysiques*, leçon 8, nos 1862-1865; *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque*, nos 282 et 1846 *(facere)* et nos 1135-36, 1150-51 *(agere)* ; *Somme théologique*, I, q. 14, a. 2; q. 18, a. 3, ad 1; I-II, q. 3, a. 2, ad 3; q. 31, a. 5; q. 57, a. 4; II-II, q. 134, a. 2, ad 1 et ad 2.

Deux extrêmes sont donc à éviter : celui qui consiste à prétendre que seule l'activité morale est humaine, l'activité fabricatrice étant alors considérée comme infra-humaine ; et celui qui consiste à prétendre que l'activité fabricatrice est la seule véritable activité humaine.

Dès que l'on réfléchit sans *a priori* sur l'ensemble des activités humaines volontaires et libres, on ne peut nier que celles qui sont ordonnées à la réalisation d'une œuvre présentent un type déterminé, très important du point de vue phénoménal, et donc du point de vue social, puisqu'elles sont contrôlables et mesurables dans leurs effets ; mais on ne peut pas dire qu'elles excluent d'autres types d'activité.

Voilà donc posée la grande distinction entre les activités du « faire », immédiatement ordonnées à la réalisation d'une œuvre, et les opérations purement intérieures d'intention et d'amour qui sont les sources de l'activité morale ; les premières ont un but précis, déterminé et particulier — cette lettre qu'il faut écrire — tandis que les secondes regardent le bien aimé non-possédé vers lequel on tend comme vers une fin, par exemple l'ami que l'on aime. Cette fin, cet ami, c'est le bien même de l'homme, bien que l'homme reconnaît et accepte, bien qui s'impose à lui, qui l'attire et le perfectionne ; ce n'est plus une œuvre que l'homme est capable de réaliser et dont il est l'auteur. Dans ses actes d'intention et d'amour, l'homme est en présence d'un certain absolu vers lequel il tend et qui est capable de polariser toutes ses énergies et tous ses désirs ; l'œuvre qui est le fruit de son activité ne peut être un tel absolu, puisqu'elle lui est essentiellement relative ; elle ne peut être pour lui qu'une fin-effet, une fin-résultat [2]. Précisons davantage : les actes d'intention et d'amour sont toujours finalisés par un bien connu et ce bien est toujours quelque chose qui s'impose à l'homme comme un au-delà, une réalité qui le dépasse, capable de l'achever ; réalité qu'il peut aimer et à laquelle il peut s'unir, mais qui n'est pas le résultat de sa propre activité. Le bien n'est jamais, pour celui qu'il finalise, un résultat : il est toujours antérieur à l'activité qu'il finalise, et non ce qui provient d'elle. C'est pourquoi les opérations humaines qui unissent l'homme à son bien, à sa fin au sens fort, ne peuvent être des opérations réalisatrices ; elles ne peuvent être qu'immanentes, comme l'amour dans ce qu'il a de plus lui-même. A l'inverse, si les activités productrices sont bien mesurées par l'œuvre qu'elles réalisent, cette œuvre, si importante, si

[2] La « fin » se dit donc en deux sens très différents; elle est ce qui finalise, ce qui attire, ce qui est source en nous d'amour et d'intention; elle est aussi ce qui est au terme de l'effort accompli, ce qui en est le résultat. Aristote distingue la fin (cause finale) qui achève, le τέλος (*Mét.* Δ, 16, 1021 b 24-30) et la fin-terme (*Mét.*, Δ, 17, 1022 6 sq. Voir également *Mét.*, θ, 8, 1050 a 8 et a 21).

parfaite qu'elle puisse être, n'est cependant jamais quelque chose qui peut s'imposer à l'homme comme un au-delà. Cette œuvre s'impose à lui comme ce qu'il faut faire, comme ce qui achève son activité productrice, mais non comme ce qui achève l'*homme*. Car elle demeure toujours le fruit, l'effet de l'activité humaine et, par le fait même, elle est relative à l'homme et dépend de lui. L'homme, lui, n'est relatif à son œuvre que dans la mesure où il s'identifie avec son activité productrice ; mais alors il nie l'existence de l'activité morale. Si l'œuvre peut paraître perfectionner l'homme et l'achever, c'est en raison de la matière nouvelle qu'elle lui soumet et en raison de l'efficacité plus grande qu'elle lui apporte. Ceci peut être très exaltant et glorifier l'homme, mais ne peut le finaliser vraiment. L'homme, s'il s'épanouit dans son œuvre, ne peut cependant pas la considérer comme ce qui peut lui donner le vrai bonheur. Par contre, si l'on identifie gloire et bonheur humain, on est inévitablement conduit à identifier l'activité morale avec l'activité fabricatrice.

Après avoir distingué les activités productrices des activités morales par leurs fins propres, les unes s'achevant dans une œuvre réalisée, les autres dans une activité (immanente) d'amour, nous pouvons essayer de préciser comment elles se distinguent dans leurs structures propres. Si la structure intime de l'acte d'intention n'est autre que l'amour que nous avons pour le bien qui nous attire et que nous recherchons, celle des activités fabricatrices n'est autre que l'*idée* que nous nous faisons de l'œuvre que nous voulons réaliser. En effet, la structure des activités fabricatrices est déterminée dans sa totalité par le but particulier à atteindre, en vue duquel elles devront utiliser telle matière plutôt que telle autre. Le choix de la matière dépend de l'œuvre à réaliser, mais chaque fois l'activité fabricatrice coopère avec la matière choisie en respectant ses exigences propres, en les adaptant dans les limites du possible, et même parfois en les exploitant. L'activité fabricatrice ne peut se libérer de cette coopération, elle en a besoin pour atteindre son but propre, l'œuvre. Plus profondément encore, l'œuvre à réaliser exige d'avoir été pensée, contemplée, aimée par l'artiste lui-même. Il faut que celui-ci se fasse une *idée* de ce qu'il doit faire. C'est dans la mesure où l'homme se fait une idée exacte de l'œuvre qu'il doit produire, qu'il devient capable de choisir la matière adéquate et de diriger, d'orienter sa coopération avec elle en vue de la réalisation la plus parfaite.

On peut donc préciser que la structure propre de l'activité productrice provient de la détermination essentielle de la contemplation, de l'idée par laquelle l'homme conçoit l'œuvre à faire. Nous disons « contemplation » ou « idée », car la spécification essentielle de la contemplation d'une œuvre qui se fait n'est autre que ce que l'on appelle « idée »,

l'*idea*[3] que l'homme porte en lui dès qu'il se décide à faire telle ou telle œuvre. C'est bien cette *idea* qui, d'une manière intérieure, spécifie et organise sa contemplation, commande le choix de la matière, dirige et oriente le travail en vue de la réalisation. Du reste, cette *idea* ne cesse de se préciser, de se déterminer à mesure qu'approche le résultat final et que l'activité productrice devient de plus en plus elle-même. Cette *idea* est une véritable idée-force, impliquant un dynamisme et une efficacité. Elle est si profondément la structure intime de nos activités productrices que les qualités de ces activités, à savoir leur précision, leur lucidité, leur efficacité, dépendent des qualités de cette *idea,* de sa détermination, de sa pureté, comme de son dynamisme, de son enracinement dans notre intelligence pratique et notre volonté.

Etant donné ce qui vient d'être dit, on peut conclure que la différence qui existe entre la nature de l'amour et celle de l'*idea* manifeste la différence qui distingue l'intention morale de l'activité productrice. L'intention morale est substantiellement *volontaire,* tout en impliquant et présupposant le concours essentiel de l'intelligence. L'activité fabricatrice est substantiellement *intellectuelle,* tout en impliquant et présupposant le concours essentiel de la volonté.

C'est du reste en raison de ce caractère intellectuel que l'activité productrice, artistique, ne finalise pas l'homme, à l'inverse de l'intention morale qui met l'homme en communion avec sa fin, son bien, parce qu'elle relève de la volonté, *appétit* de l'homme.

Mais n'identifions pas pour autant l'activité productrice de l'homme (son activité artistique) avec ses activités intellectuelles les plus pures, celles de la connaissance philosophique et scientifique. Aussi est-il nécessaire, après avoir montré la distinction (du point de vue de la finalité et de la cause formelle) entre l'activité morale et l'activité fabricatrice, de préciser ce qui distingue cette dernière activité de celle de notre intelligence théorétique.

Revenons aux diverses expériences dont nous avons déjà parlé : écrire à l'ami n'est pas identique à l'amour qu'on lui porte ; rédiger un article de philosophie n'est pas, au sens propre, « philosopher ». « Philosopher », au sens fort, c'est rechercher la vérité, et la rechercher de la manière la plus parfaite qui nous soit possible ; en définitive c'est contempler, dans la mesure où cela nous est possible, la Réalité première. Une telle activité de recherche de la vérité et de contemplation demeure purement immanente ; elle est vraiment le bien intime du philosophe. Mais

[3] Voir ci-dessous p. 290.

sans même aller jusqu'à la recherche et à la contemplation philosophiques dans ce qu'elles ont de plus élevé, on doit reconnaître que toutes les activités purement intellectuelles demeurent immanentes et possèdent en elles-mêmes leur propre bien, car elles sont ordonnées à la découverte de la vérité. Or celle-ci peut certes impliquer des aspects divers, mais en ce qu'elle a de plus radical et de plus propre, elle ne se présente pas comme le produit de notre activité, mais plutôt comme la découverte, aussi parfaite que possible, des réalités existantes dans ce qu'elles ont de plus intime, par où nous pouvons les saisir, par où aussi elles échappent toujours à notre compréhension, par où elles sont capables de mesurer notre connaissance et de perfectionner notre intelligence. Une telle vérité n'est pas un résultat, elle ne peut se ramener à une œuvre fabriquée. De même que le bien, en tant qu'il finalise, ne peut être atteint que par une opération immanente qui est l'amour, de même la vérité, en tant qu'elle est le bien de l'intelligence, ne peut être atteinte que par une opération immanente qui est la connaissance intellectuelle spéculative en ce qu'elle a de plus pur.

Atteindre la vérité, la contempler, en vivre au plus intime de nous-mêmes, est autre chose que l'exprimer, la dire, la manifester en l'écrivant, en la communiquant aux autres. La première attitude relève d'une pure opération immanente, la seconde d'une activité productrice ordonnée à la réalisation d'un effet, d'une œuvre.

Il est évident que ces deux types d'activité ne sont pas étrangers l'un à l'autre et qu'ils interfèrent. Pour communiquer la vérité aux autres, pour la leur exprimer, il faut normalement l'avoir déjà saisie et contemplée ; mais n'oublions pas que, souvent, le fait de devoir l'exprimer en la communiquant aux autres nous permet de mieux la comprendre, de la saisir avec plus de netteté. C'est précisément à cause de cela que l'on pourra si facilement croire qu'on ne pense qu'en exprimant, en « disant ». Psychologiquement, il peut sembler en être ainsi. Nous avons souvent l'impression de ne découvrir parfaitement quelque chose qu'en l'exprimant, en le communiquant aux autres. Et l'enseignement ne se fait-il pas par la parole ? Retenir ce que le maître a dit, n'est-ce pas le comprendre ? C'est souvent par la parole que notre intelligence reçoit son aliment... Mais dès qu'on analyse philosophiquement la pensée, l'activité intellectuelle, on est obligé de distinguer ce qui relève des exigences propres de la connaissance intellectuelle et ce qui relève des exigences de la parole, du *dire,* de la communication aux autres. Les liens de dépendance entre la pensée et l'expression de la pensée ne sont pas identiques dans les deux sens : entre le dire et la pensée il y a des liens de dépendance essentiels (pour exprimer une vérité, pour écrire un article à son sujet, il faut l'avoir

comprise, il faut savoir ce dont on parle) ; en sens inverse, les liens sont accidentels : le moyen de comprendre une question philosophique n'est pas nécessairement d'en parler ou d'écrire à son sujet !

Il semble donc évident que l'activité intellectuelle spéculative possède une autonomie essentielle à l'égard de l'activité réalisatrice et peut unir d'une manière beaucoup plus profonde l'intelligence à son bien, la vérité ; de même que l'amour spirituel permet d'unir l'homme au bien connu, choisi, à l'ami, d'une manière plus intime que ne saurait le faire aucune activité productrice.

Il ne faut cependant pas pour autant réduire l'activité artistique à n'être qu'une activité humaine inférieure, essentiellement dépendante de l'intention morale et de l'amour d'une part, et de la connaissance spéculative d'autre part. L'activité artistique possède son autonomie et sa liberté propres. Elle a, nous l'avons souligné, ses propres exigences, sa structure originale, son rythme propre. Mais il faut reconnaître également qu'en raison même de sa richesse et de sa complexité, elle implique, dans une unité qui lui est propre, non seulement une activité intellectuelle et volontaire, mais aussi des activités sensibles. N'est-elle pas connaissance totale (intellectuelle et sensible) et vouloir ? N'est-elle pas capable de demeurer en contact immédiat avec notre univers sensible, en l'ordonnant, le dirigeant et le transformant ? L'activité du « faire » ne peut se séparer totalement des développements les plus vitaux de l'intelligence et de la volonté — celui de la contemplation et celui de l'amour ; mais elle ne peut pas pour autant prétendre posséder par elle-même ce qu'il y a de plus profond dans chacun de ces développements. Elle doit donc demeurer enracinée dans cet appel vers la vérité et cette tendance vers l'amour en ce qu'ils ont de plus pur, de plus exigeant, tout en reconnaissant que son domaine propre n'est ni celui de la vérité pure, ni celui de l'amour pur — bien qu'il implique des éléments de vérité et des éléments d'amour. Son domaine propre s'étend à ce qui est fait et mesuré par l'homme, et non à ce qui transcende le pouvoir de l'homme, et qui est capable de mesurer son intelligence. Nous saisissons bien là les limites de cette activité : elle n'atteint pas directement l'amour ni la vérité, ni donc *a fortiori* l'*être* comme tel.

D'autre part, l'activité artistique ne peut se réaliser sans l'exercice de toute notre vie sensible ; et cette vie sensible, à la différence de l'intelligence et de la volonté, elle s'en empare dans ce qu'elle a de plus profond, de plus elle-même — du moins en ce qui concerne les *connaissances* sensibles (imagination et sens externes). On ne peut nier que l'imagination de l'artiste soit une imagination ennoblie, approfondie, ni que l'expérience artistique affine toute notre connaissance sensible. En ce qui

concerne l'affectivité, l'activité artistique l'assume au service de la connaissance sensible et donc ne se sert pas d'elle dans ce qu'elle a de plus vital, de plus profond.

Ce que l'homme peut faire, c'est une œuvre utile ou une œuvre qui exprime l'amour, l'émotion de son cœur, sa souffrance ou sa joie, la nostalgie de ses désirs, les aspirations de son intelligence, une œuvre qui lui permette de rayonner son propre mystère, son pouvoir de rechercher la Vérité et de l'atteindre partiellement, de l'adorer, de l'aimer, son désir de vivre à l'ombre de sa Lumière... Ce que l'homme peut faire, ce sont des outils qui prolongent le pouvoir de ses mains, de son corps, des outils de plus en plus utiles, qui s'organisent en une technique de plus en plus efficace, lui permettant de se servir de toutes les richesses de l'univers. Mais l'œuvre — qu'il s'agisse de l'œuvre artistique ou de la machine, de la technique, peu importe — n'est pas la réalité naturelle existante ou vivante. Nous essaierons plus loin de préciser exactement ce qu'elle est ; ce que nous pouvons dès maintenant affirmer, c'est que le domaine où s'exerce l'activité productrice de l'homme n'est ni celui de la vérité proprement dite, ni celui de l'amour spirituel dans ce qu'il a de plus profond, mais celui des moyens, de l'utile, de l'expression, de la manifestation et de la beauté. En effet, si l'homme ne peut faire une œuvre substantiellement bonne et vraie, il peut réaliser une œuvre substantiellement utile et belle ; en ce sens on peut dire que s'il peut aimer le bien et contempler le vrai, il ne peut les produire ni l'un ni l'autre ; car il n'est la cause-première-mesure ni du bien, ni du vrai, mais celle de l'utile et du beau. Il peut toutefois permettre au bien de rayonner, au vrai de se manifester ; il peut réaliser leur gloire.

On peut dire aussi que le domaine réservé à cette activité humaine artistique est celui de la valeur, car la valeur demeure dans un domaine humain, toujours en référence au jugement d'estimation. La vérité, le bien, l'amour, ne sont des « valeurs » qu'en fonction d'une connaissance et d'une appréciation subjectives. La valeur peut, d'une certaine manière, s'étendre à tout, mais si elle s'étend à tout, c'est en revêtant tout de son ordre à l'humain ; tout est alors considéré dans une perspective humaine, selon la manière dont l'homme connaît, estime, aime, utilise.

L'activité artistique peut s'étendre à tout. Elle peut manifester le vrai et se mettre à son service : n'y a-t-il pas un art logique au service de la pensée ? N'y a-t-il pas des méthodes de recherche qui sont bien encore des œuvres d'art ? Dans quelle mesure la méthode phénoménologique n'est-elle pas, elle aussi, une certaine activité artistique ? L'activité artistique peut, en effet, s'emparer de toutes nos connaissances pour s'épanouir et s'exercer en les manifestant. Elle peut aussi s'étendre à tout le

domaine de l'amour pour le glorifier, le chanter, le « valoriser »... Mais évidemment, quand elle s'étend à ces domaines de la connaissance du vrai et de l'amour du bien, elle n'est pas pour autant connaissance du vrai ni amour du bien : elle les manifeste. Elle *réalise la manifestation* de l'amour du bien et de la connaissance du vrai.

Si l'activité artistique, par rapport à la connaissance du vrai et à l'amour du bien, doit reconnaître qu'elle ne peut être ce qu'il y a d'ultime et de plus parfait, elle possède cependant, à l'égard de nos diverses connaissances, une capacité de synthèse très spéciale ; en ce sens, elle peut apparaître comme l'activité humaine par excellence. En effet, dans l'ordre de la connaissance de la vérité et de l'amour spirituel du bien, l'homme reste toujours très imparfait, très maladroit, alors que, dans l'ordre de l'activité artistique, il se trouve tout à fait « chez lui ». Cette activité est vraiment l'activité propre du composé humain, impliquant le spirituel et le sensible, l'intelligence et la volonté, l'imagination et l'efficacité — ce qui explique son attrait si particulier et sa force de séduction.

C'est précisément à cause de cela que l'homme a beaucoup de peine à dépasser le niveau de cette activité artistique, si puissamment enracinée en lui. Même après s'être élevé jusqu'à la pure connaissance spéculative, après avoir connu le véritable amour spirituel à l'égard de Dieu ou d'un ami, l'homme reste toujours capable de se laisser à nouveau séduire par l'activité artistique qui l'enchante si profondément et lui est si connaturelle, et de ne plus vouloir en sortir. N'est-ce pas l'attrait d'une philosophie comme celle de Platon, qui développe et organise une grande inspiration artistique ? N'est-ce pas l'attrait d'une pensée comme celle de Nietzsche et la force du marxisme ? Car si l'activité productrice, artistique, est première et dernière, si elle domine toute autre activité en la ramenant à son efficacité propre, c'est l'homme, en définitive, qui mesure tout. L'homme est alors considéré comme « par delà le bien et le mal » ; il se divinise dans le surhomme. Seule la connaissance très humble de la vérité, de *ce qui est,* seul l'amour très pur du bien, de la personne amie, peuvent conduire l'homme à reconnaître qu'il n'est pas la mesure de toutes choses, qu'il est dépendant d'une autre réalité, d'une autre personne. Mais il lui faut pour cela accepter pleinement le réalisme de l'amour et celui, plus subtil, de la connaissance intellectuelle en ce qu'elle a de plus elle-même.

La philosophie doit donc reconnaître à l'activité artistique son autonomie, sa structure originale, ses qualités uniques — sa force de séduction et sa connaturalité si profonde avec l'être humain — pour éviter de se laisser séduire. Prétendre l'éviter en la rejetant ou en la négligeant

est une mauvaise tactique, car elle est trop enracinée dans la vie de l'homme ; on pourra lui imposer silence un certain temps, mais il faudra craindre alors ses terribles revanches ! Quand on regarde l'histoire de la pensée occidentale depuis Kant et encore plus depuis Hegel et sa grande esthétique, et que l'on voit ce qui s'était passé avant, on ne peut s'empêcher de penser à une magistrale vengeance de cette activité artistique délaissée des philosophes parce que trop humaine, parce que la dernière des activités humaines... Il faut reconnaître qu'en général les théologiens se sont bien peu occupés, depuis S. Thomas, de la philosophie de l'activité artistique. Ils n'ont pas été assez attentifs à cette ultime partie de la philosophie et n'ont pas saisi avec assez de pénétration où l'intuition de Descartes devait fatalement aboutir...

S'il est important de distinguer nettement, tant par leurs fins propres que dans leurs structures, l'activité productrice et l'activité morale, il ne faut pas pour autant séparer ces deux activités qui, dans leur exercice, semblent si inséparables [4]. Aussi, comme nous l'avons annoncé, aurons-nous, au cours de notre analyse de l'activité artistique, à nous référer fréquemment à l'activité morale.

Et dès maintenant, dans une rapide présentation des diverses phases qui feront successivement l'objet de notre analyse, il n'est peut-être pas inutile de noter, sous forme d'esquisse, le parallélisme qui existe entre le développement de l'activité artistique et celui de l'activité morale. Il est clair que ce parallélisme n'aura sa pleine intelligibilité philosophique qu'au terme de l'analyse des différents moments des activités artistique et morale. Cependant, suggéré au seuil de cette analyse de l'activité artistique, il ne sera pas sans y jeter une certaine lumière.

L'activité artistique a pour point de départ l'*expérience*. L'artiste dépend de son milieu, et la connaissance de ce milieu l'éveille à sa vie d'artiste. Il est tout à fait normal que l'expérience artistique soit génétiquement la première activité artistique, car celle-ci est substantiellement une activité de connaissance. Or, précisément, toute notre vie de connaissance dépend de l'expérience, ce contact immédiat et sensible avec la

[4] C'est pourquoi une réflexion portant uniquement sur l'*exercice* de l'activité humaine demeure incapable de distinguer ce que ces deux types d'activité ont de formellement différent.

réalité. Le contraste avec l'activité morale est manifeste : celle-ci commence dans l'éclosion d'un amour spirituel qui ne nous est révélé que par et dans un acte d'intention. L'éclosion de l'activité artistique se réalise dans une expérience qui se révèle elle-même. Si, à son point de départ, l'activité morale échappe au spectateur — elle est « souterraine » — au contraire, l'activité artistique se manifeste et possède immédiatement sa propre conscience. Ajoutons que l'expérience artistique s'achève normalement dans une contemplation. Mais il est nécessaire de bien discerner ce que cette contemplation artistique a de tout à fait spécial, qui la distingue des autres types de contemplation.

Le second moment de l'activité artistique est l'*inspiration.* Tous les artistes parlent d'inspiration, parfois même ils en parlent un peu trop. Mais ce qui intéresse le philosophe, c'est que l'artiste cherche à exprimer ainsi quelque chose de gratuit, par où il se distingue des hommes enfermés dans leurs exigences utilitaires ou même morales. C'est en premier lieu dans l'inspiration que se noue l'activité artistique. Il peut y avoir une grande continuité entre « expérience » et « inspiration », ou au contraire une rupture violente ; de toute façon, l'inspiration donne à l'artiste une dimension nouvelle et lui permet de prendre un certain recul, d'instaurer une certaine séparation à l'égard de tout ce qui est étranger au contenu même de cette inspiration.

L'analogie avec l'intention morale est facile à établir, puisque l'intention est ce qui noue en premier lieu l'activité morale. Comme on parle de *pureté* d'intention pour caractériser celle qui ne s'occupe que du but vers lequel elle tend, on peut aussi parler d'*intensité* d'inspiration pour exprimer le pouvoir qu'a celle-ci de polariser toutes nos énergies. On voit aussitôt toutes les confusions qui peuvent surgir entre inspiration artistique et intention morale, dès qu'on ne distingue plus assez nettement ces deux activités l'une de l'autre. L'inspiration artistique, par exemple, ne souffle pas selon notre bon plaisir ; elle est reçue, après une attente, dans une certaine passivité. Ne sommes-nous pas parfois tentés de prendre la même attitude à l'égard de l'intention morale ?

L'activité artistique, si on l'analyse, a pour troisième moment un *choix.* Au sein même de l'inspiration, de nouvelles formes sont découvertes, de nouvelles relations « possibles » sont dévoilées, dont certaines vont être mises en lumière et valorisées en vue de la réalisation. Peut-on parler alors de « création » ? Il semble plus exact, du point de vue philosophique, de parler de *choix artistique,* que de *création* proprement dite.

Ce choix présente certaines analogies avec le choix de l'activité morale qui, à certains moments, peut être si important : choix d'un ami,

de telle orientation dans notre vie personnelle... La grande différence entre ces deux choix est que le choix moral est précédé d'un conseil et d'une délibération, tandis que le choix artistique ne présuppose ni conseil, ni délibération puisque l'œuvre d'art, pas plus que l'activité purement intellectuelle, n'a besoin de conseil ni de délibération. L'artiste cherche ce qui s'impose comme « nécessaire » [5] ; l'homme moralement prudent ne peut frayer sa route qu'à travers des réalités contingentes. Le cheminement de l'homme moral apparaît comme une série de tâtonnements ; celui de l'artiste est beaucoup plus net : il voit, il devine, il sent ce qu'il faut faire. Si la qualité dominante de l'élection morale est la prédilection, la préférence d'amour, celle du choix artistique est la lucidité, la netteté de sa découverte.

Le quatrième moment de l'activité artistique consiste dans le *travail*. Cette phase qui, à la différence des deux précédentes, est (comme l'expérience) mesurée par le temps, est particulièrement complexe, longue et variée. Dans le travail, l'homme coopère avec la matière, avec l'univers, et cette coopération se fait dans la lutte, dans un labeur parfois très rude et lourd à porter. Personne ne songera à nier l'existence de cette phase de l'activité artistique : l'artiste la connaît et l'aime tout en la redoutant. Elle lui réserve des surprises pénibles ou joyeuses, et peut évoluer selon une ligne droite, ou selon des lignes brisées, tortueuses, imprévisibles. C'est la marche à travers le désert qui décante et purifie.

A cette phase correspond, dans l'activité morale, celle de l'*usage* [6]. Il ne faut pas confondre les qualités de l'usage moral avec celles du travail, bien qu'évidemment, la plupart du temps, dans la réalité de l'opération humaine, travail et usage moral soient intimement unis. Mais notons que l'usage moral est précédé d'un acte de commandement qui n'existe pas dans l'activité artistique. Le travail de l'artiste demeure étroitement lié à son inspiration et à son choix qui peuvent seuls l'orienter, l'organiser, lui donner son sens, son efficacité et même sa nécessité. Si le travail s'impose et s'il est conforme à l'inspiration et au choix, il sera vrai, authentique.

Si l'usage moral est précédé d'un acte de commandement, le travail s'achève dans un acte de jugement, le *jugement artistique* en lequel l'artiste évalue sa réalisation en fonction de son inspiration, de son choix, de son travail et de la durée de ce travail.

Dans ce jugement de valeur porté sur son œuvre, l'artiste aura souvent la tentation de se considérer comme un créateur et facilement jugera de sa propre valeur en fonction de cette activité « créatrice ».

---

[5] Cf. t. II, 2e partie, chap. III : *Les « voies déterminées » de l'art.*
[6] Sur l'usage moral, voir ci-dessous p. 316 ss.

Nous disons bien « tentation », étant donné que la création au sens fort, au sens proprement philosophique, est une activité qui ne présuppose aucun concours : c'est une activité *première* et en ce sens l'Etre qui est *premier* peut seul créer. Il reste vrai que, dans certaines circonstances, l'homme peut réaliser une œuvre qui n'existerait pas sans lui et qui dépend donc vraiment de lui.

L'activité artistique se termine à l'*œuvre d'art.* Elle exige un résultat extérieur qui s'impose. On juge de la valeur d'une activité artistique au résultat concret qu'elle a produit. Dans l'activité morale, il n'y a pas de résultat extérieur, tangible ; on ne peut donc juger de la valeur d'une intention morale au résultat obtenu, et c'est pourquoi on ne peut juger personne sur ses intentions morales. Toute l'activité morale s'achève en celui qui agit, dans son union avec la fin désirée, voulue et recherchée. A l'œuvre artistique correspond, dans la ligne de l'activité morale, la joie *(fruitio),* l'amour pleinement épanoui qui se repose en la possession de l'objet aimé. Toute confusion entre l'activité morale et l'activité artistique aboutit fatalement à vouloir juger des intentions morales (les siennes ou celles des autres) à partir du succès ou de l'échec, à partir du résultat. Inversement, on peut aussi moraliser sa critique artistique, qui perd alors toute force, toute netteté et donc toute valeur.

On comprend aisément la très profonde continuité qui existe entre ces différents moments de l'activité artistique et qui, sous certains aspects, est plus forte que celle de l'activité morale. L'activité artistique implique un développement homogène commandé par une exigence de sincérité dans l'expérience, dans l'inspiration, dans le travail accompli conformément au choix créateur. C'est cette sincérité qui caractérise vraiment les mœurs de l'artiste. On sait d'ailleurs avec quelle facilité on transpose aujourd'hui cette exigence de sincérité artistique dans le domaine moral ; et l'on sait combien cette confusion peut être redoutable, car elle risque d'étouffer ce qu'il y a de propre à l'activité morale.

L'activité artistique implique donc les qualités de l'expérience, de l'inspiration, du jugement et du choix artistique, celles aussi du travail efficace qui se traduit dans une œuvre. Certaines de ces qualités relèvent surtout des éléments de connaissance qui y sont impliqués, d'autres des éléments affectifs et efficients. Mais la synthèse de ces éléments est quelque chose d'unique, qui nous manifeste bien la grandeur de l'homme capable de prolonger à sa manière le geste du Créateur. de régner sur l'univers en coopérant avec lui et en lui permettant d'expliciter toutes ses énergies et toutes ses virtualités.

CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE [1]

La science et l'art viennent aux hommes par l'intermédiaire de l'expérience.

ARISTOTE, Métaphysique,
A, 1, 981 a 3.

Nous ne voulons pas ici examiner l'*expérience* en sa nature propre — cette question relève de la Philosophie du vivant et de la Critique — mais nous nous proposons d'étudier ce qu'est l'expérience *artistique,* en tant que point de départ d'une activité humaine spécifique irréductible aux autres.

L'expérience est un commencement et, par le fait même, étant donné son caractère primordial et fondamental, elle est une activité très riche et très difficile à déterminer. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne l'expérience artistique. Précisons que lorsque nous parlons ici d'expérience artistique, nous considérons le moment qui précède l'inspiration, moment analogue à la « simple complaisance » [2] à l'égard

---

[1] Si nous disons *expérience artistique*, et non pas *expérience poétique*, ce n'est pas pour opposer l'une à l'autre, mais pour garder le terme le plus générique, l'expérience poétique étant comme le moment le plus fort de l'expérience artistique. Nous ne disons pas non plus *expérience esthétique*, ce terme, né dans un milieu idéaliste, exprimant davantage l'aspect subjectif de l'expérience artistique. Lalande définit « artistique » : « qui concerne l'art » et « esthétique » : « qui concerne le beau », en soulignant qu'on parle surtout d'*émotion* esthétique et de *jugement* esthétique (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, pp. 81 et 302).

[2] La « simple complaisance » désigne l'activité volontaire qui pâtit sous l'influence du bien aimé qui nous attire. Elle se distingue de l'intention et de la velléit

du bien humain dans le développement de l'opération morale. L'expérience artistique se présente sous des aspects extrêmement variés, depuis le choc initial soudain et rapide jusqu'à la contemplation artistique de celui qui s'extasie de ce qu'il voit, de ce qu'il entend... Entre ces deux extrêmes, nous trouvons toute une gamme d'expériences qui se nuancent différemment d'après les orientations diverses des hommes et leur acquis personnel. Les hommes sont non seulement plus ou moins attentifs à telle ou telle expérience, mais aussi plus ou moins capables d'en vivre. Le contact quotidien avec les mêmes réalités peut permettre une pénétration plus grande du regard, ou au contraire diminuer son acuité en raison de l'habitude. Il nous faut donc étudier ce qu'est l'expérience artistique et voir comment elle se transforme en contemplation.

Pour préciser ce qu'est l'expérience artistique, relevons d'abord rapidement quelques opinions particulièrement manifestes de philosophes ou d'esthéticiens ; puis, en nous appuyant sur le témoignage des artistes, nous essayerons de déterminer ses notes les plus caractéristiques ; enfin, nous nous efforcerons de définir sa nature propre et ses propriétés.

1. Opinions des philosophes et esthéticiens

Sans vouloir faire une étude historique sur la manière dont philosophes et esthéticiens ont envisagé l'expérience artistique, notons seulement quelques doctrines, parmi les plus extrêmes, qui manifestent bien la complexité du problème.

Hegel et Croce ne parlent pas de l'expérience artistique car, pour eux tout en art est intuition. L'art se réalise dans une connaissance qui n'a besoin ni de maître, ni d'appui puisque, précisément, l'intuition ne doit pas mendier de lumière étrangère. L'art n'est autre que cette intuition pure, « aurorale » qui, ignorant l'abstrait, exprime la pure palpitation de la vie dans son idéalité. Toute intuition véritable n'est-elle pas lyrique et affective ? Croce souligne : « L'intuition est vraiment telle parce qu'elle représente un sentiment » [3]. Et il affirme également : « Une aspiration renfermée dans le cercle d'une représentation, voilà l'art... » [4]. « L'art ne *reproduit* pas quelque chose d'*existant* mais produit toujours quelque chose de nouveau : il forme une situation spiri-

[3] B. Croce, *Bréviaire d'esthétique*, p. 35.
[4] *Op. cit.*, p. 36.

tuelle nouvelle... [5] » Dans une telle perspective, il est inutile de parler d'expériences artistiques.

Nous avons mentionné plus haut la position de Borissavliévitch qui, dans la ligne de Victor Basch, considère le phénomène esthétique uniquement comme « une sensation déterminée, agréable ou désagréable », estimant que « le sentiment de plaisir n'est pas... un fait concret » [6]. L'esthétique scientifique est, comme on l'a déjà noté, une *physico-physiologie* ; mais alors que la physiologie s'occupe avant tout des *stimulants internes,* ce sont les *stimulants externes,* et eux seuls, qui intéressent l'esthétique scientifique, car «... ce sont eux qui provoquent le phénomène esthétique » [7]. Les sensations d'ordre esthétique sont des « phénomènes de conscience qui succèdent directement à l'excitation des organes sensoriels ». « Toutefois, précise l'auteur, pendant la contemplation ou la jouissance esthétique, la conscience n'intervient pas, ce qui permet à l'acte esthétique de s'exercer sans inhibition, en pleine liberté » [8]. Quelle est la nature du phénomène esthétique en général ? [9] C'est un phénomène d'*apparence sensible* possédant un maximum d'intensité pour un minimum de fatigue, et « un phénomène d'*aperception,* c'est-à-dire contenant pour nous une signification » [10]. C'est « une *excitation de courte durée,* un *stimulant momentané d'intensité modérée* » (aussi la douleur n'est-elle pas « un phénomène esthétique, puisqu'elle représente un état qui *dure* »). « C'est un phénomène d'*exaltation de la sensibilité* », positif ou négatif. C'est « un *phénomène d'attention* » [11]. Enfin c'est un phénomène purement subjectif, qui « ne se rapporte pas à l'objet, mais à l'état du sujet », c'est « une interprétation subjective et sentimentale du monde extérieur » [12].

Si certains philosophes et esthéticiens, en raison même de leur conception de l'art, ne parlent pas d'*expérience,* si certains y voient un phénomène de conscience purement subjectif, d'autres par contre considèrent que l'expérience esthétique est « un moment de la conscience humaine... qui est constitué par une apparition de l'absolu, de l'être,

---

[5] *L'arte come creazione e la creazione come fare,* in *Nuovi Saggi di Estetica,* p 156; cité par J. LAMEERE, *L'esthétique de Benedetto Croce,* p. 183.

[6] M. BORISSAVLIÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture,* p. 36. Cf. ci-dessus, note 44 de l'*Introduction.*

[7] *Op. cit.,* p. 35. [8] *Op. cit.,* p. 36.

[9] Le terme « phénomène esthétique », pris en général, comprend à la fois la sensation, agréable ou désagréable, et le sentiment de plaisir ou de déplaisir. Mais pour la science cette distinction est « arbitraire et d'ordre sentimental »; l'esthétique *scientifique* ne s'occupe que des sensations, du phénomène cérébral.

[10] Cf. *op. cit.,* p. 37.

[11] *Op. cit.,* pp. 38 et 39.

[12] *Op. cit.,* pp. 40 et 37.

du sens transcendant de l'existence dans le sensible singulier » [13]. Le moment esthétique est une expérience absolue (purement potentielle) de la totalité de l'esprit [14]. D'une manière plus précise, Marcel De Corte affirme :

> Le monde de l'expérience poétique... est le monde de l'existence spirituelle..., il est le monde de la pure appréhension existentielle et transmatérielle des objets en général, il est le monde de l'existence banale et quotidienne, mais visualisé comme ensemble de totalités spirituelles indivisibles [15].

L'expérience poétique est :

> anéïdétique : elle exclut le concept même inchoativement élaboré [16].
>
> L'expérience poétique porte, en effet, sur quelque chose de réel, d'extraordinairement réel même, qui s'impose à l'esprit du poète avec une intensité, une violence telle qu'elle provoque en lui l'état de transe ou l'inspiration [17].
>
> La réalité de l'objet poétique est une évidence et une évidence simple — quelque chose existe, voilà le contenu et l'unique contenu de l'expérience poétique. .

C'est donc une « *expérience existentielle* » qui « a pour caractéristique première de porter sur un existant ». Précisons même qu'elle « étreint l'existence en tant que telle » [18].

> Le poète va au fond de l'être pour y découvrir son acte d'exister, la mystérieuse fulguration qui le pose hors du néant. Il entre en contact avec un univers étrange, que tâtent ses antennes spirituelles, mais dont il ne tire rien que ce choc existentiel amorçant sa propension innée à la création, au faire [19].

Pour d'autres, comme Maritain, la connaissance poétique consiste « en une connaissance par connaturalité *affective* à la réalité », connaissance « *non-conceptualisable* parce qu'éveillant à elles-mêmes *les profondeurs créatrices du sujet,* autrement dit c'est une connaissance par connaturalité à la réalité selon que celle-ci est inviscérée dans la subjectivité

---

[13] Cf. L. VANDER KERKEN. *L'expérience esthétique du temps.* « Le moment esthétique est plutôt le passage même d'une forme de connaissance à l'autre, passage... de la représentation à l'idée. C'est le moment de la conscience où la représentation est comme pleinement saturée de signification idéelle, sans que... cette signification parvienne à s'expliciter sous forme de conscience réflexive » (p. 556).

[14] VANDER KERKEN, *art. cit.*, p. 557.

[15] M. DE CORTE, *Poésie et métaphysique*, p. 195.

[16] M. DE CORTE, *Ontologie de la poésie*, p. 373.

[17] M. DE CORTE, *art. cit.*, p. 371. Cf. BERGSON, *Le rire*, p. 115 : « Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. »

[18] M. DE CORTE, *art. cit.*, p. 372. [19] M. DE CORTE, *art. cit.*, p. 373.

même en tant qu'existence intellectuellement productive, et selon qu'elle est atteinte dans sa consonance concrète et existentielle avec le sujet *comme sujet* » [20].

Et Maritain précise :

> L'expérience poétique comporte, à mon avis, deux phases, une première phase de systole et une seconde phase de diastole...
>
> Quant à la première phase, elle dépend d'une part, je pense, d'une condition psychologique présupposée : par un heureux concours de circonstances, le monde externe et la perception externe perdent leur emprise sur l'âme, mais en même temps l'équilibre intérieur de l'âme et les connexions entre l'intellect et les sens internes demeurent intacts (une condition apparentée à celle du rêve, mais intégrée, et où l'intelligence n'est ni ligotée ni délestée du réel); cette première phase dépend, d'autre part, d'une cause déterminante, qui est l'action attirante et absorbante exercée — à la manière d'un point brillant qui provoque le sommeil lorsqu'on garde les yeux fixés sur lui — par une intuition poétique préconsciente présente dans l'esprit. Car c'est l'intuition poétique qui produit d'abord l'expérience poétique et elle est, à son tour, fortifiée par celle-ci, de sorte qu'elles croissent ensemble.
>
> Dans la première phase, par conséquent, dans la phase de systole et de repos unifiant, toutes les forces de l'âme, rassemblées dans la quiétude, étaient donc dans un état de virtualité et d'énergie dormante. Et l'intuition poétique, encore préconsciente, était le seul acte formé à l'intérieur de la vie préconsciente de l'intellect, et la secrète raison de cette concentration silencieuse [21].

Cette phase s'achève dans l'inspiration. Pour caractériser ce lien entre expérience poétique et inspiration, Maritain note : « Je pense en effet que la notion d'expérience poétique est plus fondamentale, au point de vue philosophique, que celle d'inspiration » [22]. Et il note encore :

---

[20] MARITAIN, *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, p. 135. — Cf. *Situation de la poésie; Art et scolastique; Frontières de la poésie et autres essais; Creative Intuition in Art and Poetry*. Dans ce dernier ouvrage qui a été récemment traduit (*L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*), Maritain considère la connaissance poétique comme impliquant un climat de connaturalité. C'est une connaissance préconceptuelle qui rejoint l'être intime des choses et qui s'accompagne d'harmoniques émotionnelles.

[21] MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, pp. 228-229. Relevons aussi ce passage : « L'expression d' ' expérience poétique ' dont je me suis servi dans la première partie de la présente discussion a, me semble-t-il, une signification quelque peu différente, plus complexe et plus largement psychologique. Elle désigne un certain état de l'âme où la communion avec soi fait s'arrêter pour un temps le trafic ordinaire de notre pensée, état qui est lié à une intuition poétique particulièrement intense » (p. 225). D'autre part, parlant de la connaissance poétique, Maritain souligne : « ... c'est plus une expérience qu'une connaissance. Elle n'est ni conceptuelle, ni conceptualisable; elle est ineffable en elle-même, exprimable seulement en signes et en images, et, en fin de compte, seulement dans une œuvre faite » (p. 174).

[22] *Op. cit.*, p. 230, note 17.

« L'expérience poétique peut être — est en général, je crois — une expérience passagère et fugitive (fugitive, parce qu'émotionnelle) » [23]. Enfin, Maritain souligne : « ... l'expérience poétique... est en elle-même une sorte de contemplation naturelle, obscure et affective, et suppose un moment de silence et de réceptivité vigilante. Sans ce moment de contemplation il n'y a pas d'activité poétique » [24]. Mais en même temps, il affirme : « Il n'y a pas d'expérience poétique sans un germe secret de poème, si infime soit-il » [25]. Si l'expérience poétique est plus fondamentale que l'inspiration, cependant l'intuition poétique est l'élément actif, la source de cette expérience poétique.

Dans une perspective encore différente se situe l'étude phénoménologique de l'expérience esthétique faite par Mikel Dufrenne [26]. Celui-ci, après une première étude sur l'*objet esthétique*, considère la *perception esthétique* dont la fin propre est l'apparaître de l'objet esthétique. Cette étude de la perception esthétique, qui est faite comparativement à celle de la perception ordinaire, se divise en trois parties : présence, représentation et réflexion — distinction qui recoupe les trois aspects distingués dans l'objet esthétique : le sensible, l'objet représenté, le monde exprimé [27]. A propos de la « présence », Dufrenne note que « l'objet esthétique est d'abord l'apothéose du sensible, et tout son sens est donné dans le sensible : il faut bien que le sensible soit accueilli par le corps »... « On pourrait dire que la vertu de l'objet esthétique se mesure largement à ce pouvoir qu'il a de séduire le corps » [28]. Et parlant du plaisir esthétique lié au corps, Dufrenne souligne : « Ce plaisir est au fond celui de l'innocence : et il est remarquable que l'expérience esthétique ait toujours cet accent d'innocence » [29]. « ... l'objet esthétique nous rend à l'innocence » [30]. Mais il faut convenir, ajoute l'auteur, que « la perception esthétique va en quelque sorte contre nature — et c'est pourquoi peut-être elle nous ramène à un âge d'or. Si elle est souvent manquée, c'est que le corps est naturellement besogneux et qu'il connaît pour agir plutôt que pour contempler » [31].

Enfin — pour nous limiter à quelques grandes positions typiques — mentionnons l'analyse que fait Jean-Paul Weber de l'expérience esthé-

---

[23] *Op. cit.*, p. 237. [24] *Op. cit.*, p. 241. [25] *Op. cit.*, p. 226.

[26] Voir M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique.*

[27] Cf. *op. cit.*, t. II, p. 419. Dufrenne précise : « ... l'objet esthétique est un. Il l'est en tant que perçu, et la perception elle-même est une, autant qu'unifiante » (p. 420).

[28] *Op. cit.*, pp. 425 et 426. Cf. *Esthétique et philosophie*, p. 39 : « Toute perception esthétique, dans la mesure où elle est désintéressée, accomplit l'apothéose du sensible qui est la substance même de l'objet esthétique. »

[29] *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 426.

[30] *Op. cit.*, p. 427. [31] *Op. cit.*, pp. 430-431.

tique ou, ce qui pour lui revient au même, de la contemplation esthétique.

Après avoir noté la mobilité et le caractère affectif de l'expérience esthétique — la sensation étant le *point de départ obligé* de l'expérience esthétique, l'intellection en étant l'aboutissement possible et, entre les deux, l'émotion constituant « la chair et le sang » de l'œuvre d'art [32] — Jean-Paul Weber caractérise dialectiquement cette émotion. Le sentiment esthétique est essentiellement *plaisir-déplaisir* (par exemple, plaisir-horreur, plaisir-angoisse, plaisir-dépaysement, plaisir-tristesse, plaisir-nostalgie, etc.) ; il est *réalisant-déréalisant* (nous croyons à la réalité et à la vérité de ce que présente l'œuvre, mais sans que cette foi aille jusqu'à la coïncidence avec le réel), *personnel-impersonnel* (l'expérience esthétique nous fait sortir de nous-même tout en requérant de nous un recueillement), *intéressé-désintéressé.* C'est un *jeu sérieux* (rien ne m'importe vraiment dans les colorations de l'œuvre, au prix desquelles pourtant l'univers de l'utilité s'exténue). *Impure pureté* et *imparfaite perfection, présence-absence* (présence de l'apparence, absence de l'objet), l'expérience esthétique est *vérité et mensonge,* impliquant un *signifiant sans signifié* immédiatement disponible — d'où, à la forme signifiante et superficielle de l'œuvre, la substitution, par l'émotion esthétique, d'une structure signifiée et profonde. Enfin le sentiment esthétique est *original-originel,* surgissement du nouveau au sein de l'ancien [33]. Aucun des termes de ces oppositions ne saurait être favorisé : « le sentiment esthétique ne peut être défini — et encore partiellement — que par la compresence de ces nuances affectives » [34]. Enumérant les diverses thèses partielles qui favorisent l'une aux dépens des autres, Jean-Paul Weber leur reproche non seulement leur partialité, mais encore et surtout de passer à côté du problème essentiel, celui du *pourquoi* : « Pourquoi, par exemple, la sympathie projective, dans l'hypothèse la plus favorable pour cette notion, se manifesterait-elle à notre conscience sous les espèces d'une impression du beau, du gracieux, du sublime, etc. ? » [35]

S'inspirant de Wordsworth et corrigeant Victor Basch dans cette lumière, Jean-Paul Weber définit le sentiment esthétique comme un « souvenir affectif *inconscient* de l'enfance » [36]. Non pas qu'il y ait identité absolue entre le sentiment esthétique et le souvenir affectif inconscient ; ce que veut dire l'auteur, c'est que « le sentiment esthétique, dans ses multiples modalités et valeurs, *imite inconsciemment* et imparfaitement, l'ambiance et les séductions des souvenirs affectifs de l'enfance,

---

[32] *La psychologie de l'art*, p. 14.
[33] Cf. *op. cit.*, pp. 16-26. [34] *Op. cit.*, p. 27. [35] *Op. cit.*, p. 30. [36] *Op. cit.*, p. 42.

superficielle et profonde, individuelle ou générique » [37]. Le sentiment esthétique est une « modulation (inconsciente) du souvenir affectif inconscient de l'enfance du sujet » [38]. S'appuyant sur quelques grandes études de psychologie contemporaine, Jean-Paul Weber conclut que,

> puisque toute émotion fait resurgir en notre conscience des dominantes affectives de la conscience infantile, et puisque entre l'émotion esthétique proprement dite et l'affectivité fonctionnelle de l'enfant il existe une homologie fondamentale, c'est cette affectivité fonctionnelle, tournée vers la découverte du réel, qui renaît, apparemment, dans chacune de nos expériences du beau, du sublime, du gracieux, etc. [39].

Il reste à savoir en vertu de quels mécanismes l'affectivité infantile singulière « se réincarne dans la durée du sujet adulte » [40]. Les deux réponses que propose Jean-Paul Weber ressortissent trop au domaine purement psychologique pour qu'il soit nécessaire de nous y arrêter ici. Ce qui nous importait surtout était de noter, d'une part l'affirmation du caractère essentiellement dialectique de l'expérience esthétique, et d'autre part l'explication psychologique — et freudienne — de cette expérience par des réminiscences affectives inconscientes que nous pouvons, du fait même qu'elles sont inconscientes, prendre pour autre chose que des réminiscences [41].

2. Notes caractéristiques de l'expérience artistique selon le témoignage des artistes [42]

L'expérience artistique apparaît comme une connaissance sensible très riche impliquant quelque chose de plus que la simple perception

« C'est une chose admirable, écrit Van Gogh, de regarder un objet et de le trouver beau, et d'y réfléchir, et de le retenir... » [43]. Si

---

[37] *Op. cit.*, p. 44.
[38] *Op. cit.*, p. 45. Cf. *Genèse de l'œuvre poétique*, pp. 513 ss.
[39] *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 518. [40] *Ibid.*
[41] Cf. *La psychologie de l'art*, p. 43. C'est l'interprétation du sentiment esthétique comme modulation inconsciente du souvenir affectif qui *explique* les oppositions dialectiques dénoncées précédemment à l'intérieur même de l'expérience esthétique.
[42] Ces notes caractéristiques concernent l'expérience artistique en général, celle de la nature et celle des œuvres d'art. Mais il y a évidemment entre les deux des différences, auxquelles nous ferons allusion plus loin.
[43] *Lettres de V. Van Gogh*, p. 63. H. Poincaré, constatant cette expérience artistique en savant, la décrit de cette manière : « Telle sensation est belle, non parce qu'elle possède telle qualité, mais parce qu'elle occupe telle place dans la trame de nos associations d'idées, de sorte qu'on ne peut l'exciter sans mettre en mouvement le ' récepteur ' qui est à l'autre bout du fil et qui correspond à l'émotion artistique » (H. POINCARÉ, *La valeur de la science*, p. 284).

l'expérience artistique est regard pour le peintre, pour le musicien elle sera audition. Elle est une certaine connaissance qui met l'artiste en contact direct, immédiat, avec une réalité qui attire son regard, séduit son ouïe ou charme son imagination, qu'il s'agisse de réalités naturelles ou de réalités faites par l'homme, les unes et les autres contribuant à former son milieu vital. Comme toute connaissance expérimentale, cette expérience artistique possède un caractère de fraîcheur et de spontanéité ; elle est quelque chose d'inédit (puisqu'elle réalise un contact direct avec telle réalité existante), de toujours nouveau, d'actuel, de vivant qui nous maintient éveillé. C'est pourquoi on ne peut s'en fatiguer.

Cette expérience fait « choc », elle implique une émotion très forte et incommunicable

L'expérience artistique s'impose à nous comme une émotion forte et profonde, qui nous saisit subitement, nous envahit et nous dépasse. Joseph Samson, après avoir assisté à une répétition du chœur dans la collégiale Notre-Dame de Beaune, évoque ainsi ses impressions :

> Cette musique que la pierre modèle, module, façonne, ces accords sous lesquels elle vibre comme une corde, moi aussi, petit homme perdu dans les ténèbres... je la façonne, je la module, j'offre à son souffle la corde vibrante que je suis. Émotion, mouvements en moi qui, deux heures durant, ne cesseront pas, bouleversements de tout l'être, telle est la réponse que je donne à ces voix. A ces voix vivantes, à ces voix de pierre. Je répercute à mon tour, à ma façon [44].

C'est une émotion qui échappe à nos modes d'expression habituels. « Quand j'essaye, écrit Proust,

> de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le nécessaire inspirateur, je me rappelle que c'est cet automne-là... que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle... Le

---

[44] J. SAMSON, *Musique et vie intérieure*, p. 248. Jacques Rivière parle de cette « force primitive » qui s'émeut au contact de la nature, et des « immenses émotions » que peut susciter l'art pictural : « Je me suis échappé et je retrouve ici, en même temps qu'un lieu tout plein de souvenirs, un grand vent terrible qui vient droit de la mer et me soufflette de sa force. Le ciel est bleu avec des nuages blancs; le vert des pins s'assombrit : tout est beau, je sens ma force primitive s'émouvoir » (*Lettre à Alain-Fournier*, in : J. RIVIÈRE et ALAIN-FOURNIER, *Correspondance 1905-1914*, II, p. 241). — « Quant à Charles Guérin, je dois dire que je ne connais de lui que deux tableaux. Peut-être l'aimerais-je moins maintenant. J'avais pourtant dans ces deux petits tableaux trouvé d'immenses émotions... Oh! je sens encore que cela m'avait beaucoup ému, que c'était vraiment beau et vraiment et uniquement pictural » (*op. cit.*, p. 63).

toit de tuiles faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : ' Zut, zut, zut, zut. ' Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement » [45].

Il y a une discontinuité très nette entre l'émotion ordinaire de la vie quotidienne et ce type d'émotion qu'implique l'expérience artistique. Car la première, tout imprégnée qu'elle puisse être de l'activité des sens externes et internes, demeure cependant conditionnée par les habitudes et les soucis pratiques de la vie. Tous les jours, en allant à son travail, on prend le même chemin, on voit les mêmes visages, on ne fait plus attention aux circonstances extérieures de la route... Mais si, par hasard, sur la route, on se laisse prendre par la beauté du paysage et qu'une émotion nouvelle surgisse en nous, alors quelque chose s'impose à nous qui nous arrête et nous tire soudainement hors de nos perspectives utilitaires. Notons ces textes de Rousseau et de Valéry, qui font appel à des expériences semblables, mais à des profondeurs bien différentes :

La verdure a pris durant la nuit une vigueur nouvelle; le jour naissant qui l'éclaire, les premiers rayons qui la dorent... les oiseaux en chœur se réunissent et saluent de concert le Père de la vie... Le concours de tous ces objets porte aux sens une impression de fraîcheur qui semble pénétrer jusqu'à l'âme. Il y a là une demi-heure d'enchantement auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand, si beau, si délicieux, n'en laisse aucun de sang-froid.

Plein de l'enthousiasme qu'il éprouve, le maître veut le communiquer à l'enfant : il croit l'émouvoir en le rendant attentif aux sensations dont il est ému lui-même. Pure bêtise! c'est dans le cœur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature; pour le voir il faut le sentir. L'enfant aperçoit les objets; mais il ne peut apercevoir les rapports qui les lient, il ne peut entendre la douce harmonie de leur concert. Il faut une expérience qu'il n'a point acquise, il faut des sentiments qu'il n'a point éprouvés, pour sentir l'impression composée qui résulte à la fois de toutes ces sensations [46].

Ecoutons maintenant Valéry :

Je passais, il y a quelque temps, sur le Pont de Londres et m'arrêta pour regarder ce que j'aime : le spectacle d'une eau riche et lourde ei

---

[45] M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, p. 155.
[46] ROUSSEAU, *Émile*, livre III, p. 192.

complexe, parée de nappes de nacre, troublée de nuages de fange, confusément chargée d'une quantité de navires dont les blanches vapeurs, les bras mouvants, les actes bizarres qui balancent dans l'espace balles et caisses, animent les formes et font vivre la vue.

Je fus arrêté par les yeux; je m'accoudai, contraint comme par un vice. La volupté de voir me tenait, de toute la force d'une soif, fixé à la lumière délicieusement composée dont je ne pouvais épuiser les richesses. Mais je sentais derrière moi trotter et s'écouler sans fin tout un peuple invisible d'aveugles éternellement entraînés à l'objet immédiat de leur vie.

Il me semblait que cette foule ne fût point d'êtres singuliers, ayant chacun son histoire, son dieu unique, ses trésors et se tares, un monologue et un destin; mais j'en faisais, sans le savoir, à l'ombre de mon corps, à l'abri de mes yeux, *un flux de grains* tous identiques, identiquement aspirés par je ne sais quel vide, et dont j'entendais le courant sourd et précipité passer monotonement le pont. Je n'ai jamais tant ressenti la solitude, et mêlée d'orgueil et d'angoisse : une perception étrange et obscure du danger de rêver entre la foule et l'eau.

Je me trouvais coupable du crime de poésie sur le Pont de Londres.

Ce malaise *indirect* s'exprimait vaguement. J'y reconnaissais la saveur amère d'une culpabilité mal définie, comme si j'eusse commis quelque grave manquement à une loi cachée, sans aucun souvenir ni de ma faute, ni de la règle même. N'étais-je point soudain retranché des vivants, *quand c'était moi qui leur ôtais la vie?*

(Ces derniers mots, sur un air imaginaire d'opéra, se mirent à chantonner en moi...)

Il y a du coupable dans tout être qui s'écarte. Un homme qui songe, songe toujours *contre* le monde habitable. Il lui refuse sa part; il éloigne le prochain à l'infini.

Ce port fumant, cette eau sale et splendide, ces pâles cieux dorés, souillés, riches et tristes, exerçaient sur ma vie une puissance telle, une telle vertu de fascination que, perdu au milieu des trésors du regard, je devenais, frôlé de tous ces hommes *pourvus d'un but*, essentiellement dissemblable.

Comment se peut-il qu'un passant tout à coup soit saisi d'absence, et qu'il se fasse en lui un changement si profond, qu'il tombe brusquement d'un monde presque entièrement fait de *signes* dans un autre monde presque entièrement formé de *significations?* Toutes choses soudain perdent pour lui leurs effets ordinaires, et ce qui fait qu'on s'y reconnaît tend à s'évanouir. Il n'y a plus d'abréviations ni presque de noms sur les objets; mais dans l'état le plus ordinaire, le monde qui nous environne pourrait être *utilement* remplacé par un monde de symboles et d'écriteaux. Voyez-vous ce monde de flèches et de lettres? ... *In eo vivimus et movemur* [47].

---

[47] VALÉRY, *Tel Quel*, I : *Choses tues*. Œuvres, II, pp. 512-514.

L'émotion qui surgit brusquement réalise donc une sorte de coupure, de déchirure brisant avec ce qui se passait auparavant, et en même temps nous rend comme étrangers et lointains à tous ceux qui n'ont pas subi le même choc, participé à la même émotion.

Cette expérience-émotion est une révélation

Si cette expérience est une émotion, elle est aussi une sorte de révélation mystérieuse du monde et du vécu. « L'artiste... *voit* : c'est-à-dire que son œil enté sur son cœur lit profondément dans le sein de la Nature » [48]. « Je vous accorde que l'artiste n'aperçoit pas la Nature comme elle apparaît au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences » [49].

Grâce à cette expérience en effet, l'artiste entre dans une certaine unité avec le monde et avec les vivants ; une continuité vitale qualitative ou, si l'on préfère, une connaturalité entre ce qui est expérimenté, vu, senti, touché, et celui qui expérimente, voit, sent, touche, est alors vécue. Cette expérience, selon ses propres aveux, le fait entrer dans un monde nouveau, jusqu'alors inconnu et caché. Songeons aux textes déjà cités de Rousseau et de Valéry ; et, dans un contexte tout à fait différent, relevons à ce sujet certaines affirmations particulièrement intéressantes de Le Corbusier :

> La clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale [50].
>
> Alors une profondeur sans bornes *s'ouvre*, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible. C'est une victoire de proportionnement en toutes choses. J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique [51].

---

[48] RODIN, *L'art*, p. 53.

[49] *Op. cit.*, p. 52. « C'est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau... » (BAUDELAIRE, *Critique littéraire : Notes nouvelles sur Edgar Poe, IV*, Œuvres complètes, p. 753). Rimbaud disait que le poète était « le voleur de feu » et qu'il fallait « être voyant, se faire VOYANT » (*Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny*, Œuvres complètes, p. 254). — La position d'Alain, qui accorde à l'exécution la primauté absolue, est toute différente : « Nul n'est moins artiste que le voyant, je dis même en poésie et en éloquence... le voyant, de même que le fou, n'est pas artiste du tout, parce qu'il n'a pas cette exigence de l'œuvre, réelle et achevée parmi les choses » (*Système des beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, pp. 233-234).

[50] LE CORBUSIER, *Le Modulor*, p. 31. « La quatrième dimension semble être le moment d'une évasion illimitée, provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre, et par eux déclenchée. » Ce passage est tiré de l'*Espace indicible* (in : Architecture d'aujourd'hui, 1946 : « Art »; cité dans LE CORBUSIER, *Vues sur l'art*, p. 17).

[51] *Le Modulor*, p. 32 (cf. *Vues sur l'art*, p. 18).

L'expérience artistique peut nous révéler un aspect de l'univers, un univers qui n'est pas saisi comme un ensemble ordonné d'effets ou de signes nous permettant de découvrir progressivement leurs causes propres et leur Cause première, mais un univers qui se révèle à nous comme ayant *pour nous* et *par nous* sa propre signification, un univers qui s'exprime lui-même *à nous* et *par* nous, tout en nous exprimant nous-mêmes *en* lui et *par* lui. En ce sens on peut dire que cette expérience artistique nous fait vraiment « naître au monde », à l'univers. Nous existons dans cet univers et nous ne pouvons pas être séparés de lui, et l'univers, en même temps, prend pour nous son sens, sa signification. L'univers lui aussi naît pour nous. Aussi cette expérience apparaît-elle comme une synthèse très particulière de l'univers existant et de l'homme, comme une sympathie entre l'univers et le « moi artistique », une certaine pénétration et une immanence réciproques insondables qui établissent une sorte d'appartenance mutuelle : l'univers appartenant à l'artiste et celui-ci se livrant à l'univers [52].

Cette expérience est source d'un plaisir

Au plus intime de cette expérience, un contact vital, existentiel, s'établit entre l'artiste et l'univers ou l'œuvre qui l'a saisi — d'où cette impression de compénétration et de révélation réciproques. Cette impression est source d'un certain plaisir, « plaisir obscur », « qui ne ressemble à aucun autre » [53]. Pour exprimer ce « quelque chose » de si particulier dans l'ordre de la connaissance sensible, les artistes emploient volontiers le terme de « volupté » : « La volupté de voir me tenait, de toute la force d'une soif, fixé à la lumière délicieusement composée dont je ne pouvais épuiser les richesses », disait Valéry dans le texte que nous

---

[52] Pour les théoriciens du *Mitleid*, comme Mendelssohn et Lessing, ou de l'*Einfühlung*, comme Vischer, l'expérience artistique est essentiellement sym-pathie, com-passion — au sens purement esthétique du terme, et non pas au sens moral. Il s'agit de s'assimiler à l'objet en perdant conscience de sa propre personne « pour communier avec lui dans l'acte de ' connaissance esthétique ' » (A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, p. 173).

[53] « Au tournant d'un chemin, écrit Proust, j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place... Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible; j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que, si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi » (*A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, p. 180).

avons cité plus haut [54]. Mais ce plaisir excède les limites du sensible : il est à la fois sensible et spirituel [55]. Valéry dit encore :

> Il y a plaisir et plaisir... Il en est qui ne servent à rien dans l'économie de la vie et qui ne peuvent, d'autre part, être regardés comme de simples aberrations d'une faculté de se sentir nécessaire à l'être vivant. Ni l'utilité ni l'abus ne les explique. Ce n'est pas tout. Cette sorte de plaisir est indivisible de développements qui excèdent le domaine de la sensibilité, et la rattachent toujours à la production de modifications affectives, de celles qui se prolongent et s'enrichissent dans les voies de l'intelligence, et qui conduisent parfois à l'entreprise d'actions extérieures sur la matière, sur les sens et sur l'esprit d'autrui, exigeant l'exercice combiné de toutes les puissances humaines.
>
> Tel est le point. Un plaisir qui s'approfondit quelquefois jusqu'à communiquer une illusion de compréhension intime de l'objet qui le cause; un plaisir qui excite l'intelligence, la défie, et lui fait aimer sa défaite; davantage, un plaisir qui peut inciter l'étrange besoin de produire, ou de reproduire la chose, l'événement ou l'objet ou l'état, auquel il semble attaché, et qui devient par là une source d'activité *sans terme certain*, capable d'imposer une discipline, un zèle, des tourments à toute une vie, et de la remplir, si ce n'est d'en déborder...[56]

Cette expérience apparaît comme « intemporelle »

L'expérience artistique, même si elle n'est que passagère, apparaît comme intemporelle. Nous permettant de nous évader, nous projetant dans une sorte d'«extase » [57], elle nous donne l'impression d'échapper au morcellement du temps. « Parfois, écrit Valéry,

> moyennant un transport indéfinissable, la puissance de nos sens l'emporte sur ce que nous savons... et nous voici comme dans un pays tout inconnu au sein même du réel pur... Alors, pour la durée d'un temps qui a des

---

[54] Cf. ci-dessus, p. 191.

[55] « Non, la musique n'est pas un instrument de plaisir physique, écrit Saint-Saëns. La musique est un des produits les plus délicats de l'esprit humain. Dans les profondeurs de son intelligence, l'homme possède un sens intime spécial, le sens esthétique, par lequel il perçoit l'art : la musique est un des moyens de mettre ce sens en vibration. Derrière le sens de l'ouïe, d'une délicatesse merveilleuse, qui analyse les sons, qui perçoit leur différence d'intensité, de timbre et de nature, il y a, dans les circonvolutions du cerveau, un sens mystérieux qui découvre tout autre chose » (SAINT-SAËNS, *Harmonie et mélodie*, cité dans B. CHAMPIGNEULLES, *Les plus beaux écrits des grands musiciens*, p. 360).

[56] VALÉRY, *Discours sur l'esthétique*, Œuvres, I, pp. 1298-1299.

[57] « Ce soir, écrit Schubert adolescent, j'ai refait une promenade. Rien n'est plus agréable que de se trouver au milieu de la verdure après un jour d'été brûlant... La clarté douteuse du crépuscule me faisait du bien au cœur. Je pensais et je disais : que c'est beau! Et je restais là, heureux, en extase » (cité par A. BOSCHOT, *Musiciens poètes*, pp. 141-142).

limites et point de mesure (car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains), *je suis ce que je suis, je suis ce que je vois*, présent et absent sur le Pont de Londres » [58].

Cette expérience apparaît comme gratuite

L'expérience artistique semble survenir subitement comme un « effet du hasard ». « Tout d'un coup, note Proust,

> je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville... Ce plaisir... je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance et qu'en m'attachant à sa seule réalité je pourrais commencer enfin une vraie vie »[59].

De fait, l'artiste n'est pas libre de recommencer quand il le voudrait l'expérience qu'il a faite. Il peut certes s'y disposer et la reproduire faiblement, dans ses grandes lignes, mais il ne peut alors retrouver ni son intensité, ni sa force pénétrante.

Cette expérience est source d'une fécondité possible. Elle est à l'origine même de l'inspiration

« L'émotion, dit Braque, ... est le germe ; l'œuvre... l'éclosion » [60]. L'émotion dont Braque parle ici recouvre aussi bien l'expérience que l'inspiration, et l'artiste qu'il est ne cherche pas à distinguer l'une de l'autre. Evoquant le plaisir causé par la vue des clochers de Martinville, Proust écrit :

> Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose.

---

[58] VALÉRY, *Tel Quel*, I : *Choses tues*, Œuvres, II, p. 514.
[59] PROUST, *A la recherche du temps perdu*, I, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, pp. 717-718.
[60] G. BRAQUE, *Le jour et la nuit. Cahiers 1917-1952*, p. 10.

> Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu, ... je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements...[61]

Cette expérience se prolonge en une « vie secrète »

Cette expérience, si elle est source de jouissance passagère et d'épanouissement, est aussi à l'origine d'une certaine intériorité et même d'une certaine « vie secrète », comme aiment à le dire les artistes. « Peu à peu, écrit Valéry dans un texte auquel nous reviendrons plus loin, il se fait le plaisir, que l'on recherche très volontiers, d'une vie secrète presque contemplative, d'une vie séparée... » [62]. Comprenons bien : il s'agit d'une vie secrète et intime avec la nature, qui sépare l'artiste des autres mortels plongés dans la grisaille de chaque jour. Rilke évoque ainsi ses souvenirs de Capri :

> Il se souvint de l'heure passée dans cet autre jardin du Sud, où un appel d'oiseau retentissait à la fois hors de lui et en lui, ne se heurtant pour ainsi dire pas aux limites du corps, ramassant l'intérieur et l'extérieur en un espace continu, en un seul lieu, mystérieusement abrité, de la conscience la plus pure et la plus profonde. Il fermait alors les yeux, de peur d'être dérangé dans une expérience aussi généreuse par le contour de son corps, et de toutes parts l'infini pénétrait si intimement en lui qu'il pouvait croire que les étoiles qui venaient de poindre reposaient légèrement dans sa poitrine.
>
> Il se rappela aussi combien il aimait... à découvrir le ciel étoilé à travers les doux branchages d'un olivier, combien cet espace de l'univers prenait sous ce masque l'apparence d'un visage, et comme tout cela — lorsqu'il le supportait assez longtemps — se dissolvait si complètement dans la solution claire de son cœur que le goût de la création passait en lui.
>
> ... Une action délicatement isolante entretenait entre lui et les hommes un intervalle pur, presque apparent... qui absorbait toutes relations en

---

[61] PROUST, *A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, pp. 180-181. Et de son côté, Van Gogh écrit : « Je suis plein des nouveaux plaisirs que je prends dans les choses que je vois parce que j'ai un nouvel espoir de faire moi-même quelque chose où il y ait de l'âme... Je crois qu'on pense bien plus sainement lorsque les idées surgissent du contact direct des choses, que lorsque l'on se met à regarder les choses avec le but d'y trouver telle ou telle idée » (*Lettres de Van Gogh*, pp. 79 et 80).

[62] VALÉRY, *Souvenirs poétiques recueillis par un auditeur au cours d'une Conférence prononcée à Bruxelles le 9 janvier 1942*, p. 18. Cf. ci-dessous, p. 246, note 29.

lui-même... Il ne savait pas encore combien son éloignement était sensible à autrui. Pour lui, il en tirait une certaine liberté à l'égard des hommes...[63]

Cette « vie secrète », qui met l'artiste en harmonie avec l'univers, les fait vibrer à l'unisson ; elle dépersonnalise en quelque sorte l'artiste et projette l'univers en lui, comme le note Mallarmé : « Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi » [64].

3. Détermination philosophique de l'expérience artistique

Ce que disent les philosophes et les esthéticiens, ce que disent les artistes eux-mêmes, nous montre bien toute la richesse de cette expérience qui demande de s'achever en une certaine « vie secrète », en une attitude contemplative. Du point de vue vital, il y a une très grande continuité entre l'expérience poétique et cette attitude contemplative, mais au niveau de l'analyse philosophique, nous devons distinguer les deux moments.

Que l'expérience artistique implique une connaissance sensible très riche, qu'elle mette en pleine valeur nos sensations, et que par là elle éveille en nous une forte émotion, cela ne fait aucun doute. L'expérience artistique n'est-elle pas l'expérience sensible par excellence ? Il suffit de réfléchir sur nos diverses expériences esthétiques, sur les émotions que nous éprouvons en présence de certains paysages, celles que nous éprouvons en présence de certaines œuvres d'art, pour en être convaincus. Ne sommes-nous pas pris par le charme, par la splendeur, par la force de telle figure, de telle œuvre d'art ? Mais il faut encore expliquer pourquoi l'expérience artistique est l'expérience sensible par excellence.

Que l'expérience artistique soit source de plaisir, cela également ne fait pas de doute, étant donné son caractère de fraîcheur et son intensité ; ceci du moins est évident pour ceux qui, par nature et grâce à une

---

[63] RILKE, *Fragments en prose*, pp. 23-24. Et Rilke écrit, à propos de la beauté de Rome : « On doit à de telles émotions de se recueillir, de se reprendre soi-même à la multitude envahissante qui parle et bavarde... On apprend lentement à reconnaître les très rares choses où dure l'éternel, que nous pouvons aimer, la solitude à quoi nous pouvons prendre part dans le silence... Dans quelques semaines je me transporterai dans une demeure simple et tranquille... J'y passerai tout l'hiver et je jouirai de ce grand silence dont j'attends le cadeau d'heures bonnes et pleines... » (*Lettres à un jeune poète*, pp. 57-58).

[64] MALLARMÉ, *Lettre à Cazalis*, 1867.

formation artistique, sont particulièrement aptes à ce type d'expérience. Mais il faut encore expliquer quelle est la nature de cette jouissance.

Que l'expérience artistique nous apparaisse comme « intemporelle », il y a là une note importante qu'il faut préciser. N'est-ce pas justement cela qui la distingue de l'expérience métaphysique d'une part et de l'expérience mystique d'autre part ? L'expérience métaphysique ne se situe-t-elle pas toujours dans le présent, puisqu'elle implique un jugement d'existence ? De son côté, l'expérience mystique ne nous fait-elle pas vivre vraiment de la vie éternelle ? Elle nous met dans l'éternité. On voit donc combien il est important, pour éviter toute confusion, de préciser le caractère exact de cette intemporalité de l'expérience artistique, car échapper au morcellement du temps n'est pas vivre de l'éternité.

Que l'expérience artistique nous apparaisse comme gratuite, ceci ne lui est pas exclusivement propre. Ce caractère de gratuité, qui échappe au contrôle volontaire de l'homme, est commun à d'autres types d'expériences telles que l'expérience mystique et même, d'une certaine façon, l'expérience métaphysique. C'est à l'égard de l'expérience mystique chrétienne que cette gratuité apparaît avec le plus de force ; on peut certes s'y disposer, mais seul l'Esprit Saint nous y conduit par l'exercice de ses dons. En ce qui concerne l'expérience métaphysique, la gratuité, relevant d'une impulsion du Dieu-Créateur, Père de notre intelligence, est naturelle ; et bien que « surhumaine » et « divine » [65], elle fait en quelque sorte partie des droits de cette intelligence. En effet, quasi surhumaine relativement à l'individu, elle est pourtant naturelle à l'homme en tant que la nature humaine implique l'intelligence comme faculté suprême — une intelligence qui n'est parfaitement elle-même que lorsqu'elle s'exerce au niveau métaphysique. L'expérience artistique ne se situe-t-elle pas entre ces deux extrêmes ? N'est-elle pas plus gratuite que l'expérience métaphysique et moins que l'expérience mystique ? [66]

Que l'expérience artistique soit à l'origine de l'inspiration, cela ne pourra se comprendre parfaitement que lorsqu'on aura précisé la nature propre de l'une et de l'autre.

Affirmer que l'expérience artistique se prolonge dans une « vie secrète » exige que l'on comprenne bien le lien entre expérience artistique et contemplation, et également la différence qui existe entre cette vie secrète dont parle l'artiste et la vie secrète de l'expérience mystique.

---

[65] « Divine », non au sens de « surnaturelle », mais dans le sens où Aristote qualifie de « divin » ce qui est incorruptible et éternel.

[66] Pour exprimer la gratuité de l'expérience artistique, les artistes diront qu'elle vient des « Muses ».

Nous reviendrons sur ce sujet à la fin de notre analyse de l'expérience artistique.

Que l'expérience artistique implique une révélation — en ce sens qu'elle nous fait découvrir quelque chose d'inédit — cela vient de ce qu'elle peut revêtir par moments une intensité particulière. Par là nous comprenons comment elle implique une intuition, comment elle est connaissance intuitive par connaturalité et selon une certain émotion. Cette intuition est-elle essentielle à l'expérience artistique, ou à *telle* expérience artistique, ou à la contemplation artistique ? C'est ce qu'il faudra préciser.

A ne décrire que ces qualités, on voit combien il est facile de confondre ces divers types d'expériences : artistique, mystique, métaphysique. Il est donc nécessaire de préciser, dans la mesure où nous le pouvons, le contenu exact de l'expérience artistique et des autres expériences. A partir de là, nous pourrons discerner avec plus d'exactitude leurs différences essentielles.

CE QUI EST ATTEINT PAR L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

Nous devons maintenant essayer de préciser ce qui est formellement atteint par cette expérience, ce qui la spécifie, la détermine, pour saisir de la manière la plus rigoureuse possible ce qu'elle est. On ne peut, en effet, préciser ce qu'est une connaissance qu'en effectuant une telle recherche. Dans la mesure où cette recherche aboutira, nous serons alors capables d'apprécier la valeur exacte des diverses qualités que les artistes reconnaissent à l'expérience artistique et de critiquer les diverses opinions des philosophes et des esthéticiens. Pour mener à bien une telle analyse, il nous faudra faire certaines distinctions et utiliser certaines catégories de la philosophie d'Aristote et de S. Thomas. Nous nous efforcerons de le faire de la manière la plus claire possible pour qu'un lecteur peu habitué à ces expressions techniques puisse en comprendre la signification.

Commençons cette recherche d'une manière négative, en soulignant immédiatement ce qui *ne peut pas* être formellement atteint par une telle expérience :

La substance, au sens le plus métaphysique du terme, c'est-à-dire en tant que principe propre (selon la forme) de *ce qui est,* puisqu'elle est au delà de l'expérience et ne peut être atteinte que grâce à une induction. Il est donc évident que l'expérience artistique, qui implique un contact immédiat avec la réalité sensible existante, ne peut atteindre la substance.

Elle ne peut, du reste, atteindre aucun principe philosophique. Elle demeure trop rivée au sensible.

Ce qui existe, comme tel, puisque *ce qui existe* est précisément ce qui est immédiatement atteint par l'expérience métaphysique, dans le jugement d'existence. N'est-ce pas l'élément fondamental de toute expérience métaphysique ? [67] Certes, l'expérience artistique atteint bien quelque chose de réel, quelque chose d'existant, mais ce n'est pas précisément *en tant qu'il existe* qu'elle atteint le réel sensible : elle l'atteint sous un autre aspect. Ce n'est pas l'*acte d'exister* du réel sensible qui la fascine et l'émeut en premier lieu, mais plutôt la manière particulière dont se présente tel *exister,* la manière dont il apparaît, dont il se révèle à nous.

La pure relation formelle, puisque celle-ci est avant tout objet d'intuition mathématique. Elle n'est donc pas immédiatement ce qui est atteint par l'expérience artistique. On objectera qu'il peut y avoir expérience artistique en mathématiques. Oui, sans doute, mais il ne faut pas pour autant confondre l'expérience artistique avec l'intuition mathématique elle-même car, en mathématiques, l'expérience artistique est quelque chose qui vient s'ajouter, présupposant toujours la structure même des connaissances mathématiques.

Le pur possible, qui peut spécifier une connaissance logique et scientifique, mais ne peut être ce qui est immédiatement atteint par l'expérience artistique. Celle-ci a un réalisme trop sensible pour s'arrêter au pur possible, à une hypothèse ; bien que celle-ci puisse nous séduire en raison de sa beauté, elle n'est jamais objet d'expérience. Et il faudrait en dire autant de toute donnée purement imaginaire.

Ce qui est atteint formellement par l'expérience artistique ne peut être qu'une *qualité existante* qui se manifeste et s'exprime dans toute la splendeur de sa forme. C'est la lumière, le son, la couleur, l'harmonie des couleurs. C'est donc bien la réalité qui est saisie, non pas en tant que réalité, mais en tant que belle (cet attribut devant être compris selon sa signification plénière). En ce sens, toute réalité sensible qui nous apparaît comme belle ou comme laide peut, dans certaines conditions, être atteinte par une authentique expérience artistique qui suscite en nous une profonde admiration, ou une émotion qui nous attire ou nous éloigne. Insistons sur ce *peut être,* car si chaque réalité de l'univers peut être atteinte par une expérience artistique, cela ne veut pas dire que, de fait,

---

[67] Maritain et M. De Corte distinguent-ils assez nettement l'expérience artistique de l'expérience métaphysique? Maritain affirme en effet : « C'est que la réalité à laquelle le poète est confronté est l'objet même de l'intelligence, l'océan de l'Être, dans son universalité absolue... » (*L'intuition créatrice...,* p. 120).

chaque réalité le soit pour n'importe quel homme et dans n'importe quelle circonstance. Il y a un aspect *subjectif* qui est partie essentielle et intégrante de *ce qui est atteint* dans l'expérience artistique [68]. Il est important de souligner cet aspect subjectif, essentiel à toute expérience artistique. C'est ainsi que les hommes, et très spécialement les artistes, ont des objets de prédilection qui les émeuvent avec intensité — ils sont extrêmement vibrants pour tout ce qui forme « leur monde », tandis qu'ils peuvent être insensibles à d'autres réalités qui, dans leur valeur ontologique, sont plus importantes et plus exceptionnelles. Ce partage s'effectue non selon un critère objectif, mais en raison du tempérament, de l'orientation, de l'éducation de chacun. Il se réalise surtout en fonction des dispositions naturelles de chacun et de ses dispositions acquises. Ceci est très significatif et important si l'on veut saisir exactement ce qui est formellement atteint par l'expérience artistique. Au contraire, ce qui est atteint par l'expérience métaphysique demeure essentiellement objectif. C'est pourquoi le métaphysicien ne peut être indifférent à aucune réalité. Il peut avoir ses préférences, mais n'a pas le droit de se renfermer dans « son monde », il ne peut rien rejeter *a priori* des réalités qui se présentent à lui. L'artiste, lui, peut légitimement, en tant qu'artiste, manifester tel ou tel caprice, justifier tel ou tel choix, car ce qui est formellement atteint par son expérience n'est pas ce qui existe, mais ce qui réjouit sa vue, son ouïe, son intelligence, ce qui lui est connaturel.

Cette qualité *existante,* puisqu'elle exerce une attraction sur celui qui l'expérimente, puisqu'elle réalise une sympathie, implique nécessairement une certaine « convenance ». En effet, elle est *ce qui plaît* ou *déplaît* à la vue, ce qui réjouit ou attriste nos facultés de connaissance, et elle est capable de les polariser. L'expérience artistique implique bien émotion, plaisir ou volupté. Mais cette « convenance » n'est pas dans l'ordre du bien moral, c'est-à-dire de la fin dernière de l'homme, elle est dans l'ordre de la connaissance, c'est-à-dire de la cause formelle ou, plus précisément, de la cause formelle exemplaire [69]. Celle-ci implique certes des éléments d'efficience et de finalité, mais ramenés à la forme existante et assumés par elle.

[68] Maritain affirme : « L'intuition poétique vise l'existence concrète en tant que connaturelle à l'âme transpercée par une émotion donnée : c'est-à-dire qu'elle vise toujours un existant singulier, une réalité individuelle concrète et complexe, prise dans la violence de sa soudaine affirmation-de-soi et dans la totale unicité de son passage dans le temps » (*op. cit.*, p. 117).

[69] Rappelons que la cause formelle est celle qui spécifie, qui détermine; l'objet détermine l'intelligence et joue donc à son égard le rôle de cause formelle. Quant à la cause formelle exemplaire, elle est celle qui, tout en déterminant, mesure extrinsèquement en raison même de sa perfection.

Toutefois, cette qualité existante qui attire l'artiste, qui l'éveille, n'est pas atteinte comme une détermination en vue de la découverte d'un principe, d'une cause propre, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'acquérir la connaissance philosophique de *ce qui est ;* dans ce cas, la qualité est saisie comme une détermination relative, secondaire, atteinte comme un « effet ». La qualité existante qui spécifie l'expérience artistique est au contraire saisie comme un certain absolu qui s'impose par lui-même. Précisons encore que cette qualité existante qu'expérimente l'artiste n'est pas atteinte en tant que donnant à la réalité son ultime caractère de bonté (qu'il s'agisse, du reste, de la bonté de la fin ou de celle des moyens) ; sous cet aspect la qualité spécifie proprement une expérience affective ou prudentielle. La qualité existante saisie par l'expérience artistique est à la fois plus éclatante — elle est capable d'arrêter notre attention — et moins précise dans son caractère spécifique — c'est sa singularité existentielle qui est avant tout considérée. On pourrait dire que si l'expérience artistique atteint telle qualité sensible sous un aspect moins rigoureux, moins précis que l'expérience métaphysique qui cherche à savoir *ce qu'elle est,* elle saisit cependant davantage sa valeur originale de qualité sensible, sa splendeur et son éclat propres de qualité sensible. Dans l'expérience artistique, ce qui est saisi d'une manière unique, c'est bien l'aspect de convenance formelle de la qualité sensible existante à l'égard de notre connaissance humaine. Nous disons bien « convenance formelle » pour souligner qu'il ne s'agit pas de saisir la bonté intime de la qualité, mais sa splendeur de qualité sensible, son « apothéose » [70]. On peut donc préciser que l'expérience artistique atteint vraiment, dans les qualités sensibles des réalités existantes ou des œuvres d'art, leur éclat, leur splendeur, leur transparence ou leur opacité. Mais n'oublions pas que si la qualité sensible existante apparaît, dans l'expérience artistique, en un tel état de triomphe, de splendeur, il y a là nécessairement un apport subjectif très important, difficile à préciser, mais que l'on ne peut nier ni minimiser. C'est du reste pour cela que, dans l'expérience artistique, il y a une telle unité entre l'homme et l'univers. Sous cet aspect, celui-ci est comme animé et spiritualisé. L'univers physique peut apparaître symboliquement comme un absolu, ayant une valeur unique et mystérieuse manifestant une certaine présence. C'est un monde caché qui se découvre à nous. Donc, ce qui est atteint formellement par cette expérience artistique est sensible, singulier, existant, en même temps que spirituel, tout chargé

---

[70] Cf. ci-dessus, p. 186. Pour reprendre, en la transposant quelque peu, une autre expression de Mikel Dufrenne, le point de vue privilégié en face de tel spectacle de la nature ou de telle œuvre d'art « n'est pas en vue de la *connaissance* de l'objet, mais en vue de son *épiphanie* » (*Esthétique et philosophie,* p. 43; c'est nous qui soulignons).

de significations — souvent énigmatiques, avouons-le. L'union spéciale de ces deux éléments demeure inaccessible aux autres types de connaissance ; la simple intelligibilité abstraite ou la seule sensibilité ne peuvent rendre compte de ce qui est saisi d'une manière si profondément originale, car ces deux éléments sont expérimentés dans une unité mystérieuse et lumineuse, dans une synthèse vécue. Si l'apport subjectif, dans l'expérience artistique, est évidemment variable, il existe cependant toujours ; autrement il n'y aurait plus expérience artistique.

On comprend maintenant comment on peut dire que l'expérience artistique est la révélation de la qualité sensible existante, proportionnelle et connaturelle à notre connaissance humaine. On comprend comment cette expérience si exaltante demeure toujours si profondément incarnée dans nos sensations extérieures — l'expérience du peintre est toute dans la vision, celle du musicien dans l'audition. C'est pourquoi l'artiste a toujours tendance à exalter la valeur de ses connaissances sensibles... D'une tout autre manière on peut dire aussi que cette expérience est la révélation de la diversité et de l'unité de nos connaissances dans la diversité et l'unité des *qualités existantes :* c'est ce qui constitue son caractère propre. En ce sens elle apparaît comme une *synthèse qualitative et symbolique,* puisque la qualité est saisie pour elle-même et toute relative à l'artiste qui la saisit. Voilà le « réel pur » de l'artiste ! Ce qui est certain, c'est que, dans cette expérience, la réalité apparaît dans une lumière spéciale qui lui donne une dimension nouvelle. Elle apparaît dans un éclat singulier, étant revêtue de tout ce monde idéal que l'artiste porte en lui. C'est la réalité unie inséparablement à l'image idéale que l'homme-artiste se forme d'elle.

L'artiste, c'est bien évident, expérimente lui-même cette unité nouvelle : l'unité de ce monde que revêt une lumière nouvelle et de son « moi » impliqué dans ce monde éclatant de lumière [71]. Cette splendeur lui est donnée — et c'est en elle qu'il se réjouit — comme une « grâce », un « tout » existant et vivant, capable de lui permettre de réaliser une sorte de séparation et d'extase, de vivre de son « paradis perdu ».

Ces quelques remarques nous montrent combien l'expérience artistique est vraiment le lieu privilégié de la rencontre de l'homme et de l'uni-

---

[71] Maritain insiste beaucoup sur cet apport subjectif de la connaissance poétique : « ... le contenu de l'intuition poétique est à la fois la réalité des choses du monde et la subjectivité du poète, toutes deux obscurément transmises par une émotion intentionnelle ou spiritualisée. L'âme est connue dans l'expérience du monde et le monde est connu dans l'expérience de l'âme, d'une connaissance qui ne se connaît pas elle-même. ... Dans l'intuition poétique la réalité objective et la subjectivité, le monde et le tout de l'âme, coexistent inséparablement » (*op. cit.*, pp. 115 et 174).

vers sensible [72]. N'y a-t-il pas, dans cette expérience, comme un au-delà des distinctions classiques du sujet et de l'objet ? C'est bien l'univers existant, dans sa splendeur sensible, qui apparaît et se manifeste, et c'est aussi l'homme qui le reconnaît et qui lui donne son sens plénier et sa signification véritable. Il y a là une rencontre vécue. A ce niveau de connaissance, ce que la phénoménologie nous dit de la connaissance se révèle exact, puisque, dans cette expérience, l'homme est mesure de l'univers sensible, et l'univers sensible rayonnement de l'homme ; l'homme et l'univers sensible sont alors inséparables. « La nature, note Mikel Dufrenne,

> ne nous apporte pas seulement sa présence, elle nous enseigne que nous sommes présents à cette présence. L'expérience esthétique qu'elle suscite nous donne une leçon d'être au monde. Sans doute est-ce vrai déjà de la perception ordinaire, dont Merleau-Ponty a montré qu'elle est ' en soi ouverte sur un monde '... Exister n'est pas seulement un destin commun à l'homme et aux choses, l'homme existe *avec* les choses, et d'autant plus profondément qu'il est plus profondément ensemble avec elles. Mais ce que la perception esthétique apporte par surcroît, c'est l'assurance d'une connaturalité de l'homme avec la nature. Car la nature alors me parle et je l'entends. ... le ciel étoilé ne me dit pas que je suis raison, ou capable de raison. Mais il me dit au moins que cette présence immense est une présence pour moi, que je suis donc accordé secrètement à cette immensité » [73].

FONDEMENT ONTOLOGIQUE DE CE QUI EST ATTEINT DANS L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

Si le philosophe de l'activité artistique ne fait pas œuvre artistique mais œuvre philosophique, s'il veut demeurer philosophe, il faut qu'il pousse son étude plus loin, essayant d'analyser le contenu de cette rencontre vécue. Il doit donc chercher à préciser ce qui, dans cette rencontre, relève de l'apport subjectif de l'homme-artiste et ce qui relève de la réalité existante. Autrement dit, il s'agit de déterminer ce qui, dans la réalité existante de l'univers physique, fonde cette expérience ou, si l'on préfère, coopère à cette rencontre. Cette analyse est des plus délicates, mais elle

---

[72] Voir MARITAIN, *op. cit.*, p. 116. Parlant de l'intuition poétique en tant que cognitive, il affirme : « Elle connaît, on l'a vu, à la fois la réalité des choses et la subjectivité du poète. » Et p. 218 : « ... la connaissance poétique implique cette sorte d'invasion des choses dans la nuit préconsciente de l'esprit, près du centre de l'âme, grâce à l'émotion et à l'union affective au moyen desquelles l'intuition poétique est née; et elle connaît les choses comme ne faisant qu'un — intentionnellement un, mais un — avec le Soi, comme résonnant dans la subjectivité. »

[73] M. DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, pp. 51-52.

est nécessaire si l'on veut vraiment faire œuvre de philosophe réaliste ; la négliger, c'est se vouer à demeurer dans l'imprécision.

A la lumière de ce que nous venons de dire, nous pouvons immédiatement affirmer que ce qui coopère proprement à cette rencontre — de la part de la réalité existante — ne peut être ni la substance, considérée comme principe de *ce qui est,* ni la relation pure, mais uniquement les *qualités existantes (lumière, couleur, son, harmonie).* Or, parmi les qualités, nous pouvons encore exclure celles qui ne sont pas immédiatement saisies par notre expérience, c'est-à-dire les puissances actives et passives — ces qualités n'étant pas par elles-mêmes sensibles — ainsi que les *habitus* intellectuels et vertueux [74]. Il reste donc les qualités sensibles qui spécifient nos diverses sensations ; ces diverses qualités (la couleur, le son, etc.) sont évidemment présentes dans l'expérience artistique, dont elles ne peuvent être écartées. Mais on sait que, depuis Descartes, ces qualités sensibles (celles qui déterminent immédiatement nos sensations externes) ont été considérées comme des qualités non-objectives et comme n'exprimant pas directement la réalité existante — ce qui explique comment l'expérience artistique, qui saisit en premier lieu ces qualités et les met tellement en relief, soit considérée avant tout comme ayant valeur subjective [75].

Si, au contraire, on reconnaît la valeur objective de ces qualités sensibles — les « sensibles propres » qui déterminent nos diverses sensations — on peut affirmer que les premiers éléments de la réalité existante qui fondent l'expérience artistique sont bien ces qualités sensibles : lumière, couleur, son, tangible... Mais ceci ne suffit pas à caractériser ce qu'il y a de propre à cette expérience, car toute expérience se fonde sur ces qua-

---

[74] Aristote, en métaphysique, distingue deux types de qualité : 1. les qualités premières, qui sont les différences de l'essence (ainsi l'homme est un animal qui a la qualité d'être bipède); 2. les déterminations des êtres mobiles en tant que mobiles et les différences des mouvements (parmi lesquelles la vertu et le vice) qui manifestent des différences de mouvement ou d'activité d'après lesquelles les êtres en mouvement accomplissent ou éprouvent le bien ou le mal. Voir *Mét.*, Δ, 14, 1020 a 33-1020 b 25. (Sur *habitus*, voir aussi p. 211, note 81.)

[75] Nous ne pouvons faire ici la critique des positions de Descartes et de Locke concernant la subjectivité des qualités, positions qui s'opposent directement à la doctrine d'Aristote reprise par S. Thomas (sensibles propres et sensibles communs). Pour Aristote et S. Thomas il n'y a pas d'erreur possible en ce qui concerne les sensibles propres : c'est là que l'objectivité est le plus parfaite. A propos des sensibles communs, au contraire, il y a toujours une possibilité d'erreur. — Whitehead s'est élevé violemment contre la théorie (prônée par Locke, mais que Galilée avait déjà émise), des qualités « primaires » et « secondaires ». Ces qualités « secondaires » ne sont plus que des qualités de l'esprit, qui les projette sur les corps. « Ainsi, commente ironiquement Whitehead, on attribue à la nature ce qui, en vérité, ne devrait être attribué qu'à nous-mêmes : à la rose son parfum, au rossignol son chant et au soleil son éclat. Les poètes sont entièrement dans l'erreur. C'est à eux-mêmes qu'ils devraient adresser leurs effusions lyriques, en les transformant en odes de congratulation en l'honneur de l'excellence de l'esprit humain. La nature est une triste affaire, muette, sans parfum, sans couleur; rien que le cours précipité de la matière, sans fin ni signification » (*Science and the Modern World*, p. 77).

lités sensibles. Elles ne peuvent donc pas être le fondement propre de l'expérience artistique qui prétend bien saisir du réel quelque chose d'autre que la simple expérience la plus ordinaire. D'autre part ces qualités sensibles sont diverses, elles sont propres à nos diverses sensations. Elles ne peuvent par elles-mêmes rendre compte de l'unité *sui generis* de cette expérience artistique — à moins de prétendre précisément que l'unité *sui generis* de l'expérience artistique est purement subjective. Avant d'aboutir à cette conclusion, il nous faut examiner si, dans le domaine des qualités sensibles, il n'y a pas, au delà des « sensibles propres » [76], d'autres qualités qui ont un rôle de synthèse. Notre expérience artistique ne nous révèle-t-elle pas, du reste, l'harmonie, l'ordre des couleurs, des sons expérimentés ?

Or, parmi les qualités sensibles relevant de sensations *diverses* (ce que l'on appelle les « sensibles communs » [77]), il y a le mouvement, le repos, la continuité, le nombre, la figure *(figura)*. Ces diverses qualités sont toutes présentes à l'expérience artistique. Mais parmi ces sensibles communs, seule la *figura* apparaît comme un principe de synthèse. Posons-nous donc loyalement la question : peut-elle être la qualité sensible qui fonde ontologiquement l'expérience artistique ? Pour répondre à cette question, il nous faut considérer rapidement ce qu'est la *figura*.

La « figura » [78]

La figure apparaît non seulement comme ce qui termine la quantité des corps physiques, mais aussi comme possédant quelque chose de plus. Car si la *figura* se fonde sur les dimensions, sur les mesures des corps et leur harmonie architecturale et géométrique, elle implique par elle-même quelque chose d'autre. On ne peut réduire la *figura* à ses dimensions. Les portraits de Raphaël, par exemple, sont certes conformes à un certain diagramme de proportion parfaite qu'il est facile de retrouver, mais qui n'explique pas tout. Réduire ces portraits, ces figures à leurs diagrammes, c'est les matérialiser, les quantifier.

---

[76] Voir ARISTOTE, *De l'âme*, II, 6, 418 a 10 sq.

[77] *Ibid.*, 418 a 17.

[78] *Figura* signifie à la fois la forme visible, les traits, l'expression, la physionomie. Nous avons gardé le mot latin parce que « figure » le traduit mal, en le restreignant à quelque chose qui est impliqué dans la *figura*, mais qui n'est pas *toute* la *figura*. La figure est la manifestation de la structure d'un être. Avec le mot « physionomie », qui désigne l'effet et le résultat de la *figura*, on retombe dans un point de vue beaucoup plus concret. C'est peut-être « configuration » qui traduirait le mieux. — A propos de cette notion de *figura*, voir R. PLÉ, *Esthétique de la figure ou forme*.

Ce « quelque chose » de plus que la *figura* possède lui permet de transcender l'ordre de la quantité auquel elle ne peut formellement se ramener — sans que pour autant elle puisse s'en séparer. Cette transcendance à l'égard de la quantité est un fait d'expérience immédiatement constatable. Car si les dimensions sont objets de mensuration, la *figura,* elle, est l'objet de saisie, d'intuition, elle est d'ordre qualitatif. Si les dimensions sont connues grâce à une activité discursive de l'intelligence (la mensuration), la *figura,* elle, est connue grâce à une intuition, par et dans une expérience. La connaissance des dimensions des corps physiques relève de l'esprit de géométrie, alors que celle de la *figura* relève de l'esprit de finesse.

Précisons encore que la connaissance des dimensions est univoque et peut atteindre une très grande exactitude. C'est pourquoi les dimensions peuvent être parfaitement comparées entre elles, alors que la connaissance des figures est d'un autre type : les figures demeurent irréductibles entre elles. Chaque individu possède sa physionomie propre, qui est ineffable et ne peut être comparée à celle d'un autre individu ; la forme du visage, la structure de la main, l'ensemble des lignes d'un paysage sont autant de figures propres. Sans doute peut-on comparer les éléments matériels qui constituent les figures, mesurer leurs parties quantitatives, leurs lignes, leurs surfaces, tout ce qui forme leurs structures géométriques ; on peut analyser leurs qualités sensibles : couleur, son, odeur, qualité tangible. Mais la figure ne peut se ramener ni à ces parties quantitatives, ni à ces seules qualités sensibles, car elle possède en elle-même quelque chose d'original. S'il est tout à fait légitime d'essayer de connaître aussi parfaitement que possible ces parties quantitatives et ces qualités sensibles afin de mieux saisir ce qu'est la *figura,* il ne faut en aucune manière prétendre la connaître par ces seuls éléments quantitatifs et qualitatifs. La *figura,* dans ce qu'elle a d'unique, échappe à cet effort de mensuration et d'analyse ; elle est indivisible et ne peut être saisie que par un autre type de connaissance.

Figura et terme

Pour mieux saisir ce caractère unique et original de la *figura,* comprenons qu'elle ne peut se réduire au pur terme de la quantité, mais qu'elle l'implique en le dépassant. En effet, les corps physiques existants possèdent toujours une certaine quantité *terminée.* Ce terme, en tant qu'acte propre de la quantité, demeure dans l'ordre quantitatif. Cependant, comme il ne s'agit pas ici d'une quantité abstraite (mathématique), mais d'une quantité sensible, ce qui actue la quantité en la terminant est un

acte réel, existant et sensible, impliquant un certain élément qualitatif : la *figura* [79].

Figura et nature

La *figura* est de l'ordre de la qualité ; le terme demeure, au contraire, de l'ordre de la quantité. C'est pourquoi le lien entre la nature-forme et la *figura* est immédiat, alors qu'entre la nature-forme et le terme il n'y a pas de rapports directs. La *figura,* en effet, organise les parties quantitatives suivant les exigences profondes de la nature-forme. Elle maintient une certaine continuité et une certaine unité entre la nature-forme, la quantité et ses dimensions. Sous cet aspect, elle apparaît comme une sorte de principe sensible qui réalise l'unité, maintenant au delà du mouvement et en lui, en le conditionnant, les exigences de la nature. En ce sens on peut dire qu'elle est bien la première qualité, émergeant des parties quantitatives et leur donnant la forme qui leur convient, bien que, d'un point de vue génétique, elle soit de fait une qualité ultime, une qualité synthétique, supposant les parties quantitatives et les autres qualités.

Tout en étant liée à la nature, la *figura,* par elle-même, est indifférente au bien et au mal. Elle n'est pas strictement ordonnée à une fin, à un bien transcendant, mais à quelque chose d'autre. En effet, la qualité physique, étant une certaine disposition à l'égard de la nature, est ordonnée (de façon plus ou moins immédiate) au mouvement et, par celui-ci, à la fin, puisque la nature est *pour* son opération et son mouvement. Mais la *figura* n'est ordonnée au mouvement naturel que d'une manière indirecte, *médiate* ; par elle-même, elle actue en déterminant et elle *termine.* Cependant, la *figura* peut faciliter le mouvement ou le contrarier, en même temps qu'elle peut être modifiée par le mouvement. Les figures des corps, en raison des luttes que ceux-ci subissent ou exercent, reçoivent certaines

[79] Autrement dit, la quantité des réalités physiques, en tant que quantité existant dans tel corps, ayant telle forme naturelle, est déterminée radicalement par cette forme et immédiatement par un principe propre qualitatif : la *figura.* Mais cette quantité, en tant qu'elle peut être considérée dans son ordre propre, est actuée par un *terme.* Ce terme peut être considéré comme une disposition ultime relative à la *figura,* car celle-ci résulte de la quantité terminée, c'est-à-dire de l'ordre des parties quantitatives dont elle est l'effet ultime — le « fruit » — sous l'influence directe de la nature en tant que forme. Mais le terme peut aussi être considéré comme un effet, un résultat de la *figura,* précisément parce que la *figura* est quelque chose de plus parfait. C'est pourquoi, si l'on considère le point de vue de la cause matérielle, on affirme que le terme précède la *figura,* mais si l'on considère le point de vue de la cause formelle et finale, on affirme que le terme en est un effet. Pour exprimer l'emprise de la nature-forme sur la quantité, on parle de *figura ;* pour exprimer la limite ou la détermination que reçoit la quantité faisant partie d'un corps existant, on parle de *terme.*

modifications. Elles portent en elles-mêmes les empreintes vivantes des altérations subies sous l'influence de qualités d'autres réalités physiques. Voilà comment on peut dire que la *figura* est au delà du mouvement tout en l'utilisant pour atteindre son parfait accomplissement [80].

Parties intégrantes de la figura

Pour mieux comprendre le caractère synthétique de la *figura,* il n'est pas inutile de préciser les divers éléments qui la constituent et qu'elle intègre.

La *figura* implique les parties quantitatives de la nature individuelle ; ces parties sont organisées par la nature elle-même, en tant que celle-ci les mesure, et elles font de la nature concrète un certain tout intégral. Terminées, elles forment ce qu'on pourrait appeler le dessin de la *figura,* son contour géométrique.

La *figura* implique les différentes espèces de qualités sensibles propres : la couleur, la douceur, la rudesse, etc. Toutes ces qualités font partie de la physionomie du corps physique.

Tous les mouvements et leurs résultats sont aussi parties intégrantes de la *figura,* comme les phénomènes d'érosion font partie du paysage, comme les fatigues et le travail d'un homme s'inscrivent sur son visage et ses mains ; et comme la fraîcheur, l'absence de soucis et de luttes caractérisent le visage de l'enfant...

La *figura* garde le reflet de tout le milieu environnant. L'atmosphère qui enveloppe le vivant, les divers corps qui le touchent, contribuent à modifier sa physionomie. Celle-ci est tendue ou détendue en fonction de ce milieu ambiant favorable ou hostile.

L'élément formel qui synthétise toutes ces parties est d'abord un principe d'ordre réalisant l'équilibre, l'harmonie entre les diverses qualités qu'elle ordonne ; mais il n'y a pas que ce simple principe d'ordre, car en elle-même la *figura* est une forme indivisible plus simple et plus parfaite. En effet, de l'harmonie de ces parties ordonnées résulte une

---

[80] A la suite d'Aristote, S. Thomas distingue la *figura* des qualités particulières qui établissent entre les différents corps des affinités, des connaturalités leur permettant de se situer dans l'univers. La situation du corps relativement au tout et relativement aux parties est chose essentielle pour le corps. Précisons donc que si la *figura* réalise une certaine communication des réalités physiques entre elles, elle n'est pas pour autant le principe propre qui les situe dans l'univers les unes par rapport aux autres. Elle permet cependant une certaine harmonie entre les diverses réalités physiques. Par là, elle contribue immédiatement à l'harmonie et à la beauté du cosmos.

unité d'expression plus mystérieuse et plus profonde que l'unité de rapports et d'ordre. C'est une forme plus simple, plus qualitative, existant en plénitude, et qui est vraiment principe de synthèse pour d'autres qualités. C'est une *qualité des qualités,* qui donne à la réalité physique son visage, son expression propre, sa physionomie caractéristique. Par cette qualité, la réalité physique est pour ainsi dire capable de se présenter à nous.

Les autres qualités sensibles participent de cette qualité-principe d'unité dans la mesure où elles sont signes, expressions ou manifestations de la nature-forme ; par là elles lui sont ordonnées. Ce que ces qualités sensibles réalisent indirectement, la *figura* le réalise immédiatement et essentiellement.

La *figura* apparaît donc comme unissant, sans les confondre, le monde de la quantité et celui de la qualité, comme manifestant la première émergence de la qualité dans le monde matériel et quantitatif. N'est-ce pas précisément ce que l'expérience artistique saisit en premier lieu ? N'est-ce pas ce qu'elle met en pleine lumière ? Il semble donc qu'on puisse affirmer que la *figura* est bien la qualité sensible existante qui est saisie immédiatement par l'expérience artistique.

Mais est-il suffisant d'affirmer cela, et pouvons-nous dire que la *figura* est vraiment la qualité sensible qui fonde ontologiquement l'expérience artistique ? Pour répondre à cette question il nous reste à considérer le lien qui existe entre la *figura* et le rythme inhérent au mouvement naturel, et surtout entre la *figura* et ce qu'on appelle la beauté naturelle de l'univers, des réalités physiques.

Figura et rythme

Si la *figura* est un principe d'ordre et d'harmonie dans le monde matériel et quantitatif, le rythme n'est autre que le principe d'ordre et d'harmonie dans le *mouvement.* Ceci est particulièrement manifeste lorsqu'il s'agit d'un mouvement vital. Toutes les remarques faites à propos de la *figura* pourraient être faites à l'égard du rythme. Celui-ci est bien l'émergence de la qualité dans le monde du mouvement ; par le fait même on pourrait dire qu'il est comme la *figura* du mouvement. Il réalise son unité, il lui donne comme une expression et un visage. Et comme le monde quantitatif et matériel est un monde toujours en mouvement, on pourrait dire qu'en définitive *figura* et rythme sont inséparables et expriment les deux aspects de notre univers physique, sa détermination et son devenir. Il nous faut donc, à l'affirmation précédente, ajouter ceci : la *figura* et le rythme sont vraiment les deux qualités sensibles qui fondent

ontologiquement nos expériences artistiques. Certaines de ces expériences seront plus sensibles à la *figura,* d'autres au rythme.

Figura, rythme, beauté (« habitus entitatif » de beauté) [81]

Au delà des qualités sensibles de *figura* et de rythme, n'y a-t-il pas, au moins lorsqu'il s'agit des réalités naturelles, une qualité très spéciale qu'on peut appeler à la suite d'Aristote une certaine disposition stable, un *habitus* de beauté ? Pour le Stagirite, il semble bien que cet « *habitus* entitatif » de beauté se distingue de la *figura* comme une qualité plus immédiatement reliée à la nature. Le rôle essentiel de cet *habitus* est d'exprimer la nature-forme dans son lien avec le continu et sa relation au mouvement ou, si l'on préfère, la nature-forme dans sa relation à la nature-fin. C'est pourquoi cet « *habitus* entitatif » est bien l'expression sensible de la nature ; en lui apportant une valeur de représentation que celle-ci n'a pas par elle-même, il lui donne sa splendeur et son éclat.

En ce sens on peut dire que cet *habitus* entitatif revêt la nature d'une forme nouvelle — une forme de beauté — en la manifestant non pas selon son caractère propre de principe de mouvement, mais selon la plénitude et la richesse que lui confèrent ses accidents, selon la chaleur et la vie que lui communiquent son existence et ses mouvements propres, selon l'harmonie et la proportion que lui apportent ses relations avec l'ensemble de l'univers et son milieu ambiant, selon le rythme propre de ses mouvements.

Cet *habitus* entitatif se distingue-t-il vraiment de la *figura* et du rythme ? La parenté de ces trois qualités est facile à saisir : toutes les trois réalisent l'unité de la réalité physique existante qu'ils manifestent et expriment d'un manière sensible. C'est pourquoi, lorsqu'on ne regarde que leur fonction, on ne peut pas les distinguer et on les prend l'un pour l'autre. Mais si l'on regarde leur mode propre d'être, alors on peut discerner ce qui les distingue et préciser que leurs fonctions se réalisent à des niveaux différents et selon des modalités diverses. Le rythme est comme le reflet de la nature-forme à travers la succession du mouvement ; la *figura* est comme le reflet de la nature-forme à travers les parties quantitatives ; enfin l'*habitus* entitatif de beauté, faisant l'unité des deux,

---

[81] Il est extrêmement difficile de traduire ἕξις *(habitus)* qui signifie une « disposition stable ». L'*habitus*, pour Aristote, semble être la qualité par excellence en raison de sa stabilité et en raison de son lien, soit avec la nature-forme (*habitus* entitatifs), soit avec la nature-fin (*habitus* opératifs). Ces derniers impliquent un ordre explicite vers la fin et par le fait même ont seuls une stabilité parfaite. — Sur l'*habitus* entitatif de beauté, voir t. II, 2e partie, chap. I, *Le beau naturel.*

manifeste la perfection de la nature dans le monde sensible. Aussi peut-on dire, du point de vue existentiel, que l'*habitus* de beauté, la figure et le rythme ne font qu'*un*, et que l'expérience artistique, qui se situe au niveau existentiel, se fonde en réalité sur ces trois qualités. Mais on peut préciser d'une manière dernière qu'au delà de la *figura* et du rythme, l'expérience artistique, lorsqu'elle se réalise à l'égard des réalités physiques et des réalités vivantes, atteint l'*habitus* entitatif de beauté. C'est bien cette forme de beauté qui est le fondement propre ontologique de l'expérience artistique à l'égard de l'univers physique et vivant.

Par l'*habitus* entitatif du beau, on saisit comment l'expérience artistique peut atteindre en quelque sorte la profondeur et l'absolu de la nature-forme. En réalité, elle n'atteint pas immédiatement la nature-forme, mais elle atteint sa manifestation, son expression, son éclat. L'expérience artistique comme telle ne peut distinguer la nature-forme de sa manifestation. Seul le philosophe qui analyse cette expérience et qui la distingue de l'expérience philosophique de l'existant en mouvement (expérience ordonnée à la saisie philosophique de la *nature*) peut faire une telle distinction.

Quand nous affirmons que l'*habitus* entitatif du beau est le fondement ontologique de l'expérience artistique, comprenons bien qu'il n'en est *que* le fondement ontologique, car le contenu formel de cette expérience artistique implique tout un aspect subjectif, comme nous l'avons déjà noté. Autrement dit, l'*habitus* entitatif du beau, impliquant la *figura* et le rythme, est comme ordonné à l'expérience artistique. Il est en attente d'un achèvement qui s'opère grâce à la réaction intellectuelle, imaginative, sensible et affective de l'artiste. Cette réaction spiritualise, idéalise, transfigure cette qualité réelle, existante, en lui donnant une nouvelle splendeur. Donc, le contenu formel qui spécifie l'expérience artistique n'est pas le seul *habitus* entitatif du beau, mais celui-ci en tant qu'achevé, transposé dans le climat subjectif de l'homme. C'est pourquoi la même réalité peut être expérimentée de façons très diverses par plusieurs artistes. En ce sens, il est vrai de dire que, dans l'expérience artistique, les réalités existantes sont plutôt vécues et goûtées que connues et aimées. Le monde expérimenté par l'artiste devient « sien », il lui devient intime et lui livre son secret. Mais si le monde expérimenté par l'artiste se livre à l'artiste, celui-ci, en même temps, en tant qu'artiste, se perd en lui ; l'artiste est dominé par ce qu'il expérimente et en même temps il le domine. C'est pourquoi il ne cherche pas à sortir de cette expérience pour atteindre autre chose.

Dans son expérience artistique, l'homme saisit quelque chose que le métaphysicien ou le philosophe de la nature ne saisit pas explicitement,

car le monde qu'il expérimente se présente à lui sous un aspect nouveau, revêtu d'une forme de splendeur qui lui permet d'apparaître soit comme infiniment plus riche, plus fécond, soit comme infiniment plus tragique, plus douloureux... Par là nous comprenons comment l'expérience artistique peut manifester au philosophe certaines qualités que la connaissance philosophique spéculative saisit bien fondamentalement, mais demeure incapable de saisir avec cet éclat. Certes, le philosophe de la nature ne peut pas se servir directement, pour comprendre ce qu'est la nature, de l'expérience artistique — comme il ne peut pas non plus se servir *directement* de l'expérimentation du savant ; il doit respecter le caractère propre de ces diverses expériences et leur orientation propre. Mais étant donnée, à notre époque, l'influence considérable des expériences scientifiques et artistiques sur notre milieu culturel, le philosophe de la nature doit être attentif aux unes et aux autres pour mieux comprendre toute la richesse des réalités sensibles. En tant que philosophe, il doit respecter le caractère propre de ces deux types d'expérience. Il peut s'en servir pour mieux saisir l'importance de la quantité et de la qualité dans notre univers, mais il doit lui-même découvrir sa propre voie.

L'APPORT SUBJECTIF DANS L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

Notons en premier lieu que l'apport subjectif, dans l'expérience artistique, est très individuel et varie suivant les hommes, suivant leurs dons naturel, leur éducation artistique, et même suivant les diverses époques de leur vie. Cependant nous pouvons, d'un point de vue philosophique, analyser les éléments essentiels qui constituent cet apport, sans vouloir en préciser l'intensité ni les modalités particulières.

L'expérience artistique, comme toute connaissance expérimentale, intègre des éléments multiples : données intellectuelles et sensibles, images et souvenirs, aussi bien que des éléments passionnels affectifs. Toutes nos facultés de connaissance ainsi que certains de nos appétits y sont en exercice. Nous sommes là en présence d'une synthèse d'un type particulier qui se polarise autour de ce qui est expérimenté, de ce qui nous charme, nous séduit, nous intrigue, nous émeut ou nous effraie.

Les sens externes sont évidemment en exercice, puisque la réalité expérimentée est une réalité existante, singulière, sensible.

L'imagination et la mémoire y sont aussi présentes et indispensables. L'imagination et la mémoire constituent en effet le milieu intermédiaire et le point de rencontre des données sensibles et émotives, — si impor-

tantes en art et si actuelles dans l'expérience artistique — et des éléments spirituels.

L'acquis de la mémoire constitue bien une sorte de « milieu intérieur » dont il ne faut pas minimiser l'importance dans l'expérience artistique. C'est là où nous voyons ce qu'il y a d'intéressant dans la position de J.-P. Weber lorsqu'il définit le sentiment esthétique comme « une modulation (inconsciente) du souvenir affectif inconscient de l'enfance du sujet » [82]. Quant à l'imagination, elle joue un très grand rôle, on peut même dire un rôle capital. Elle amplifie nos sensations de vision, de toucher, etc., à tel point qu'elle peut idéaliser la réalité expérimentée. Elle met en pleine lumière la valeur d'expression et de manifestation de la *figura.*

L'intelligence est présente en acte. L'expérience artistique, bien qu'ayant un mode concret et immédiat, participe de l'intelligence qui l'informe et lui donne son unité et sa totalité ; l'intelligence s'exerce alors en continuité avec les connaissances sensibles et imaginatives. Grâce à cette présence en acte de l'intelligence, l'expérience artistique peut atteindre authentiquement cette qualité existante, cette « forme de beauté », en tant qu'elle manifeste la nature et l'exprime.

De même qu'au moyen de nos propres opérations vitales immanentes, l'intelligence peut expérimenter l'existence de notre âme — puisque l'opération immanente ne peut s'abstraire de la puissance vitale d'où elle émane, non plus que du sujet vivant en lequel elle s'exerce — l'intelligence peut, au moyen des diverses qualités sensibles, expérimenter la nature existante et qui se manifeste, puisque la *figura* et l'*habitus* de beauté, en tant qu'expressions de la nature, ne peuvent s'en abstraire ; la *figura* et l'*habitus* de beauté demeurent en continuité existentielle avec la nature.

Bien entendu l'intelligence ne s'exerce pas, dans cette expérience artistique, selon un mode abstrait, comme lorsqu'elle saisit la forme quidditative de la réalité, de la *figura* ou de l'*habitus.* Mais elle s'exerce selon un mode expérimental, analogue à celui du jugement d'existence et pourtant différent ; c'est un mode expérimental par connaturalité, en union intime avec l'imagination et les sensations.

---

[82] Cf. ci-dessus, p. 188. Dans la mesure où l'analyse porte avant tout sur le *conditionnement* de l'expérience artistique, il apparaît avec évidence que cette expérience est conditionnée par le « souvenir affectif inconscient de l'enfance du sujet ». Mais si nous analysons *ce qu'est* cette expérience, nous saisissons que les souvenirs n'interviennent que comme un milieu qui conditionne l'exercice de l'expérience artistique. Ne confondons pas le *premier moment* (le *noyau primitif*), selon l'ordre génétique, de l'expérience artistique, et sa *nature* propre.

Les éléments affectifs passionnels sont présents. Il est bien évident que l'expérience artistique implique un plaisir sensible, une certaine délectation de la vue, de l'ouïe... [83] Valéry dit merveilleusement :

> La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans le fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement voile cette nourriture insensible qu'il conduit [84].

Les éléments affectifs volontaires sont présents. Prétendre que « l'expérience (poétique) ne naît point avant tout dans les puissances sensibles mais dans la volonté » [85] est sans doute exagéré. Il n'en demeure pas moins vrai qu'elle naît dans les facultés sensibles et spirituelles qui impliquent la volonté.

Ce sont donc toutes les facultés de connaissance de l'homme et toutes ses facultés affectives qui coopèrent à l'expérience artistique. C'est ce qui explique la richesse si grande de cette expérience, puisque l'homme concret tout entier y coopère. Dans cette rencontre sensible, imaginative, spirituelle avec l'univers, il est tout entier présent, à la fois actif et passif. Il subit le « choc » en se laissant séduire par la splendeur et l'éclat de ce qu'il expérimente, et cet éclat et cette splendeur proviennent de son imagination qui projette sur ce qu'il expérimente ses nostalgies imaginaires. Par là il revêt ce qu'il expérimente de ce qu'il porte en lui, en son imagination, souvent d'une manière très inconsciente.

C'est donc bien l'imagination qui joue ici un rôle dominant et qui explique cet apport qui peut être si différent selon les hommes, selon leurs dons artistiques. C'est elle qui réalise cette unité [86] si étonnante et si particulière, unité spirituelle et sensible, car elle capte l'exercice de l'intelligence en l'unissant à celui des sensations externes : unité de l'homme et de l'univers dans une rencontre vécue, car, par définition, l'imagination confond toujours le sujet et l'objet, prétendant transcender cette distinction.

---

[83] Voir ARISTOTE, *Poétique*, 1455 a 31.
[84] VALÉRY, *Tel Quel, I: Littérature*, Œuvres, II, pp. 547-548.
[85] J. DARBELLAY, *Le poète et la connaissance poétique*, p. 143.
[86] L'ensemble des divers éléments qui constitue l'apport subjectif de l'expérience artistique n'est pas une simple juxtaposition d'éléments hétérogènes, mais une certaine unité qui se réalise en une sorte de compénétration. Il est évident que cette unité se réalise très différemment suivant le dosage, si l'on peut dire, des divers éléments. L'expérience artistique du peintre implique les mêmes éléments que l'expérience artistique du musicien ou du sculpteur, mais elle met plus spécialement en lumière tel ou tel de ces éléments. Dans l'expérience du peintre, la vision semble tout polariser et tout unifier; dans celle du musicien, c'est au contraire l'ouïe qui s'empare de tout.

PROPRIÉTÉS DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

Après avoir fait l'effort de préciser ce qui est atteint formellement dans l'expérience artistique, nous pouvons maintenant montrer les notes caractéristiques de cette expérience, ce qui nous permettra de mieux comprendre les descriptions que les artistes eux-mêmes nous en donnent.

Singularité

Ce qui caractérise en premier lieu l'expérience artistique, c'est sa singularité. L'expérience artistique est *singulière* non seulement dans son exercice, en ce sens qu'elle est un acte ineffable et inédit de l'homme, mais aussi dans ce qu'elle atteint, qui est une réalité singulière, saisie dans sa qualité originale et dans un moment privilégié. L'expérience artistique ne peut pas se répéter ni se refaire : elle est toujours unique. Si l'on peut répéter une expérimentation scientifique, on ne peut répéter l'expérience artistique. C'est ce qui fait le mieux comprendre sa gratuité et son caractère ineffable. On la reçoit, on la vit, mais on ne peut la provoquer, la reprendre ni la définir. *Singularité, gratuité, ineffabilité,* voilà bien ce qui apparaît en premier lieu et qui distingue le mieux l'expérience artistique de l'expérience scientifique ; mais ces trois notes qualifient également l'expérience mystique.

Richesse

L'expérience artistique, dans sa singularité même, apparaît comme possédant une richesse et une plénitude très exceptionnelles. Non seulement à cause de tous les éléments de connaissance et d'affectivité qu'elle implique, mais surtout à cause de son intensité de vie qui ne peut se comprendre qu'en fonction de ce qu'elle atteint formellement : la splendeur et l'éclat des qualités existantes. La qualité singulière atteinte dans l'expérience artistique est toujours « idéalisée » et, par le fait même, acquiert une amplitude universelle. Cette qualité singulière peut alors apparaître comme un *type idéal,* comme une sorte d'archétype, ce qui nous fait comprendre comment cette expérience si singulière possède une sorte d'universalité qualitative nous révélant certains aspects de l'univers uni à l'homme.

Voilà ce qui apparente à première vue, et si profondément, l'expérience artistique à l'intuition mathématique ou à l'intuition platonicienne des « formes idéales », sans pourtant la confondre avec aucune de ces deux intuitions, car la splendeur de la forme atteinte en cette expérience artistique demeure toujours singulière, existant dans telle réalité individuelle. La mise en lumière de la forme et son resplendissement, tout en lui donnant une certaine transcendance formelle, ne suppriment pas son existence individuelle. C'est pourquoi toute expérience artistique est bien une intuition très qualitative. C'est une connaissance intuitive : le contenu même de cette expérience ne peut être atteint que d'une manière intuitive ; Maritain a raison d'insister sur ce caractère essentiel de l'expérience poétique. C'est aussi ce qui entraîne une certaine propension à l'idéalisme, et peut engendrer une nostalgie d'angélisme d'où naîtront, dans les différents arts, des appels plus ou moins explicites vers le « non-figuratif », vers le « pur abstrait », la recherche du pur qualitatif.

Force de séduction

En raison de cette singularité et de cette perfection, l'expérience artistique possède pour l'homme un attrait unique, car elle est capable de polariser toutes ses forces humaines, de les exploiter selon une certaine orientation. Une telle expérience peut alors lui apparaître comme capable d'étancher sa soif de vérité et d'amour, d'infini et d'unité, de plénitude et de simplicité. L'expérience artistique peut facilement séduire l'homme en lui apparaissant comme « totale », et à cause de cela, précisément, l'empêcher de chercher autre chose. L'expérience artistique n'est-elle pas, au fond, la grande séductrice de la phénoménologie existentialiste ? [87]

Nous disons bien que c'est une séduction, et une séduction redoutable, car si l'homme considère cette expérience comme totale, comme sa propre fin, il ne cherchera plus à en sortir et restera enlisé dans sa subjectivité qui, au lieu de l'enrichir et de l'épanouir, l'enfermera de plus en plus en lui-même. L'expérience artistique qui, normalement, est source de fécondité et de réalisation, deviendra dans ce cas un véritable obstacle à cette réalisation même. Cette expérience qui, normalement, est source de perfectionnement pour l'homme, en lui permettant une vie plus largement humaine, deviendra l'obstacle majeur à ce perfectionnement authentiquement humain ; l'homme muré en lui-même, en son

[87] Voir L. VAN HAECHT, *Les racines communes de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'art contemporain.*

expérience artistique, comme en son propre absolu, ne pourra plus ni rejoindre ses semblables, ni reconnaître sa dépendance radicale à l'égard d'un Etre premier, créateur. L'expérience artistique, lorsqu'elle est considérée par l'homme comme son absolu, l'isole et l'enferme dans une fausse solitude.

Caractère intemporel

Le fait que l'expérience artistique atteigne des qualités toujours idéalisées nous fait comprendre comment elle possède un caractère intemporel. C'est là, comme nous l'avons déjà suggéré, une très grande différence qui la distingue de l'expérience métaphysique et de l'expérience mystique ; car l'une, par le jugement d'existence, nous donne un sens très profond de l'instant présent, et l'autre, grâce à la foi vivante, nous fait pénétrer dans l'éternité. L'expérience artistique nous met au delà du temps sans nous fixer dans l'éternité. L'influence de l'imagination se manifeste ici avec beaucoup de force, car précisément l'imagination n'est ni dans le temps, ni dans l'éternité : ne se crée-t-elle pas sa propre durée ?

L'expérience artistique est source de joie

L'expérience artistique est une connaissance par mode de connaturalité, et c'est pourquoi elle est source d'une très grande jouissance. Mais comprenons bien la modalité particulière de cette jouissance, car lorsque nous parlons, à propos de l'expérience artistique, de connaissance vécue par connaturalité, cette connaturalité ne se réalise pas entre l'homme et ce qui lui semble être son *bien,* c'est-à-dire telle ou telle réalité existant réellement — comme c'est le cas lorsqu'il s'agit de la connaturalité de l'ami avec son ami ou de l'homme vertueux avec le bien humain — mais elle se réalise entre l'artiste et ce qui est *beau,* ce qui resplendit quant à sa forme. Or le beau n'existe formellement, en tant que beau, que dans l'affectivité et la connaissance de l'artiste qui l'idéalise, tout en ayant un fondement dans la réalité. Le beau comme tel apparaît toujours avec une certaine note idéaliste, formalisant la réalité, lui donnant une unité nouvelle, lui permettant d'apparaître comme le « type » parfait, le type idéal.

Autrement dit, il y a une double manière d'expérimenter par connaturalité la réalité : d'une part en l'aimant et en la connaissant amoureu-

sement, comme de l'intérieur, et d'autre part en l'idéalisant et en la transposant. L'une et l'autre sont source de joie, mais de manières différentes [88].

L'expérience artistique est source de détente et de liberté

L'expérience artistique, étant une connaissance par connaturalité qui idéalise ce qui est saisi, donne à l'homme une grande liberté intérieure à l'égard de ce qu'il connaît. L'homme n'est pas rivé à ce qu'il expérimente, car ce qui l'enchante, tout en s'imposant à lui, tout en le captivant, ne le retient pas, puisque l'amour présent dans l'expérience artistique est lui-même idéalisé et n'a plus son réalisme propre. C'est pourquoi l'artiste, au sens profond, ne se donne pas à ce qui s'impose à lui, mais l'assume en le transposant et l'idéalisant. Il demeure maître de la situation. A la différence de l'expérience mystique qui est une expérience d'amour véritable, l'expérience artistique n'est pas réellement extatique ; elle épanouit le monde intérieur de l'artiste sans véritablement le faire sortir de lui-même. C'est pourquoi si facilement il glisse vers un certain dilettantisme.

Un Balzac, quand il regarde les hommes et expérimente leurs qualités, ne les regarde ni ne les expérimente en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais dans sa perspective, pour les intégrer immédiatement à sa vue personnelle du monde, à sa *Comédie humaine*, et donc en fonction de son goût, de son orientation, de son œuvre. Ce mobile peut le rendre terriblement injuste, tyrannique, égoïste (au moins en tant qu'artiste ordonné à son œuvre et à son exigence interne de création). Nous pouvons donc dire que l'expérience artistique n'engage pas l'homme à l'égard de ce qu'il expérimente. Ces expériences qu'il aime tant et qui le ravissent, mais ne l'engagent pas immédiatement dans l'univers physique, le font, du moins, vivre plus profondément de son univers intérieur, celui qu'il façonne à son image [89].

On voit par là comment on peut dire que l'expérience artistique est *source de fécondité* et, d'une certaine manière, d'une *vie secrète*. Mais il ne faut pas confondre cette vie secrète avec celle de l'expé-

---

[88] Maritain note très justement : « L'expérience poétique est ainsi, quand elle émerge sur le rebord du préconscient spirituel, un état de connaissance obscure, inexprimée et savoureuse... » (*op. cit.*, pp. 225-226).

[89] Relevons ce que Maritain dit à propos de Dante : « Car l'innocence créatrice est le paradis de l'intuition poétique, l'état existentiel dans lequel l'intuition poétique peut atteindre à la plénitude de son pouvoir et de sa liberté » (*op. cit.*, p. 361).

rience amicale et de l'expérience mystique qui, l'une et l'autre, à des niveaux différents mais réellement, nous font entrer dans une vie secrète, car elles nous font vivre du don de l'ami, de celui qui nous aime. Son amour et son don sont le secret le plus intime de notre âme. Tandis que, dans l'expérience artistique, cette vie secrète est le secret que l'artiste découvre en lui-même. C'est la révélation de lui-même et celle de l'univers qu'il considère comme sa vie secrète — une vie que les hommes ordinaires ne connaissent pas [90].

L'expérience mystique chrétienne est, elle aussi, une « vie secrète », un certain toucher spirituel, source de joie ; les mystiques parlent de ce toucher divin infiniment suave et doux. Pourtant, si les expressions employées pour dépeindre l'expérience sont les mêmes dans la bouche des artistes et dans celle des mystiques chrétiens, les significations propres de ces expressions sont, chez les uns et les autres, tout à fait différentes. Pour le mystique chrétien, cette « vie secrète » est une vie intime dans l'amour de Dieu, dans l'amour du Christ. Cette douceur du « toucher » relève de l'amour divin et le manifeste, alors que la « vie secrète » de l'artiste demeure au niveau du sensible, spiritualisé, intellectualisé sans doute, mais tout de même sensible ; et c'est précisément ce « sensible spiritualisé » qui attire l'artiste et le sépare momentanément de toute autre réalité.

En raison de cet attrait, l'expérience artistique peut apparaître comme possédant aussi un certain mode « extatique ». Dans une expérience artistique intense, une certaine extase esthétique est toujours plus ou moins impliquée. Mais là encore, évitons de confondre cette extase avec celle du mystique. Car l'extase artistique qui nous exalte en tout notre être, qui nous met en communion intime avec l'univers, conduit facilement à un certain panthéisme. L'extase mystique nous anéantit en Dieu et nous fait proclamer en silence la transcendance de son amour miséricordieux. De ces deux extases, l'une demeure *formelle,* en ce sens qu'elle est une extase dans la connaissance humaine (unifiant les connaissances sensibles, imaginatives et intellectuelles), dans un certain état émotionnel ; l'autre est proprement une extase d'amour spirituel, surnaturel. La première reste une connaissance humaine qui, tout en prétendant nous introduire dans le « réel pur », ne nous révèle en fait que la pure qualité de l'univers ; la seconde est une connaissance divine de

[90] Maritain affirme : « L'expérience poétique ramène le poète au lieu caché, à la racine unique des puissances de l'âme, où la subjectivité entière est, pour ainsi dire, rassemblée dans un état d'attente et de créativité virtuelle » (*op. cit.*, p. 225).

lumière et d'amour, de lumière dans la foi, et d'amour surnaturel. Elle nous fait vivre de l'amour de Dieu.

Nous sommes maintenant en mesure de mieux saisir les différences qui existent entre expérience artistique et expérience métaphyisque, entre expérience artistique et expérience mystique.

L'expérience métaphysique est purement de l'ordre de la connaissance et a pour but de pénétrer plus profondément dans le domaine des connaissances spéculatives. Elle est à l'origine d'une induction (au sens philosophique — aristotélicien — et non au sens scientifique), et est donc une véritable voie d'accès à une saisie plus pénétrante, à un autre type de connaissance plus dépouillée mais plus intime, plus rigoureuse aussi, la saisie des principes propres de *ce qui est* et, à partir de là, la saisie des notions analogiques. L'expérience artistique au contraire s'impose par elle-même ; elle n'est pas à l'origine d'une induction. Si elle est, au point de départ, une ouverture à d'autres activités, ce point de départ apparaît cependant comme un certain absolu, comme un terme.

La phénoménologie, quand elle demeure dans l'expérience sans vouloir la dépasser, prétend logiquement qu'on ne peut que la décrire. N'y a-t-il pas là une certaine confusion entre l'expérience métaphysique et l'expérience artistique ? Merleau-Ponty n'hésite d'ailleurs pas à déclarer qu'il fait de la philosophie comme Cézanne peint. Mais Cézanne, en peignant, ne prétendait pas peindre comme on fait de la philosophie ! Si l'on accepte que l'intelligence humaine n'épuise pas toutes ses richesses dans un seul type d'activité — ce que l'expérience de chaque jour semble prouver clairement —, il faut reconnaître que les multiples virtualités de l'intelligence s'exercent de manières diverses : autre est l'expérience de l'artiste, autre celle du métaphysicien, du philosophe, du savant...

Par contre, la différence entre les deux types d'expériences artistique et métaphysique met en lumière la ressemblance qui existe entre l'expérience artistique et l'expérience mystique [91]. Toutes deux possèdent un certain absolu qui se suffit à lui-même, bien qu'il soit très différent

[91] Voir à ce sujet Maritain, *L'intuition créatrice...*, p. 221 : « ... l'expérience poétique se rapporte au monde créé, et aux énigmatiques et innombrables relations des êtres entre eux; l'expérience mystique se rapporte au principe des choses dans son incompréhensible et supramondaine unité. ... L'expérience poétique est dès le départ orientée vers l'expression, et elle a son terme dans une parole proférée, ou une œuvre produite; tandis que l'expérience mystique tend vers le silence et a son terme dans une fruition immanente de l'Absolu ».

dans les deux cas. Les éléments affectifs qui dominent dans l'expérience mystique et lui donnent sa forme propre ne dominent plus dans l'expérience artistique. L'expérience mystique se réalise dans une certaine connaturalité aimante, très analogue à l'expérience de l'ami qui connaît son ami ; c'est une expérience affective où l'amour spécifie la connaissance. C'est par et dans l'amour que nous atteignons le mystère de Dieu comme nous étant donné, comme nôtre, comme présent. L'ami ne connaît qu'en connaissant la réciprocité de son amour.

Certes, il y a bien, dans l'expérience artistique, une certaine connaturalité aimante avec la réalité découverte et admirée [92]. C'est pourquoi cette expérience possédera toujours un caractère diffus, une certaine obscurité ambiguë. Mais alors que, dans l'expérience mystique, ce caractère diffus, affectif, est essentiel, dans l'expérience artistique il n'est qu'une modalité particulière. En effet, cet élément affectif est dominé par une connaturalité formelle toute différente qui, strictement, n'existe pas entre le sujet connaissant et la réalité existante connue, comme entre l'ami et son ami, mais entre telle connaissance artistique et telle forme, c'est-à-dire entre les exigences propres des facultés de connaissance intellectuelle et sensible de l'artiste, assumant ses facultés appétitives, et telle ou telle forme de beauté, d'expression. Ce type de connaturalité étant beaucoup plus déterminé et se réalisant en premier lieu dans les facultés de connaissance, on comprend comment il peut être à la source d'une « révélation ». Cette forme apparaît dans une splendeur inédite : elle se révèle, elle se dévoile à nous [93].

On peut donc affirmer que si l'expérience artistique ne saisit pas la réalité existante d'une manière aussi profonde que l'expérience métaphysique, si elle n'est pas aussi évidente et précise que l'intuition mathématique, si enfin elle n'est pas aussi sérieuse et n'engage pas aussi profondément que l'expérience affective ou prudentielle, cependant elle demeure plus proche des exigences de la connaissance sensible et affective que l'expérience métaphysique, elle demeure plus riche et plus concrète que l'intuition mathématique, plus symbolique et idéale que l'expérience affective. Elle est bien l'expérience la plus synthétique, la plus séduisante.

---

[92] Voir MARITAIN, *Quatre essais...*, p. 135.

[93] N'est-ce pas le propre de la forme de se dévoiler, de se manifester, lorsqu'elle s'épanouit en plénitude?

4. Diversité des expériences artistiques

N'oublions pas que ce que nous venons de dire de l'expérience artistique demanderait d'être complété par une étude philosophique des diverses modalités de cette expérience, selon qu'elle porte sur les réalités naturelles, sur les œuvres d'art ou sur les techniques ; en effet, à l'égard des réalités naturelles, cette expérience artistique se fonde ontologiquement sur l' « *habitus* entitatif » de beauté tandis qu'à l'égard des œuvres artistiques et techniques elle se fonde d'une part sur la figure et le rythme, d'autre part sur les qualités fonctionnelles des instruments ; de plus, l'apport imaginatif semble plus grand lorsqu'il s'agit de l'expérience artistique des réalités naturelles, puisque celles-ci ne possèdent pas explicitement une forme de beauté ou d'utilité [94].

Il faudrait également préciser les caractères particuliers des expériences du poète, du musicien, du peintre, de l'architecte, du sculpteur, des artisans, des techniciens... [95]. Chaque artiste a sa manière propre de réagir à l'égard de son milieu, de l'univers physique, de l'univers des œuvres d'art, il a sa manière propre d'expérimenter le cosmos « englobant » et de le faire sien. Le peintre en fait un univers de couleurs et de lumière, le musicien un univers de sons et de rythmes. Les expériences de ces divers artistes ont toutes un aspect original. Les éléments affectifs, par exemple, sont normalement plus explicites chez le poète et le musicien que chez l'architecte, et les sens externes sont utilisés de manières différentes. Cependant, toutes ces expériences possèdent un élément semblable que le philosophe de l'art doit saisir et étudier en premier lieu. C'est ce que nous avons essayé de faire, sans nous dissimuler que cette étude demeure inachevée et réclame d'autres études plus particulières.

---

[94] Cf. t. II, 2e partie, chap. I, *Les diverses modalités du beau.*

[95] Maritain note avec beaucoup de finesse le caractère particulier de l'intuition poétique du peintre : le peintre est confronté à « ... l'univers de la matière visible, de l'Être Corporel, à travers lequel seulement l'océan de l'Être en son infinité se manifeste à lui. Le monde du peintre est le monde de l'œil avant d'être et tout en étant le monde de l'intellect. » Et encore : le peintre « ... contemple la nature comme un mystère créateur dont il essaie d'imiter les œuvres secrètes, les voies intérieures d'opération, et qui grâce à l'intuition poétique parvient à travers ses yeux jusqu'aux recès de sa subjectivité créatrice, comme un germe ou une clef de cet objet qu'est l'œuvre à produire dans l'existence » (*op. cit.*, p. 120).

CHAPITRE IV

LA CONTEMPLATION ARTISTIQUE

La contemplation, qui est par dessus tout recherchée pour elle-même, est un regard simple.

S. THOMAS, Somme théologique,
I-II, q. 3, a. 5 et II-II, q. 180, a. 4.

Nous avons vu comment l'expérience artistique tendait à s'achever dans un certain regard contemplatif, comment, en demeurant expérience — contact direct, immédiat avec la réalité expérimentée — elle pouvait se terminer, s'épanouir en une certaine activité contemplative. Maritain n'hésite pas à dire : « La connaissance poétique participe analogiquement du caractère contemplatif de la philosophie, car elle est connaissance de l'intériorité même des choses... » [1].

Nous voudrions préciser ici ce qui caractérise cette activité contemplative de l'artiste, en la distinguant bien des autres types d'activité contemplative.

1. L'activité contemplative

Si nous voulons expliciter ce qui caractérise la contemplation du point de vue de son exercice, disons que, d'une manière générale, on défi-

[1] MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 223.

nit l'activité contemplative comme un acte parfait, un acte ultime, qui achève et perfectionne toute une série d'autres activités. C'est un acte synthétique et simple, c'est un pur regard.

C'est une activité « hors série », qui n'est pas un moment de l'évolution dialectique, ni un intermédiaire, mais qui est *au delà* de toute enquête, de tout mouvement, de toute recherche ; c'est une activité autonome possédant en elle-même sa propre finalité. Par là, la contemplation se distingue radicalement de toute activité laborieuse et apparaît comme une sorte de jeu éminent [2].

La contemplation est également une activité de pure réceptivité, et par là elle peut être un véritable point de départ d'une nouvelle activité [3]. Elle est donc à la fois ultime et fondamentale.

Cette activité ultime et fondamentale peut s'exercer à l'égard de réalités extrêmement variées : je puis contempler un coucher de soleil, un paysage, le visage d'un enfant, d'un vieillard, l'admirable harmonie de certaines figures géométriques, l'élégance d'une démonstration mathématique... Je puis contempler l'univers comme reflet de son Créateur... Ce sont là autant d'activités contemplatives qui polarisent, au moins pour un instant, toutes mes activités en les ordonnant à telle ou telle réalité connue, aimée ; ces activités contemplatives, très diverses, présenteront évidemment des structures également très diverses.

2. Caractères propres de la contemplation artistique

Si la contemplation artistique se situe dans le prolongement de l'expérience artistique, si elle s'y enracine et l'achève (alors qu'il n'en est pas ainsi de la contemplation de l'univers comme reflet de son Créateur, ni de la contemplation de l'élégance de la démonstration mathématique),

---

[2] « L'état de contemplation est un état de jeu » (V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, p. 235). — S. Thomas compare le jeu et la contemplation de sagesse, du fait que les deux sont « délectables » et que leurs opérations « ne sont pas ordonnées à une autre chose mais sont recherchées pour elles-mêmes » *(Comm. du De Hebdomadibus de Boèce)*. « ... entre l'art et le jeu la plus grande ressemblance est la liberté de l'activité. » — « Si le jeu est d'abord une activité recherchée pour soi et qui se prend pour fin, il faut conclure que toute activité, qui est à soi-même son but, est une activité de jeu... » (Cf. A. MARC, *Métaphysique du beau*, pp. 68 et 71). — Dans une perspective toute différente, Dufrenne déclare : « Contempler c'est revenir au passé pour surprendre le futur... » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, p. 434).

[3] Cf. DUHAMEL, *Chronique des saisons amères*, p. 104 : « Le pouvoir créateur suppose toujours la faculté de contemplation... La contemplation créatrice est de même au principe de toute découverte scientifique, de toute invention, et Charles Nicolle a bien montré comment l'état de vacance spirituelle était favorable à l'illumination et à la trouvaille.

La médecine connaît aussi les vertus de la contemplation créatrice. »

elle est en même temps quelque chose de tout à fait original et qui, d'une certaine manière, s'oppose à l'expérience. « L'idée de contemplation, note Duhamel,

> tend à s'opposer à l'idée d'observation. L'observation est active et volontaire. La contemplation est involontaire et passive. Dans l'observation, le courant principal va de l'esprit à l'univers. Dans la contemplation, c'est le contraire... Contempler, c'est recevoir et non prendre. La contemplation ne va donc pas sans un certain état de réceptivité ou, pour mieux dire, sans un certain état de grâce » [4].

D'autre part, la contemplation artistique est très spécialement synthétique ; elle mobilise plus immédiatement que toutes les autres activités contemplatives l'ensemble de nos facultés de connaissance (sensible, imaginaire, intellectuelle). Elle implique une émotion affective très forte, très actuelle, qui nous permet de sentir notre connaturalité profonde avec ce que nous contemplons.

Cette activité très complexe et très riche s'exerce de manières fort diverses et avec des notes dominantes variées. Toutefois, parmi ces notes dominantes, il y en a toujours une qui semble l'emporter : c'est une certaine jouissance provenant de la connaissance sensible, et demeurant à son niveau [5]. Ce n'est pas une jouissance passionnelle ni spirituelle, comme dans l'amitié sensible ou spirituelle, où les amis jouissent de leur présence réciproque, sensible ou spirituelle. Cette jouissance qui accompagne l'amitié implique, certes, une connaissance sensible, mais la dépasse et s'achève dans un amour passionnel ou spirituel. Dans l'amour d'amitié, la jouissance demeure à l'intérieur même de l'amour passionnel ou spirituel, alors que dans la contemplation artistique, la jouissance s'épanouit dans la connaissance sensible, ce qui la rend beaucoup plus *lucide* que toutes les autres. En ce sens on peut dire qu'elle a les apparences psychologiques d'une jouissance spirituelle, tout en demeurant sensible et, par le fait même, très intensément et immédiatement vécue. Voilà pourquoi

---

[4] DUHAMEL, *op. cit.*, p. 104. Cf. *Les poètes et la poésie*, p. 30 : « Être silencieux à la face de l'univers, c'est accepter les sensations sans souci d'en tirer à tout prix bénéfice, et c'est encore ce qu'on appelle *contempler*. »

[5] « L'artiste, quel qu'il soit, écrit Victor Basch, a commencé par être un contemplateur et un jouisseur artistique. L'être le plus inculte, le plus primitif... — le sauvage qui se tatoue et se scarifie, dont la première œuvre plastique est un signe tracé dans le sable ou inscrit sur un tronc d'arbre, qui saute et danse ses joies et ses douleurs et les chante — même celui-là a commencé par regarder autour de lui, par jouir de la vue de lui-même, d'un arbre, d'une femme, du murmure de la forêt ou des ahans de la mer montante. Puis, cette vision et cette émotion, il a tenté de les faire revivre pour lui et pour les autres... Donc, avant de créer, il a contemplé et joui » (*Essais d'esthétique*, pp. 37-39).

elle est bien une jouissance maximale pour l'homme en tant qu'il est un être sensible [6].

Cette jouissance artistique épanouit notre connaissance sensible d'une manière ultime. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle comporte à la fois un certain repos et un certain enivrement, une sorte d'extase qui se réalise dans un sentiment de totale liberté et de jeu.

Quand nous disons « connaissance sensible », nous n'excluons pas l'intelligence — c'est grâce à elle que la jouissance artistique peut avoir cette note si spirituelle — mais nous voulons insister sur ce fait caractéristique, que la contemplation artistique est une contemplation *dans la connaissance sensible,* à la différence de la contemplation philosophique qui se réalise dans l'intelligence seule, et de la contemplation mystique qui se réalise dans le « cœur spirituel ».

« L'art, affirme Rodin,

> c'est la contemplation. C'est le plaisir de l'esprit qui pénètre la nature et qui y devine l'esprit dont elle est elle-même animée. C'est la joie de l'intelligence qui voit clair dans l'univers et qui le recrée en l'illuminant de conscience. L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme, puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre... L'art c'est encore le goût. C'est, sur tous les objets que façonne un artiste, le reflet de son cœur. C'est le sourire de l'âme humaine sur la maison et sur le mobilier... C'est le charme de la pensée et du sentiment incorporé à tout ce qui sert aux hommes » [7].

Pour décrire ce qu'est la contemplation artistique, il faut insister sur ces trois éléments essentiels : l'intelligence, l'affectivité, les sens ; mais si l'on veut préciser l'élément *original,* propre à la contemplation artistique, on insistera sur les connaissances sensibles (celle de la vue pour la contemplation artistique picturale, celle de l'ouïe pour la contemplation artistique musicale, etc.) et sur la jouissance sensible qui finalise d'une manière immanente cette contemplation [8].

---

[6] Voir PLATON, *Timée,* 247 a. Cf. M. BORISSAVLIÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture,* pp. 40 et 110.

[7] Cf. RODIN, *L'art,* pp. 26 et 29.

[8] Notons ce que dit Nietzsche de la façon dont Schopenhauer conçoit la contemplation artistique : « Il y a peu de choses sur lesquelles Schopenhauer parle avec autant d'assurance que sur l'effet de la contemplation esthétique : il prétend qu'elle réagit précisément contre l' ' intérêt ' *sexuel,* à peu près comme ferait la lupuline et le camphre; il n'a jamais cessé de glorifier *cette* façon de se délivrer de la ' volonté ', le grand avantage et l'utilité de la condition esthétique » (*La généalogie de la morale,* p. 177).

3. Contenu propre de la contemplation artistique

Peut-on préciser le contenu spécifique de la contemplation artistique ? On pourrait prétendre que cette contemplation n'est qu'un prolongement de l'*expérience* artistique. La seule différence qui existerait alors entre l'une et l'autre serait une simple question d'attention, en ce sens qu'une volonté d'attention, prolongeant l'expérience artistique, lui conférerait une durée plus grande et une intériorité plus profonde. Entre l'expérience et la contemplation artistiques il n'y aurait plus qu'une différence d'intensité, ce qui suffirait du reste à expliquer les différentes qualités de la contemplation artistique relevées précédemment. Dans ces conditions, il faudrait reconnaître qu'il n'y a pas en fait de contemplation artistique, mais des expériences d'intensités différentes, suivant nos états de disponibilité.

Il y a là quelque chose de très exact, car si l'on adopte un point de vue purement génétique et descriptif, la seule différence qui existe entre l'expérience et la contemplation artistiques est bien cette volonté d'attention qui permet d'atteindre une profonde intériorité. En regardant longuement et attentivement un paysage, je découvre progressivement sa complexité, sa richesse, son harmonie... je me familiarise avec lui, et une certaine compénétration se réalise ; l'admiration première demeure, mais selon une modalité différente ; ce n'est plus le choc de l'étonnement et de l'émerveillement, mais quelque chose de plus intime qui s'empare plus profondément de moi, et qui, d'une manière plus intérieure, s'impose à ma considération. J'admire plus encore ce que je connais mieux (s'il s'agit, bien entendu, d'un paysage de grande classe : Delphes, le désert de Juda, Sils Maria, ou une œuvre artistique telle que le Parthénon ou certaines églises romanes...).

Mais il semble bien qu'entre expérience et contemplation artistiques, il y ait plus que la seule différence d'intensité et qu'on puisse découvrir entre ces deux activités une différence spécifique qui nous permette de préciser une diversité de nature, sans utiliser le critère extrinsèque de la durée qui, en réalité, ne modifie pas la structure de l'acte, car il existe des expériences artistiques volontairement prolongées et des actes de contemplation artistique assez fugitifs.

Pour découvrir la différence qui distingue expérience et contemplation artistiques, prenons le cas le plus manifeste : celui de l'artiste vis-à-vis de son œuvre. Lorsqu'un artiste a réalisé une œuvre, il en a nécessairement l'expérience, puisque, tout au long de sa réalisation, il a éprouvé les résistances de la matière employée, sa qualité spéciale ou son manque de noblesse, toutes ses richesses et ses défauts. L'artiste connaît l'œuvre

qu'il a créée pour l'avoir laborieusement expérimentée, parfois même plus longtemps qu'il ne l'eût souhaité ! Mais il peut aussi, s'il le veut et s'il est en « état de grâce » comme disent les artistes, contempler son œuvre ; c'est-à-dire que, dépassant la connaissance expérimentale laborieuse, il peut, dans un regard nouveau, embrasser son œuvre comme l'incarnation même de ce qu'il porte en lui, de ce qui n'a cessé de le pousser à l'action et à la réalisation. Dans ce regard il saisit alors l'unité profonde et secrète de son œuvre, ce qui l'anime et lui donne son âme et sa splendeur. Ce regard est vraiment un regard contemplatif, simple et pur, qui atteint immédiatement l'essentiel et ne considère le reste qu'à partir de cet essentiel et dans son rayonnement.

On peut donc préciser que, dans son expérience créatrice, l'artiste atteint surtout et en premier lieu la diversité des qualités de son œuvre (l'expérience est progressive et demeure très particularisée, car elle reste très liée à la matière utilisée), alors que, dans la contemplation, il en atteint surtout et en premier lieu l'unité, ce qui lui donne son sens propre. Il en saisit toute l'intelligibilité sensible et affective, il pénètre au plus intime de sa forme originale : sa forme d'expression et de beauté. Au lieu d'en avoir une connaissance extérieure, il l'atteint vraiment de l'intérieur.

Si maintenant nous considérons le cas de l'artisan qui a réalisé une œuvre utile, du menuisier, par exemple, qui vient de faire une chaise ou une table, nous retrouvons encore ces deux attitudes nettement distinctes, même si, de fait, l'acte de contemplation s'identifie souvent à un jugement plus critique. Ayant terminé l'œuvre qu'il a longuement expérimentée au cours de sa réalisation, l'artisan juge de son travail et, dans un regard nouveau, en apprécie la valeur. Ce regard critique d'estimation peut très bien s'exercer avec une certaine modalité contemplative ; l'artisan jouit alors du fruit de son travail : cela lui plaît [9], il en est heureux.

Quelque chose de semblable se retrouve chez l'homme qui regarde une œuvre dont il n'est pas l'auteur, ou qui admire un spectacle de la nature d'une grande beauté. Dans l'un et l'autre cas, il peut avoir l'expérience de l'objet admiré et il peut aussi le contempler [10], car il peut, d'une part, être frappé par ce qu'il y a d'étonnant et d'admirable dans tel

---

[9] N'est-ce pas ce qui est exprimé avec tant de saveur dans le récit de la création? Après chacun des actes créateurs de Dieu, il est dit : « Dieu vit que cela était bon... Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon » (*Genèse*, I, 11-31).

[10] L'expérience et la contemplation de celui qui n'est pas l'auteur de ce qui est expérimenté ou contemplé possèdent entre elles une continuité plus grande que n'en possèdent l'expérience et la contemplation de l'artiste à l'égard de ses œuvres; car l'expérience des réalités de la nature, ou des œuvres que l'on n'a pas soi-même réalisées, n'a pas ce caractère laborieux et successif qu'a l'expérience de l'artiste créateur; elle peut déjà en elle-même nous ravir et nous séduire — ce que ne peut, évidemment, l'expérience laborieuse de l'artiste.

chef-d'œuvre artistique ou dans tel paysage et, d'autre part, saisir de l'intérieur l'unité profonde de ce chef-d'œuvre ou de ce paysage. Il peut en découvrir l'expression de beauté qui le ravit. C'est en ce sens qu'on peut comprendre des affirmations comme celles-ci :

« Contempler esthétiquement une œuvre d'art c'est *vivre avec elle, c'est vibrer comme elle,* c'est la *recréer* » [11]. « L'activité esthétique consiste dans cette fusion de notre Moi avec les objets que nous contemplons » [12]. Toutes nos activités, en effet, ne sont-elles pas mobilisées par l'objet que nous contemplons, devant lequel nous nous arrêtons, auquel nous nous « prêtons » ?

Cependant, si l'on veut déterminer ce qui est atteint *ontologiquement* dans la contemplation artistique, on doit préciser (comme nous l'avons fait pour l'expérience) que c'est la forme de beauté : « *habitus* entitatif » lorsqu'il s'agit des réalités naturelles, « forme d'ordre » lorsqu'il s'agit de réalités réalisées par l'homme. De ce point de vue, on ne peut pas distinguer, pour l'expérience et la contemplation artistiques, deux objets différents — si ce n'est que la contemplation regarde d'une manière synthétique, mettant en lumière l'unité.

Si nous distinguons de cette manière *expérience* et *contemplation,* ce n'est pas pour les séparer, mais pour essayer de mieux mettre en relief leurs caractères propres. Car si la contemplation artistique demeure dans l'expérience, elle nous fait cependant découvrir « quelque chose » que la seule expérience réduite à elle-même ne nous permet pas de découvrir [13].

4. Contemplation artistique, philosophique et mystique

Il est facile de comprendre, à partir de là, la parenté et l'originalité de la contemplation artistique par rapport à la contemplation philosophique et à la contemplation mystique. Nous l'avons déjà noté : toute activité contemplative implique un certain absolu ; c'est une activité ultime qui achève, repose, satisfait en profondeur. Le sujet qui contemple ne recherche rien d'autre — car dès l'instant où il contemple, il est dans une

---

[11] Cf. M. BORISSAVLIÉVITCH, *op. cit.*, p. 28.
[12] *Id.*, p. 31.
[13] Seule une analyse philosophique précisant les principes propres nous permet de distinguer formellement expérience et contemplation artistiques, ce qui est impossible si l'on ne considère l'exercice de ces activités que pour les *décrire,* car on est alors réduit à n'utiliser que des critères secondaires, comme nous l'avons noté : intensité, attention, durée, etc.

plénitude de joie. Il y a là une sorte d'enivrement chez celui dont tous les désirs sont comblés et qui a atteint son but le plus cher [14].

Il y a déjà une activité ultime au niveau de la vie végétative (l'animal repu) ; c'est là un « vestige », si l'on peut dire, de la contemplation. Et à l'autre extrême, au degré de vie le plus élevé, il y a la contemplation surnaturelle. Entre les deux se situent la vie artistique avec ses nombreuses modalités, et la vie intellectuelle et philosophique. Laissant de côté ce qu'on pourrait considérer comme des vestiges de la contemplation, nous pouvons saisir l'originalité propre de la contemplation artistique par rapport aux deux autres types de contemplation.

La contemplation artistique est plus humaine et plus active, en ce sens qu'elle satisfait l'homme dans sa complexité vitale et ses aspirations sensibles de connaissance et d'appétit [15]. La contemplation philosophique est essentiellement au delà des activités sensibles, elle s'en sert, mais les dépasse. Par le fait même, la contemplation philosophique ne peut satisfaire que la partie supérieure de l'homme, ce par quoi l'homme est « image » de Dieu et capable d'une certaine union avec Lui. Et si elle ne satisfait pas pleinement cette partie supérieure, elle risque toujours, parce qu'elle exige une orientation très actuelle vers ce qui est « au delà » du sensible, d'exaspérer, d'énerver toute cette zone du sensible.

La contemplation mystique, elle aussi, est essentiellement au delà de l'activité sensible de connaissance et d'appétit, puisqu'elle s'enracine dans la foi et s'épanouit dans la charité. Elle ne s'oppose pas à ces activités sensibles et peut même s'en servir, mais elle les dépasse. La contemplation artistique est donc la seule à apporter à toutes nos activités sensibles un véritable épanouissement et un certain achèvement. C'est là ce qui caractérise le mieux ce type de contemplation et ce qui explique sa séduction toute particulière, car elle est vraiment la contemplation propre à l'homme comme tel, c'est-à-dire à l'homme animal raisonnable, intelligence incarnée liée aux sens.

Quand nous parlons ici d'achèvement de l'activité sensible, nous y incluons l'imagination. La contemplation artistique apporte à l'activité imaginaire un certain repos et une certaine satisfaction, car elle ne se contente pas de s'en servir — comme fait, par exemple, l'intelligence spé-

---

[14] Rappelons l'impression de Baudelaire à l'audition de Lohengrin : « Je me sentis délivré *des liens de la pesanteur*, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans *les lieux hauts...* » (BAUDELAIRE, *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, Œuvres complètes, p. 1291).

[15] Dans la contemplation artistique, c'est l'apport subjectif qui domine, en ce sens que c'est le regard de l'artiste qui ramène à l'unité une réalité multiple — alors que, dans la contemplation métaphysique (et mystique), c'est la Réalité contemplée qui fait l'unité et qui requiert, pour être connue, une attitude contemplative. Voir à ce sujet : M.-D. PHILIPPE, *La contemplation.*

culative — mais elle assume ses exigences propres et lui offre un aliment adapté. Car si la contemplation artistique est essentiellement une contemplation du sensible, cela ne veut pas dire qu'elle soit une contemplation du fait concret existant, dans sa contingence propre de fait concret existant. Elle est une contemplation des *qualités* sensibles qui s'imposent au regard de l'artiste et qui sont ordonnées, harmonisées selon des « fantaisies » diverses. Le réel sensible existant est ici imaginativement idéalisé et transposé tout en gardant son réalisme qualitatif.

Les deux éléments essentiels les plus caractéristiques de la contemplation artistique sont donc la connaissance sensible des sens extérieurs et celle de l'imagination ; et c'est l'équilibre spécial de ces deux types de connaissance sensible qui permet de préciser les diverses modalités de la contemplation artistique, comme nous le verrons plus loin.

Quant à l'intelligence et à l'appétit, s'ils sont l'un et l'autre ordonnés à ces deux types de connaissance sensible, ils ne sont pas pour autant quelque chose de secondaire, ni d'accidentel ; ils sont essentiels à toute contemplation artistique, mais ne lui donnent pas sa note caractéristique, parce qu'ils sont également essentiels à tout autre type de contemplation. Cependant, dans la contemplation artistique, ils ont ceci de tout à fait particulier qu'ils abdiquent en quelque sorte leur fin propre et leurs exigences propres pour s'allier à la connaissance sensible et lui permettre d'acquérir son épanouissement plénier. C'est pourquoi il ne faut pas dire que la contemplation artistique est finalisée par la connaissance sensible ou imaginaire, comme si tout s'achevait dans cette connaissance. En réalité, et c'est par là que nous saisissons ce qu'il y a d'original dans la contemplation artistique, tout s'achève dans cette alliance, cette union tout à fait unique de l'intelligence et de l'appétit avec l'imagination et les sens externes.

On peut encore préciser le caractère propre de la contemplation artistique, comparativement aux autres contemplations, en déterminant les *réalités formellement contemplées* par chacune d'elles.

La contemplation mystique dans la foi et la charité, sous la mouvance du don de sagesse, atteint le mystère d'amour de Dieu en lui-même, mystère d'amour donné par le Christ et par l'Esprit Saint. La réalité formellement contemplée est l'amour personnel de Dieu.

La contemplation philosophique atteint, à travers l'ordre de l'univers et en lui, Celui qui en est la source : la Première Cause intelligente. La réalité formellement contemplée est le Créateur, par et dans son œuvre de créateur.

La contemplation artistique atteint un certain ordre de qualités sensibles transposées imaginativement et symboliquement, si bien qu'elles

apparaissent dans une pureté plus grande, dans une splendeur plus parfaite, selon un mode d'expression plus intense ; ce qui est formellement contemplé, ce n'est plus la réalité telle qu'on la saisit philosophiquement, scientifiquement ou en vue d'une utilisation pratique immédiate, mais ces qualités sensibles transposées dans tel ou tel ordre imaginaire ou symbolique [16].

On comprend par là comment on ne peut prétendre que la contemplation artistique, poétique, atteint une profondeur de l'être que la contemplation philosophique n'atteint pas ; bien qu'on puisse affirmer qu'elle est capable de saisir avec une acuité spéciale un certain aspect de la réalité ou des œuvres artistiques que la contemplation philosophique n'atteint pas [17].

Il est incontestable en effet que la contemplation artistique atteint une certaine splendeur de la forme, un certain ordre idéal que la contemplation philosophique n'atteint pas, mais cette splendeur de la forme, cet ordre idéal, ne sont pas le « réel existant », ne sont pas l'*être*. Il ne faut pas confondre la splendeur de la forme avec *ce qui est*, la forme avec l'être ; si on les confond, on ne peut échapper à l'idéalisme. L'homme est toujours tenté d'exalter la connaissance poétique, si séduisante, au delà de toute connaissance métaphysique, sans se rendre compte que cette exaltation est la porte ouverte à toutes les formes de panthéisme ou d'athéisme, car Dieu, qui est alors considéré comme pouvant être atteint par les sens et l'imagination, n'est plus qu'un idéal ou, si l'on préfère, l'univers idéalisé. Dieu n'est plus qu'une idole.

Mais nous n'accorderons pas pour autant à Sartre que la contemplation esthétique n'est qu'un « rêve provoqué » dont « le passage au réveil est un authentique réveil » [18]. Identifier contemplation artistique et rêve supprime évidemment toute véritable contemplation artistique. Ramener l'art au rêve, c'est le séparer de l'intelligence et le réduire

---

[16] La fragilité de cette transposition symbolique est manifeste, puisqu'il suffit de très peu de chose pour qu'un paysage, par exemple, perde entièrement son charme : il suffit d'une construction laide pour que tout soit détruit, alors que la réalité ontologique n'a pas changé.

[17] Certaines affirmations de Maritain à ce sujet manquent de précision : « C'est en vertu de cette nature transcendantale de la beauté, même de la beauté esthétique, que toute grande poésie éveille en nous, d'une manière ou d'une autre, le sens de notre mystérieuse identité, et nous attire vers les sources de l'être » (*op. cit.*, p. 155).

[18] SARTRE, *L'imaginaire*. « On a souvent parlé de la ' déception ' qui accompagnait le retour à la réalité. Mais cela n'expliquerait pas que ce malaise existe, par exemple, après l'audition d'une pièce réaliste et cruelle ; en ce cas, en effet, la réalité devrait être saisie comme rassurante. En fait, ce malaise est tout simplement celui du dormeur qui s'éveille : une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire, est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie et reprend soudain contact avec l'existence. Il n'en faut pas plus pour provoquer l'écœurement nauséeux qui caractérise la conscience réalisante » (p. 245). La contemplation esthétique est le fruit de la conscience imageante qui s'oppose à la conscience réalisante (cf. pp. 227, 231 et 239).

à un pur caprice imaginaire, ou le livrer aux lois de l'inconscient. S'il faut bien comprendre la séduction très grande de la contemplation artistique, pour éviter de l'exalter au-dessus des autres types de contemplation, il faut également comprendre sa noblesse humaine afin de ne pas la réduire à un pur jeu imaginaire.

5. Divers types de contemplation artistique

Sans entrer ici dans toutes les modalités de la contemplation artistique, reconnaissons cependant qu'elle peut s'exercer de manières très différentes : autre est la contemplation artistique de la nature, autre celle d'une œuvre architecturale, autre encore celle d'un tableau, d'une symphonie, d'une œuvre artisanale, ou d'un ouvrage de pure technique. Chacune de ces contemplations a quelque chose qui lui est propre. L'homme, quand il contemple la nature, est tout entier « enveloppé » par elle ; tous ses sens sont captés [19]. Si, au contraire, il contemple un tableau, toute sa vitalité sensible se condense dans son regard ; s'il écoute une symphonie, toutes ses énergies vitales semblent converger dans le fait d'écouter... Il y a comme une intensité plus grande dans la contemplation de l'œuvre artistique, une intensité plus spécifique et plus particulière, et donc plus pure dans l'ordre esthétique. Mikel Dufrenne note avec finesse, dans son langage propre, que c'est « en profondeur » que nous sommes « présents et comme adhérents à l'œuvre d'art », nous recueillant « pour laisser s'épanouir en nous le sensible visuel ou auditif, ou les deux à la fois, à l'exclusion de tout le contexte qui est neutralisé », alors que « c'est plus en surface que nous communiquons avec l'objet naturel et que nous sommes comme mêlés à lui » [20] :

> Être à l'œuvre d'art, c'est s'installer sur ce plan de conscience, comme dirait Bergson, où nous sommes profondément nous-mêmes, lestés par notre passé, et d'autant plus complètement engagés dans le présent de la contemplation que nous assumons, sans pourtant l'évoquer, ce passé. Être à l'objet naturel, c'est comme être au monde; tendus vers l'objet,

---

[19] Wordsworth (en particulier dans le *Prélude*) exprime admirablement cette présence enveloppante et pénétrante de la nature. De même Byron : « Les montagnes, les vagues et les cieux ne sont-ils pas partie de moi-même et de mon âme, comme je suis partie d'eux? »

Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?
(*Childe Harold's Pilgrimage*, III, 75, p. 85.)

[20] M. DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, p. 40.

mais aussi investis et compromis par lui. L'intentionalité esthétique est donc moins pure, plus naturelle : l'objet qu'elle vise appartient à la nature [21].

De fait, lorsqu'il s'agit de la contemplation de la nature, c'est l'homme tout entier qui communie avec la nature ; et d'une certaine manière ils se finalisent mutuellement. La nature en sa beauté enveloppe l'homme et l'homme lui donne sa signification.

Quant à l'œuvre artisanale, elle nous saisit à la fois par sa simplicité, sa sobriété, son adaptation parfaite à l'usage, adaptation rehaussée d'élégance. Une telle contemplation relève des différents sens externes, de l'intelligence pratique, du sens que nous avons à la fois de la situation et des diverses adaptations possibles en vue de la plus grande efficacité [22].

Une œuvre technique parfaite nous capte par la rigueur d'adaptation, la fermeté et la pureté de la ligne. Tout apparaît nécessaire et sans « bavure » dans sa relativité d'œuvre utile. Ce regard contemplatif relève certes des différents sens, mais aussi de notre imagination mathématique qui aime la rigueur dépouillée d'une épure.

Existe-t-il une contemplation artistique spécifique pour chacun des sens externes ou seulement pour la vue et l'ouïe ? Il semble que le toucher ne puisse connaître de contemplation spéciale, et demeure au niveau de l'expérience. Etroitement lié à la contemplation visuelle de la forme plastique dans la statue, il peut enrichir la contemplation de la vue, la modifier, mais ne peut pas lui donner sa note spécifique. Le sens du goût non plus ne peut guère dépasser l'expérience, étant trop lié à la réalité concrète matérielle. Quant à l'odorat, s'il ne peut, comme le toucher et le goût, polariser toutes nos autres activités de connaissance, il peut cependant jouer un certain rôle dans la contemplation artistique visuelle ou auditive ; il réalise en quelque sorte un *milieu* qui favorise cette contemplation, l'intensifie, ou au contraire la restreint et la diminue.

On peut donc préciser les diverses modalités de la contemplation artistique de la manière suivante :

— celle où la vision externe de l'œil domine, avec ou sans le toucher, (contemplation de la nature, des œuvres picturales, sculpturales et architecturales) ;

---

[21] *Op. cit.*, pp. 40-41.

[22] Ce qui correspondrait à ce que S. Thomas appelait la « cogitative », la *ratio particularis*, qui nous fait discerner ce qui convient en vue des réalisations pratiques.

— celle où l'ouïe domine (contemplation de la nature, des œuvres poétiques, musicales [23]) ;

— celle où domine le sens de l'adaptation ;

— celle où domine l'imagination mathématique [24].

On pourrait encore faire appel à ce que nous avons noté plus haut : les divers modes de contemplation artistique se différencient selon les diverses manières d'harmoniser les deux éléments essentiels caractéristiques de cette contemplation : les connaissances sensibles provenant des sens externes et celles qui sont fournies par l'imagination. Ce qui permet de situer parallèlement à ces quatre grands types de contemplation artistique quatre autres formes de contemplation artistique où l'imagination domine et devient l'élément principal. Ces quatre autres formes sont essentiellement les mêmes que les précédentes, mais prennent des orientations diverses suivant que l'imagination se développe à partir des formes visuelles, auditives ou utilitaires (artisanales ou techniques), ou selon la connaissance mathématique.

---

[23] Nous n'entrons pas ici dans la question de l'apport visuel qui peut accompagner l'audition de la musique, en particulier d'un concert — apport sur lequel Strawinsky aime à insister : « J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir... je le répète, la musique se voit. Un œil expérimenté suit et juge, parfois à son insu, le moindre geste de l'exécutant. De ce point de vue on peut concevoir le procès de l'exécution comme une création de valeurs nouvelles qui postulent la solution de questions analogues à celles qui se posent dans le domaine de la chorégraphie; ici et là nous sommes attentifs à la régulation du geste. Le danseur est un orateur qui parle un langage muet. L'instrumentiste est un orateur qui parle un langage inarticulé. A l'un comme à l'autre, la musique impose une stricte tenue. Car la musique ne se meut pas dans l'abstrait. Sa traduction plastique exige de l'exactitude et de la beauté; les cabotins ne le comprennent que trop bien.

Cette belle présentation... fait correspondre l'harmonie d'un spectacle à la perfection d'un jeu sonore... » (*Chroniques de ma vie*, I, pp. 150-151). — Cet apport visuel que souligne Strawinsky est un élément positif, mais il n'est pas l'élément distinctif.

[24] Faut-il ajouter le *souvenir?* Rappelons ce texte de J. Paliard : « Aujourd'hui, j'éprouve à distance avec une surprenante acuité la correspondance entre l'incantation musicale et la vision désormais transposée et elle-même intériorisée par cette esthétique qui est le propre du souvenir » (*L'âme sans la danse*, p. 403).

CHAPITRE V

L'INSPIRATION

L'art de la poésie appartient soit à des hommes bien doués, soit à des hommes inspirés.

ARISTOTE, Poétique, I, 1455 a 33.

Certains romantiques ont tellement exalté l'inspiration, prétendant qu'elle était tout dans l'activité artistique, qu'une réaction saine devait en rappeler les limites. Mais cette réaction, comme toute réaction, poussa la critique jusqu'à en nier l'existence. Que l'inspiration existe, qu'elle soit nécessaire à la production de grandes œuvres, cela semble évident. Maritain le rappelle avec force : « Rien n'est plus réel, et plus nécessaire à la poésie, et à toute grande œuvre, que l'inspiration. Et rien n'est plus naturel, et plus *internel* » [1].

Ce qui est beaucoup plus difficile, c'est de préciser *ce qu'est* l'inspiration et son rôle exact, étant donné les formes variées et les déguisements subtils qu'elle peut prendre. Car, comme le dit très justement Maritain :

> Elle peut survenir dans le bonheur et l'exaltation, elle peut survenir dans la détresse et la misère; elle peut ne s'imposer au poète que sous la forme d'affres de la conscience, qui l'obligent à lutter encore et encore contre les déficiences de l'expression. Quelquefois l'inspiration demeure inaperçue quand elle est spécialement profonde et soutenue. Quelquefois il faut la payer d'un labeur forcené et d'un ingrat travail de fouille dans un sol aride [2].

---

[1] *L'intuition créatrice...*, p. 230.
[2] *Ibid.*

Est-elle distincte de l'expérience artistique comme quelque chose de nouveau, d'irréductible à celle-ci, ou n'est-elle qu'une expérience plus intense ? Maritain note à ce sujet : « Je pense... que la notion d'expérience poétique est plus fondamentale, au point de vue philosophique, que celle d'inspiration » [3]. Comment comprendre ce rapport de fondement à fondé entre l'expérience et l'inspiration ?

1. Diverses opinions philosophiques sur l'inspiration

Etant donnée la difficulté qu'il y a à préciser la *nature* de l'inspiration, on comprend que les philosophes qui en ont parlé l'aient fait de manières très différentes. Nous noterons seulement ici quelques opinions, très diverses.

Pour Platon, l'inspiration poétique est d'essence divine, elle apparente le poète au prophète et au devin [4]. Sous le coup de l'inspiration, le poète est « hors de lui et n'a plus sa raison » [5], il délire [6]. L'inspiration lui permet de saisir les mystères, de pénétrer dans un domaine qui, autrement, demeurerait fermé. Elle lui donne un pouvoir créateur et, si son âme est délicate et pure, il réalise en cet état de beaux poèmes vraiment divins (surhumains) [7]. L'inspiration qui vient des muses et des dieux prend possession du poète et lui permet d'être l'interprète des dieux ; par là même elle devient communicable aux autres hommes [8]. Grâce à cette communication se forme alors une « chaîne » d'inspirés. L'inspiration occupe dans la philosophie de Platon une place primordiale [9].

Pour Hegel, l'inspiration est constituée par l'activité de la fantaisie et le besoin d'exécution d'où résulte un penchant profond qui pousse l'artiste à s'extérioriser et à s'exprimer presque malgré lui. La véritable inspiration

> consiste à être obsédée par la chose, à y être présente, à ne pas connaître de repos tant qu'elle n'a pas reçu une forme artistique et achevée [10].

---

[3] *Op. cit.*, p. 230, note 17.

[4] *Apologie de Socrate*, 22 c.

[5] *Ion*, 534 b : « C'est chose légère que le poète, ailée, sacrée; il n'est pas en état de créer (ποιεῖν) avant d'être inspiré par un dieu... »

[6] *Phèdre*, 265 b : μανίας.

[7] *Ion*, 534 c. [8] *Ion*, 537 a-e.

[9] La question est posée de façon très différente par Aristote. Celui-ci n'en parle guère qu'en *Rhétorique* (III, 7, § 11, p. 337; III, VIII, 2, 11). Mentionnons également le traité : *De la divination par les songes*; et dans sa *Poétique*, il souligne que la poésie exige des âmes bien douées, capables d'enthousiasme (17, 1455 a 33-34).

[10] HEGEL, *Esthétique*, I, p. 333. — Dans une autre perspective, M. Dufrenne souligne également le caractère en quelque sorte nécessitant de l'inspiration, qui s'impose à l'artiste : « C'est en premier lieu ce sentiment qu'il y a quelque chose à dire et qui ne peut être dit que par lui, que son œuvre, si indigne qu'il en soit, est nécessaire » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique* II, p. 674).

> Une inspiration qui laisse à l'artiste la liberté de se mettre en avant et de se faire valoir, au lieu d'être l'organe de l'activité créatrice toute concentrée sur la chose, est une mauvaise inspiration [11].

Sous le souffle de l'inspiration, l'artiste ne doit plus être que la forme façonnant le contenu qui s'est emparé de lui.

C'est de nouveau comme un délire (mais non pas un délire *divin* à la manière de Platon) que Nietzsche conçoit l'inspiration, ne doutant pas qu'il faille remonter à des milliers d'années en arrière pour trouver quelqu'un qui ait le droit de dire, de cette expérience, « c'est aussi la mienne ».

> Quelqu'un a-t-il, en cette fin du XIX^e^ siècle, la notion claire de ce que les poètes, aux grandes époques de l'humanité, appelaient l'*inspiration?* Si nul ne le sait, je vais vous l'expliquer ici.
>
> Pour peu que l'on ait gardé en soi la moindre parcelle de superstition, on ne saurait en vérité se défendre de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le medium de puissances supérieures. Le mot révélation, entendu dans ce sens que tout à coup « quelque chose » *se révèle à notre vue* ou à notre ouïe, avec une indicible précision, une ineffable délicatesse, « quelque chose » qui nous ébranle, nous bouleverse jusqu'au plus intime de notre être, est la simple expression de l'exacte réalité. On entend, on ne cherche pas; on prend, on ne se demande pas qui donne. Tel un éclair, la pensée jaillit soudain avec une nécessité absolue, sans hésitation ni recherche. Je n'ai jamais eu à faire un choix. C'est un ravissement où notre âme démesurément tendue se soulage parfois par un torrent de larmes, où nos pas, sans que nous le voulions, tantôt se précipitent, tantôt se ralentissent; c'est une extase qui nous ravit entièrement à nous-mêmes, en nous laissant la perception distincte de mille frissons délicats qui nous font vibrer tout entier, jusqu'au bout des orteils; c'est une plénitude de bonheur où l'extrême souffrance et l'horreur ne sont plus éprouvées comme un contraste, mais comme parties intégrantes et indispensables, comme une nuance *nécessaire* au sein de cet océan de lumière. C'est un instinct du rythme qui embrasse tout un monde de formes (la grandeur, le besoin d'un rythme ample est presque la mesure de la puissance de l'inspiration, et comme une sorte de compensation à un excès d'oppression et de tension).
>
> Tout cela se passe sans que notre liberté y ait aucune part, et pourtant nous sommes entraînés, comme en un tourbillon par un sentiment plein d'ivresse, de liberté, de souveraineté, de toute-puissance, de divinité. Ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore : on perd toute notion de ce qui est image, métaphore; il semble que ce soit toujours l'expression la plus naturelle, la plus juste, la plus simple, qui s'offre à nous. On dirait vraiment que, selon la

[11] HEGEL, *op. cit.*, p. 333.

parole de Zarathoustra, les choses elles-mêmes viennent à nous, désireuses de devenir symboles (« et toutes les choses accourent avec des caresses empressées pour trouver place en ton discours, et elles te sourient, flatteuses, car elles veulent voler portées par toi. Sur l'aile de chaque symbole tu voles vers chaque vérité. Pour toi s'ouvrent d'eux-mêmes tous les trésors du Verbe; tout Être veut devenir Verbe, tout Devenir veut apprendre de toi à parler »). Telle est mon expérience de l'inspiration...[12]

2. Diverses notes caractéristiques de l'inspiration selon le témoignage des artistes

Si l'artiste ne *définit* jamais cet état infiniment précieux qu'est l'inspiration, il en précise pourtant certaines notes dominantes et en donne même des descriptions.

L'inspiration apparaît comme une *attente :* Voici comment Valéry décrit ce moment particulier de l'inspiration :

> Esprit. Attente pure, Éternel suspens, menace de tout ce que je désire. Épée qui peut jaillir d'un nuage, combien je ressens *l'imminence!* Une idée inconnue est encore dans le pli et le souci de mon front. Je suis encore distinct de toute pensée; également éloigné de tous les mots, de toutes les formes qui sont en moi. Mon œil fixé reflète un objet sans vie; mon oreille n'entend point ce qu'elle entend. O ma présence sans visage, quel regard que ton regard sans choses et sans personne, quelle puissance que cette puissance indéfinissable comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage! Je ne sais ce qui se prépare. Je suis amour, et soif, et point de nom. Car il n'y a point d'homme dans l'homme, et point de *moi* dans le *moi.* Mais il y aura un acte sans être, un effet sans cause, un accident qui est ma substance. L'événement qui n'a de figure ni de durée, attaque toute figure et toute durée. Il fait visibles les invisibles et rend invisibles les visibles. Il consume ce qui l'attire, il illumine ce qu'il brise... Me voici, je suis prêt. Frappe. Me voici, l'œil secret fixé sur le point aveugle de mon attente... C'est là qu'un événement essentiel quelquefois éclate et me crée [13].

L'inspiration est une attente pure, une suspension pure de toute activité, de tout temps ; tout va renaître... [14]. Mais c'est aussi un « effort sauvage » pour atteindre jusqu'à la beauté d'en haut [15].

---

[12] NIETZSCHE, *Ecce Homo*, pp. 126-128.

[13] Cf. VALÉRY, *Tel Quel, II: Autres Rhumbs*, Œuvres, II, p. 662.

[14] Cf. *Lettres de Van Gogh*, p. 69 : « De plus en plus d'autres choses me quittent, et plus elles me quittent, plus rapide devient mon regard pour voir le côté pictural. »

[15] Cf. E. POE, *The Poetic Principle*, cité par MARITAIN, *op. cit.*, p. 161, note 21. Voici ce que dit Poe en parlant de ce qui inspire le poète : « Ce n'est pas une simple appréciation de la beauté à notre portée, mais un effort... C'est le désir de la phalène pour l'étoile. »

L'inspiration, si elle implique ou peut impliquer cet effort [16], n'en est pas moins considérée comme une « grâce » dont rien n'assure le poète — ou l'artiste — qu'elle lui sera donnée [17]. Il aimerait la posséder toujours, mais c'est seulement par instants que « quelque chose » monte en lui du plus profond de lui-même, une « réalité poignante et invisible » à laquelle son attention et son désir doivent permettre de surgir. « Avant même que tu en aies conscience, écrit Pierre Emmanuel,

> le symbole est un appel dans la nuit. Il est ta propre nuit qui ' cherche à s'entendre ', selon la parole du plus grand symboliste français. Il y a un instant c'était le plein midi, le conscient diffus, les clartés habituelles, une visible sécurité. Soudain, à fleur de jour, l'opaque bouge : un verbe insaisissable approche ou fuit, issu de toi, s'y renfonçant, t'entraînant dans la nuit de l'être, *Cela*.
>
> *Cela* — cette réalité qui parle la nuit, qui profère le silence nocturne — vient à toi du profond de toi-même, et bien avant d'apparaître *donne de la voix*. Étrange voix, pressentie plutôt qu'entendue, contraction angoissée du silence : état de celui qui ne sait ce qu'il veut dire, ni s'il le veut, mais *Cela* veut se dire en lui. Ainsi le messager précédé de son cri n'est d'abord qu'un frémissement de l'espace : comme un fragment de nuit plus dense, il se détache par degrés de la nuit, forme vague, puis visage et corps. Encore, pour que le messager t'atteigne, faut-il que tu prêtes l'oreille à sa voix : que ton attention s'orientant vers elle l'oriente. Ton qui-vive doit être l'aimant qui dirige le messager, qui fasse surgir des ténèbres l'invisible et poignante réalité qu'il représente — qui est en lui et pourtant est tout autre que lui.
>
> Jeune poète, es-tu cet aimant qui s'ignore, cette sentinelle en alerte qui sent le mutisme bouger? Cerné par l'ombre, tu as peur : mais ta peur est moins forte que ton désir que cette ombre vivante prenne forme... » [18].

---

[16] Certains artistes soulignent, par contre, la soudaineté de l'inspiration et la faculté qu'elle a de s'engendrer elle-même. « Le nouveau, l'original, disait Beethoven, s'engendrent d'eux-mêmes sans qu'on y pense » (cité par V. D'INDY, *Beethoven*, p. 117). Et Tchaïkowsky écrivait : « En général, la semence d'une future création musicale germe instantanément et de la façon la plus inattendue. Si le sol est fertile, si l'on est disposé à travailler, la graine prend racine avec une force et une rapidité surprenante et apparaît à la surface de la terre sous forme d'une petite tige qui produit des feuilles, des branches et enfin des fleurs. Cette comparaison est ce qui approche le plus, à mon sens, de la description de l'opération créatrice. Si la semence lève à un moment favorable, la principale difficulté est surmontée. Le reste pousse tout seul » (lettre de TCHAÏKOWSKY, citée par B. CHAMPIGNEULLES, *Les plus beaux écrits des grands musiciens*, p. 305).

[17] « Rien ne t'assure que la grâce te sera donnée : que tu seras un jour ta parole. Les chances du moindre aspirant à l'amour sont incomparablement plus grandes que les tiennes : il est raisonnable d'attendre l'amour, c'est une probabilité statistique. Mais la raison ni la statistique n'ont rien à faire à l'impérieux besoin d'être un poète, quand ce besoin n'a pour support que ton vide et ta négation de toi » (P. EMMANUEL, *Le goût de l'Un*, p. 30).

Bossuet lui-même reconnaissait : « Je ne fais des vers que par hasard, pour m'amuser saintement d'un sujet pieux, par un certain mouvement dont je ne suis pas le maître (*Lettres de piété et de direction*, II, p. 332 lettre : CCLVIII à Madame d'Albert de Luynes).

[18] P. EMMANUEL, *op. cit.*, pp. 29-30.

Cet « état de grâce », en lequel l'homme « a le privilège de n'être plus ce dieu tombé des cieux qui s'en souvient avec un amer regret, mais de se sentir comme un dieu ressuscité dans la gloire paradisiaque » [19], implique une sorte d'extase, de sortie de soi. Elle apparaît aussi, en même temps, comme un voile qui brusquement se déchire : quelque chose se découvre, se donne à nous, à quoi nous accédons de plain pied et en quoi nous nous immergeons tout entier. On parlera de « déflagration », d' « explosion intelligible », pour exprimer ce dépassement vis-à-vis de nos connaissances ordinaires. L'artiste vit alors d'une certaine plénitude qui lui est donnée. Parlant des moments d'inspiration, Michel Carrouges écrit encore :

> Ces « moments parfaits » sont les pivots, les « foyers vivants » de la mystique et de la mythologie poétiques. Ils sont les prémices de la *Pentecôte poétique*. Ils sont les moments où l'homme a l'impression de dépasser les bornes de sa psyché habituelle et de s'engager dans le supra-naturel, où paraît s'effectuer la synthèse tant désirée entre le songe et la veille... ; l'homme se sent sur le seuil d'un immense horizon de bonheur et de lucidité où il est libre de s'engager...[20]

L'inspiration n'est-elle pas, comme certains le pensent, quelque chose de surnaturel [21], de religieux et de divin ? Le sculpteur ne fait-il pas encore « acte d'adoration » quand il découvre le caractère grandiose des formes qu'il étudie et que, du sein des lignes fugitives, il entreprend de dégager le type éternel de chaque être, de discerner, au sein même de la divinité, les modèles immuables d'après lesquels toutes les créatures sont pétries ? « Regardez, par exemple, les chefs-d'œuvre de la statuaire égyptienne, figures humaines ou animaux, et dites si l'accentuation des contours essentiels ne produit pas l'effet troublant d'un hymne sacré » [22].

L'inspiration est aussi conçue comme un état d'ivresse lyrique [23], d'exaltation rythmique, de délire intime. Cet état nouveau transfigure intérieurement l'artiste et lui ouvre le domaine de la création. L'inspiration apparaît alors comme un « rêve brillant », un « son pur » au

---

[19] M. CARROUGES, *La mystique du surhomme*, p. 72.

[20] *Op. cit.*, p. 187.

[21] Cf. VALÉRY, *Tel Quel, II: Autres Rhumbs*, Œuvres, II, pp. 678-679. Voir également ci-dessous, p. 299, note 7.

[22] RODIN, *L'art*, p. 265. Baudelaire n'a-t-il pas affirmé : « ... je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable *grâce*, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse » (*Le Poème du Haschisch*, I. *Le goût de l'infini*, Œuvres complètes, p. 396).

[23] « Invasion de l'ivresse poétique, écrit Claudel. Dialogue du poëte avec la Muse qui devient peu à peu la Grâce » (*Cinq grandes Odes*, Œuvre poétique, pp. 221 ss.).

milieu des bruits, un « diamant » au sein de la terre [24]. Hans Sachs, dans les *Maîtres chanteurs,* affirme :

> Ami, l'ouvrage véritable du poète
> Est de noter et de traduire ses rêves... [25]

L'inspiration serait donc, quoiqu'en ait pu dire par ailleurs Valéry, un état assez voisin de celui du rêve [26], où, dans une sorte de confusion, images et idées affleurent à l'esprit, lui donnant le sentiment qu'il transcende ses propres limites. « L'inspiration, écrit Supervielle,

> se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée.
>
> L'*état de poésie* me vient alors d'une sorte de *confusion* où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images — dans ce domaine tout voisin rien n'est vraiment éloigné — soit pour subir de profondes métamorphoses qui les rendent méconnaissables.
>
> Cependant, pour l'esprit, mélange de rêves, les contraires n'existent plus : l'affirmation et la négation deviennent une seule et même chose, et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie. Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent. Et j'assiste à tout cela en intervenant le moins possible, éprouvant en sourdine d'un même temps des impressions qui seraient opposées en temps ordinaire : je vais à ma rencontre et me perds de vue, je m'effraie et me rassure, je me libère et m'embrasse, je me fais vivre et je me tue. Je me donne l'illusion de sonder l'obscur dans son effort vers la lumière pendant qu'affleurent à la surface du papier les images qui bougonnaient réclamant dans les profondeurs.
>
> Après je sais un peu mieux où j'en suis de moi-même, j'ai créé de dangereuses puissances et je les ai exorcisées, j'en ai fait des alliées de ma raison la plus intérieure » [27].

---

[24] Voir VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème,* Œuvres, I, p. 1490. — Pièces sur l'art : *Autour de Corot, id.,* II, pp. 1313 et 1320.

[25] NIETZSCHE, *L'origine de la tragédie,* p. 26.

[26] Cf. J.-P. WEBER, *La psychologie de l'art,* p. 52. Valéry a cependant affirmé, après avoir décrit l'univers qui se révèle à l'émotion poétique : « L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve » (*Discours sur l'esthétique,* Œuvres, I, p. 1320).

[27] *En songeant à un art poétique.* — Relevons ce que Rilke disait à Maurice Betz : « J'ai toujours écrit très vite, en subissant en quelque sorte l'improvisation d'un rythme qui cherchait à travers moi sa forme vivante. Lorsque ce mouvement est en nous, l'expression n'est plus qu'affaire d'obéissance. C'est ainsi que j'ai écrit le *Cornette,* en une seule nuit, reproduisant de façon irrésistible les images que les reflets du soleil couchant avaient projetées sur les nuages que je voyais passer devant ma fenêtre ouverte. Beaucoup d'entre mes *Nouveaux Poèmes* se sont en quelque sorte écrits d'eux-mêmes, parfois plusieurs en un seul jour... » (M. BETZ, *Rilke*

Valéry, qui tient à distinguer nettement l'inspiration de l'état de rêve, la présente comme une sorte d'énergie qui s'empare de l'être de l'artiste et le met dans un « état chantant » où il devient capable de produire ce qu'il ne saurait produire ordinairement :

> L'état chantant, c'est-à-dire l'état dans lequel l'être se sent dans une seconde phase d'énergie, libre, particulière, aussi différent de l'être à l'état ordinaire que l'est, par exemple, une corde tendue d'une corde lâche. Une corde tendue, si vous l'ébranlez, produit un son, la corde lâche ne produit rien du tout. Il y a une sorte d'énergie qui s'empare de l'être et qui le fait capable de produire certaines choses qu'il ne produirait pas à l'état ordinaire. Et parmi ces choses, il en est une particulièrement significative qui est ce que l'on peut appeler l'effusion rythmique. La propriété de se sentir producteur de rythme [28].

Cet état nouveau ne peut se produire que dans la solitude et le silence [29]. « ... J'ai besoin, écrivait Mallarmé, de la plus silencieuse solitude de l'âme, et d'un oubli inconnu, pour entendre chanter en moi certaines notes mystérieuses... » [30]. Et à F. X. Kappus, Rilke écrivait : « Une seule chose est nécessaire : la solitude. Aller en soi-même, et ne

---

vivant, p. 122). A la limite, une telle conception de l'inspiration devient celle du surréalisme. Ainsi, « l'inspiration poétique, chez Lautréamont, se donne pour le produit de la rupture entre le bon sens et l'imagination, rupture consommée le plus souvent en faveur de cette dernière et obtenue d'une accélération volontaire, vertigineuse, du débit verbal (Lautréamont parle du ' développement extrêmement rapide ' de ses phrases. On sait que de la systématisation de ce moyen d'expression part le surréalisme) » (André BRETON, *Introduction aux Œuvres complètes d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, p. XIII).

[28] VALÉRY, *Souvenirs poétiques*, p. 19. Schiller parle d'une *musikalische Stimmung* qui précède et prépare l' « idée poétique ». Cf. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, aph. 5, p. 67 : « Sur le processus de sa création poétique [Prozess seines Dichtens], *Schiller* nous a éclairé par une observation, inexplicable pour lui...; il avoue avoir eu devant lui et en lui, comme état préparatif avant l'acte créateur [Aktus des Dichtens], non pas une suite d'images avec une causalité ordonnée de pensées, mais plutôt une *disposition d'âme musicale* [musikalische Stimmung]. (' Au début, la sensation [Empfindung] est chez moi sans objet clair et précis; celui-ci se forme seulement plus tard. Une certaine disposition d'âme musicale [musikalische Gemütsstimmung] précède et celle-ci seulement est suivie de l'idée poétique '). »

[29] Cf. VALÉRY, *op. cit.*, pp. 18-19 : « Il naît dans certains tempéraments comme était le mien, une tendance à la ségrégation, à la séparation du temps, à laquelle la poésie apporte son encouragement particulier, c'est le plaisir à éprouver à être seul avec soi-même, à trouver en soi-même l'intérêt peut-être factice, peut-être exagéré, en tout cas un intérêt puissant. Et alors, entre les désirs du jeune homme, la manière dont il ressent les circonstances de la vie, et la création, même immédiate, de produits de sensibilité et de l'imagination, il se fait une alliance que presque tout le monde connaît. Elle joue un très grand rôle vers l'âge de quatorze à dix-huit ans, par exemple, dans lequel, chez certains tempéraments, elle prend une très grande valeur. Peu à peu il se fait le plaisir, que l'on recherche très volontiers, d'une vie secrète presque contemplative, d'une vie séparée, et cette vie conduit à un état qui, lui, est essentiel à la création du poète — car sur cet état pourra venir se greffer cette sorte de métier à acquérir, dont je parlerai tout à l'heure. C'est ce que j'appelle l'état chantant — je n'ai pas trouvé d'autre expression que celle-là. »

[30] H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, p. 179.

rencontrer durant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir... » [31].

Dans cette solitude avec lui-même et avec une réalité mystérieuse au plus profond de lui-même, l'artiste fait l'expérience d'un *vide* d'où naît l'inspiration. « Aussi longtemps que nulle image n'apparaît, écrit Pierre Emmanuel,

> la pensée est son propre vide, qui peut croître jusqu'à devenir une figure atroce de l'infiguré. Il m'arrive de me concentrer face à mon vide : d'attendre, de plus en plus crispé. Rien n'en surgit : l'attention le rend impénétrable — un mur d'airain. Parfois au contraire, sans effort, sans être même appelé au dedans, me voici de l'autre côté de la muraille : gratifié, comblé d'une image qui met l'être en mouvement. L'élan donné, cette même attention, qui à d'autres moments me paralyse va le soutenir et en multiplier l'énergie » [32].

Mais si chez les uns ce vide est une expérience douloureuse [33], chez d'autres il y a un vide qui est le résultat d'une véritable technique, un exercice « analogue à celui que pratiquent certains ascètes thibétains, en vue d'acquérir ce qu'ils appellent à peu près... la *compréhension du vide* » [34] : compréhension positive de l'absolu, selon Michel Leiris, mais

---

[31] *Lettres à un jeune poète*, p. 61. Cf. pp. 108-109 : « Quelle souveraineté dans le calme qui contient de tels bruits, de telles forces en mouvement! Et quand on pense que s'y ajoute la présence de la mer pourtant lointaine et qu'elle y résonne comme le son le plus intime d'une harmonie préhistorique, alors on ne peut que vous souhaiter de vous abandonner avec foi et patience à l'action de cette solitude magnifique. Elle agira en silence d'une manière continue comme une force inconnue sur tout ce que vous vivrez et ferez, comme fait en nous le sang de nos ancêtres qui forme avec le nôtre cette chose sans équivalence... que nous représentons à chaque tournant de notre vie. » — Notons aussi cette réaction de Proust : « Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi ils n'avaient pas prise, comme sur ces objets dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort... Mais pour que mon esprit pût ainsi se rassembler, prendre son élan, il m'eût fallu être seul. Que j'aurais voulu pouvoir m'écarter comme je faisais dans les promenades du côté de Guermantes quand je m'isolais de mes parents! Il me semblait même que j'aurais dû le faire » (*A la recherche du temps perdu*, I, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, pp. 717-718).

[32] P. EMMANUEL, *op. cit.*, p. 172.

[33] Chez d'autres, comme chez Alain, en raison de sa conception de l'inspiration au sein de l'exécution, ce vide est sans inquiétude : « ... j'arrivais à prendre la plume... et à écrire mon titre dans un vide d'idées sans aucune inquiétude. Car je savais que le plus simple commencement allait faire comme un creux très bien dessiné, que je remplissais alors avec la sécurité de l'artisan. C'est ainsi qu'une pierre ajoutée à un mur exige la suivante et déjà la dessine » (*Histoire de mes pensées*, in : *Les arts et les dieux*, p. 142).

Cf. *Entretiens chez le sculpteur*, *op. cit.*, p. 655 : « Le poète m'a dit quelquefois que le blanc de la page était mortel. Car pourquoi ce mot plutôt qu'un autre? Donc il faut l'écrire, et se fier à n'importe quoi. D'après ces obscurs propos, et d'après l'expérience aussi de la prose, j'ai fini par mettre mon espoir dans le seul art de continuer sans rien raturer. Tous les arts supposent ce genre d'obstination; au reste, il est de bon sens que les trouvailles et les bonheurs sont absolument imprévus; et je sens, quand je lis quelque poème, qu'un vers à finir est une chance précieuse, et que la rime sauve pourvu qu'on lui soit fidèle. »

[34] M. LEIRIS, *Joan Miro*, cité par M. CARROUGES, *op. cit.*, pp. 189-190.

dont on peut se demander, comme le fait Michel Carrouges, si elle atteint autre chose que l'absolu infra-cosmique en son vide de toutes choses [35].

Si capitale et nécessaire que soit l'inspiration, elle n'a cependant pas en elle-même sa propre fin. Son jaillissement appelle un exercice de la pensée. « Ce que certains nomment inspiration, écrit Pierre Emmanuel,

> n'est chez eux que l'irruption anarchique de l'inconscient qui chasse la conscience d'elle-même. Que l'inconscient jaillisse à la conscience est bon et nécessaire : ce jet atteste la présence et la force de la nappe cachée. Mais sans un approfondissement consécutif de la nappe, une consolidation des abords de la source par l'exercice compréhensif de la pensée, l'inspiré reste absent de la force qui le traverse : il n'a pas entendu l'appel de l'être, dont la source tarit faute de soins » [36].

Et Valéry, dans un texte connu, affirme :

> Une grande soif, sans doute, s'illustre elle-même de ruisselantes visions; elle agit sur je ne sais quelles substances secrètes comme fait la lumière invisible sur le verre de Bohême tout pénétré d'urane; elle éclaire ce qu'elle attend, elle diamante des cruches, elle se peint l'opalescence de carafes... Mais ces breuvages qu'elle se frappe ne sont que spécieux; mais je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain [37].

L'enthousiasme doit être *canalisé :*

> Quelque grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage : il faut que des gênes bien

---

[35] *Op. cit.*, p. 190.

[36] P. EMMANUEL, *Le goût de l'Un*, p. 70. Cf. VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1481 : « J'ai scandalisé diverses personnes, il y a quelques années, pour avoir dit que j'aimerais mieux avoir composé une œuvre médiocre en toute lucidité qu'un chef-d'œuvre à éclairs, dans un état de transe... »

[37] VALÉRY, Variété : *Note et Digression 1919*, Œuvres, I, pp. 1204-1205. Un peu plus loin, Valéry écrit : « Même les plus heureuses de nos intuitions sont en quelque sorte des résultats inexacts *par excès*, à l'égard de notre clarté ordinaire; *par défaut*, au regard de la complexité infinie des moindres objets et des cas réels qu'elles prétendent nous soumettre. Notre mérite personnel... ne consiste pas à les subir tant qu'à les saisir, à les saisir tant qu'à les discuter... Et notre riposte à notre génie vaut mieux parfois que son attaque » (*ibid.*, pp. 1207-1208). Citons encore : « Leur vrai prix (celui des éléments intuitifs) ne vient pas de l'obscurité de leur origine, ni de la profondeur supposée d'où nous aimerions naïvement qu'elles sortent, et ni de la surprise précieuse qu'elles nous causent à nous-mêmes; mais bien d'une rencontre avec nos besoins, et enfin de l'usage réfléchi que nous saurons en faire, — c'est-à-dire : — de la collaboration de tout l'homme » (*ibid.*, p. 1208). Évidemment, Valéry réagit, et réagit d'une manière excessive. Mais il y a là quelque chose de très juste et qui est fort éloigné de l'idéalisme d'un Croce.

placées fassent obstacle à sa dissipation totale et qu'un retard adroitement opposé au retour invincible de l'équilibre permette de soustraire quelque chose à la chute infructueuse de l'ardeur [38].

C'est qu'en effet, comme le dit Rodin, « aucune inspiration subite ne saurait remplacer le long travail indispensable pour donner aux yeux la connaissance des formes et des proportions et pour rendre la main docile à tous les ordres du sentiment » [39].

L'inspiration est un point de départ, mais un point de départ que l'artiste porte en lui ; aussi sera-t-elle appelée « semence », « germe » — les comparaisons portant évidemment sur la densité unique de vie du germe et non pas sur sa potentialité. Ainsi Valéry dira : « Il y a une qualité spéciale, une sorte d'*énergie individuelle* propre au poète. Elle paraît en lui et le révèle à soi-même dans certains instants d'un prix infini ». Cette énergie s'exerce ordinairement « par brèves et fortuites manifestations » [40].

L'inspiration, en effet, anime et unifie d'une manière dynamique tous les moments de l'activité artistique et de la production de l'œuvre [41], dans une progression, une succession et un développement. Comme on peut comparer l'inspiration à un germe imperceptible déposé dans l'esprit, on peut aussi la comparer à un instinct, à un « souffle »

---

[38] *Op. cit.*, p. 1205. Au sujet de cette réaction de Valéry contre l'enthousiasme, Matila Ghyka cite ces mots très justes de Lucien Fabre : « ... ce que condamne Valéry, ce n'est pas cette espèce de feu intérieur qui alimente l'intelligence et l'imagination créatrices et leur expression, mais le manque de contrôle, l'absence de gardien ou de vestale capables d'éliminer les scories et les fumées » (*Tour d'horizon philosophique*, Annexe IV : *L'esthétique pythagoricienne*, p. 178). — « L'inspiration, écrit Garcia Lorca, donne l'image, mais sans revêtement. Et pour la revêtir, il faut observer calmement et sans se passionner dangereusement la qualité et la sonorité du mot » (cité dans J. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*, p. 560).

[39] RODIN, *op. cit.*, p. 143. Notons ce souvenir rapporté par Vincent d'Indy, du temps où il était élève de César Franck : « Après avoir terminé mon cours d'harmonie et aligné quelques pénibles contrepoints, je me figurais être assez instruit pour pouvoir écrire et, ayant à grand-peine couché sur du papier à musique un informe quatuor pour piano et instruments à cordes, je demandai à Franck... un rendez-vous qu'il ne me fit point attendre.

Lorsque j'eus exécuté devant lui un mouvement de mon quatuor (que je pensais bénévolement être de nature à m'attirer ses félicitations), il resta un moment silencieux, puis, se tournant vers moi d'un air triste, il me dit ces paroles... : ' Il y a de bonnes choses, de l'entrain, un certain instinct du dialogue des parties..., les idées ne seraient pas mauvaises..., mais... ce n'est pas suffisant, ce n'est pas fait... et, en somme, *vous ne savez rien du tout!* ' — Puis, me voyant très mortifié de ce jugement... il entreprit de m'en expliquer les raisons et termina en me disant : ' Revenez me voir; si vous voulez que nous travaillions ensemble, je pourrai vous apprendre la composition... ' » (V. D'INDY, *César Franck*, p. 224).

[40] VALÉRY, Variété : *Propos sur la poésie*, Œuvres, I, p. 1377. Voir aussi *Discours sur l'esthétique* (*ibid.*, pp. 1306-1309).

[41] VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1480 : « Cette remarque fut un germe. Elle ne fit que passer dans mon esprit de ce jour-là — le temps d'y déposer quelque semence imperceptible qui se développa un peu plus tard, dans un travail de plusieurs années. »

intérieur [42], à une « poussée irrésistible », à une « musique » intérieure [43].

Ce souffle intérieur possède du reste une très grande variété de tonalités, depuis la véhémence engendrant une sorte de transe prophétique jusqu'au simple souffle engendrant un état d'attention, d'alerte, devant quelque chose qui va se découvrir, se communiquer. En raison de la véhémence que peut avoir ce souffle, et de sa violence invisible, on nomme l'inspiration le « démon intérieur ». « A peine le plaisir que me faisaient certaines lectures éveillait-il en moi le démon qui veut qu'on écrive, quelques réflexions d'égale force et de sens contraire s'opposaient à la tentation » [44]. On parlera également d'un « feu intérieur » qui ronge, qui brûle, d'un instinct violent qui pousse l'artiste à agir presque malgré lui.

En raison de la douceur inattendue, imprévisible de ce souffle, on considère l'inspiration comme divine et *venant des « Muses »*. Claudel a décrit cet aspect avec beaucoup de finesse. Pour lui, les diverses qualités de l'inspiration se rattachent aux neuf Muses : sa valeur de silence et de perception, de vibration et de chant, d'harmonie et de mesure, de connaissance connaturelle et de conquête, de violence du désir et d'ouverture [45].

Nietzsche a saisi avec force ces deux caractères opposés de l'inspiration et, pour les mieux manifester, il les a comme hypostasiés dans les deux divinités grecques des arts, Apollon et Dionysos.

> Ces deux instincts impulsifs s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer par elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation « art », qui leur est commune, ne fait que masquer, jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « Volonté » hellénique, ils apparaissent accouplés, et que, dans cet accouplement, ils engendrent alors l'œuvre à la fois dionysienne et apollinienne de la tragédie attique [46].

---

[42] Voir S. FUMET, *Le procès de l'art*, p. 77 ss.

[43] Voir les *Lettres de Van Gogh :* « Encore que je sois souvent dans la misère, il y a pourtant en moi une harmonie et une musique calme et pure. Dans la plus pauvre maisonnette, dans le plus sordide petit coin, je vois des tableaux et des dessins. Et mon esprit va dans cette direction par une *poussée irrésistible* » (p. 69). (C'est nous qui soulignons.) « Je voulais simplement te dire ceci, je sens qu'il y a des choses de couleur qui surgissent en moi pendant que je peins, que je ne possédais auparavant, ces choses larges et intenses... » (p. 73).

[44] VALÉRY, *ibid.*, p. 1465. Cf. M. CARROUGES, *op. cit.*, p. 284. Baudelaire affirme : « L'inspiration vient toujours quand l'homme le *veut*, mais elle ne s'en va pas toujours quand il le veut » (*Journaux intimes, Fusées, XI*, Œuvres complètes, p. 1342).

[45] CLAUDEL, Les Muses *(Cinq grandes Odes)*, Œuvre poétique, pp. 221 ss.

[46] NIETZSCHE, *L'origine de la tragédie*, pp. 25-26; voir aussi pp. 221-222.

Voilà les deux grands modes esthétiques du *rêve* et de l'*ivresse* [47].

Ces diverses affirmations montrent bien qu'aux yeux de certains philosophes et de certains artistes, l'inspiration apparaît comme quelque chose qui surélève l'homme, le met « hors de lui », au delà de ce qui est sa vie habituelle ; qu'elle est comme un état lui donnant de nouvelles capacités d'attente, de connaissance et de désir, lui permettant de communiquer avec un monde qui lui demeure ordinairement fermé (extase, déflagration, état chantant, langage des dieux). L'inspiration leur apparaît aussi comme passagère et fragile ; ce n'est pas un « avoir » qu'on possède, c'est une grâce. Enfin l'inspiration n'est pas un terme en lequel on se repose, c'est au contraire un nouveau point de départ : n'est-ce pas un germe, une semence ?

En ne tenant compte que de ces diverses descriptions, on pourrait être tenté de croire que l'inspiration n'est plus humaine, mais démoniaque ou divine, qu'elle réalise en nous un « surhomme ». Est-ce exact ? L'inspiration n'est-elle pas profondément humaine ? N'est-elle pas à l'origine d'une activité typiquement humaine ? L'artiste possédé par son inspiration ne demeure-t-il pas un homme ?

Essayons donc de préciser ce qu'est l'inspiration, en réfléchissant sur nos propres expériences — même si nous ne sommes pas de grands artistes, nous avons tous eu, dans un certain domaine, quelque inspiration qui nous a permis de réaliser telle ou telle œuvre — en réfléchissant aussi sur les confidences des artistes eux-mêmes. Essayons ainsi, par des approches successives, en comparant l'inspiration à d'autres activités humaines qui lui sont parallèles, de mieux saisir ce qu'elle a de propre, sans vouloir pour autant la définir puisqu'elle ne peut l'être, étant dans son domaine propre quelque chose de premier.

---

[47] « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'*ivresse*. Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine : autrement l'art est impossible. Toutes les espèces d'ivresses, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible, ont puissance d'art : avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive. De même l'ivresse qui accompagne tous les grands désirs, toutes les grandes émotions : l'ivresse de la fête, de la lutte..., l'ivresse du printemps, ou bien sous l'influence des narcotiques; enfin l'ivresse de la volonté... L'essentiel dans l'ivresse, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on s'abandonne aux choses, on les force à prendre de nous, on les violente, — on appelle ce processus : idéaliser... Idéaliser ne consiste pas, comme on le croit généralement, en une déduction, et une soustraction de ce qui est petit et accessoire. Ce qu'il y a de décisif, c'est, au contraire, une *formidable* érosion des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent » (*Le crépuscule des idoles. Flâneries inactuelles*, aph. 8, p. 179).

3. Ce qu'est l'inspiration

L'inspiration est d'abord un esprit, un « pneuma » intérieur, un « ébranlement musical » [48]. C'est une poussée vitale et spirituelle qui permet à l'artiste de tout voir et de tout sentir dans une profondeur nouvelle, inconnue jusque-là. Sous l'emprise de ce souffle intérieur, il peut dépasser le « déjà vu », le monde commun et ordinaire. Grâce à l'inspiration, et dans la mesure même où elle existe, l'artiste découvre quelque chose de nouveau qui s'impose à lui, qui le séduit et l'oblige à s'y donner entièrement : il en vit.

Ce souffle intérieur qui entraîne l'artiste vers cette « terre promise », vers ce « pays non exploré » qu'il devine sans le connaître, qu'il soupçonne sans le voir, est comme une force à la fois obscure et lumineuse, qui jaillit de l'intérieur et s'empare progressivement de toutes ses énergies vitales. En cela, l'inspiration est bien une orientation profonde qui polarise la vie de l'artiste, lui donnant son sens, son unité. Un artiste possédé ou, si l'on préfère, saisi par une inspiration, ne peut plus rien connaître, ne peut plus rien entendre qu'à travers cette inspiration qui transfigure tout ce qu'il expérimente, tout ce qu'il imagine, et cela avec tant de force qu'il se trouve comme transplanté dans un autre univers. On peut dire que sa vie d'artiste est sensibilisée spirituellement de telle manière qu'elle pénètre avec une acuité très spéciale tout ce qui l'entoure et tout ce qu'il porte en lui, à condition toutefois que cela soit en harmonie et en conformité avec son inspiration. C'est pourquoi l'inspiration peut à la fois illuminer et aveugler. Elle donne un regard extraordinairement perçant sur ce qui fait partie du champ optique, mais en même

---

[48] Maritain (*op. cit.*, p. 286) note : « ... le tout premier effet, et le signe, de la connaissance poétique et de l'intuition poétique, aussitôt qu'elles existent dans l'âme — et avant même toute amorce d'exercice opératif — est une sorte d'ébranlement musical qui se produit dans les profondeurs des sources vives où elles sont nées. » Maritain précise : « Une sorte d'ébranlement musical, de chant informulé, sans mots ni sons..., audible seulement au cœur, voilà le premier signe qui fait reconnaître la présence de l'expérience poétique à l'intérieur de l'âme » (p. 286). Et pour mieux manifester ce qu'il veut nous indiquer, il introduit un nouveau concept, une nouvelle expression : cette musique à l'état naissant est une « charge dynamique ou *pulsion intuitive*, à la fois imaginative et émotionnelle » (p. 287). Ce « complexe d'images virtuelles et d'émotions, mises en branle dans le monde fluide et mouvant de la créativité de l'esprit, et essentiellement tendancielles... », Maritain l'appelle « charge dynamique ou pulsion intuitive, éveillée par l'expérience poétique sous la lumière activante de l'Intellect Illuminateur » (pp. 287-88). Pour lui, cet ébranlement musical est bien produit par l'expérience poétique et l'intuition poétique, mais ne peut-on le considérer comme le premier moment de l'inspiration? Maritain reconnaît qu'il s'agit de la première phase de l'expression poétique, phase distincte, par nature, de la phase de l'expression verbale. Cette première phase est, du reste, provisoire, « tendancielle », elle tend vers l'expression verbale; elle est purement imaginale et émotionnelle (cf. p. 291), elle est la phase de l'expression « germinale » (p. 290) s'exprimant par signes naturels (les pulsions imaginales et émotionnelles intuitives, cf. p. 291). Entre cette première phase d'expression poétique et celle de l'expression finale par les mots, se situe le choix (voir p. 291).

temps, elle rend incapable de considérer objectivement d'autres réalités expérimentées qui n'ont rien de commun avec elle. L'inspiration donne une manière spéciale, *sui generis*, de voir, de sentir, d'entendre... En ce sens, elle isole l'artiste de la réalité du commun des mortels et le fait vivre dans un univers subjectif, puisqu'elle donne à tout ce qui est vécu par l'artiste une signification nouvelle et une nouvelle orientation. L'univers de l'homme inspiré possède son « intentionalité » propre ; cet univers, vraiment porté par l'artiste, dépend de lui tout en l'attirant et en l'enchantant. Bien que tout en projet et en tendance, il s'impose comme nécessaire. L'inspiration est à la fois souffle, *pneuma,* et source de signification, de détermination et d'orientation.

Mais peut-on préciser l'objet propre de l'inspiration ? Peut-on déterminer ce qui la spécifie ?

Une chose est certaine : l'inspiration artistique, tout en provenant d'une réalité existante, n'est pas spécifiée par une réalité existante ; c'est même ce qui distingue ce *pneuma* du *pneuma* dont parlent les théologiens à propos de l'inspiration de l'Esprit Saint, car celle-ci, provenant d'une Réalité existante, conduit à une Réalité existante : à l'amour de Dieu pour nous.

Peut-on dire alors que l'inspiration artistique est spécifiée par une forme idéale imaginaire ? Il est évident que cette forme idéale imaginaire n'existe pas *avant* l'inspiration, mais en est comme le fruit ; donc, au sens propre, elle n'est pas son objet. Cette forme idéale canalisera, certes, l'inspiration en précisant son contenu et sa structure, comme un fruit concrétise l'élan vital dont il provient : mais plus profondément cette forme idéale est portée par l'inspiration et déterminée par elle. Il y a comme une relation mutuelle entre l'inspiration qui détermine son fruit et ce fruit qui, lui-même, noue cet élan vital. Toutefois, il faut bien respecter ici le primat de l'inspiration et, par le fait même, le primat de l'artiste inspiré (le sujet). Lorsqu'il s'agit de l'inspiration *artistique,* il faut affirmer que l'inspiration est source de son objet. Ceci est normal, étant donné le rôle si important de l'imagination dans l'inspiration artistique. Or, précisément, l'imagination ne peut être spécifiée par son objet propre, puisque celui-ci n'existe pas *avant* l'activité de l'imagination : l'imagination se donne son objet. On ne peut donc pas préciser la nature de l'inspiration à partir de son *objet* propre ; il faut le faire en fonction de son *rôle* propre dans l'activité artistique.

L'inspiration apparaît, dans le développement de l'activité artistique, comme le « germe initial » ; alors que l'expérience agit de l'extérieur comme un choc, l'inspiration, qui est bien une sorte de choc elle aussi,

se réalise pourtant de l'intérieur. C'est au plus intime de la vie de l'artiste que l'inspiration naît, s'emparant en quelque sorte de toutes ses forces vives, les orientant et les exaltant. C'est une poussée intérieure, subite, qui est à l'origine de tout ce que l'artiste entreprend pour réaliser son œuvre ; de ce point de vue, on peut dire qu'elle est bien une « source » d'où jaillit tout le développement de l'activité artistique.

L'inspiration ne joue-t-elle pas, dans la vie de l'artiste, un rôle capital analogue à celui de l'intention dans la vie morale ? Nous disons *analogue,* c'est-à-dire tout à fait différent, mais d'une diversité qui implique une certaine ressemblance. L'inspiration et l'intention, en effet, sont toutes deux des points de départ, des causes propres et immédiates de toutes nos activités artistiques et morales. Sans intention, il n'y a ni choix moral, ni décision, ni exécution possibles ; sans inspiration, ni choix créateur, ni réalisation. Si l'intention regarde le *but* à atteindre et les moyens qui permettront de l'atteindre, elle implique un amour de la fin ardent et efficace, et si intense que cet amour est capable de rayonner sur les moyens permettant normalement de l'acquérir. C'est pourquoi l'intention donne à l'homme une attitude morale très réaliste et profonde. C'est elle qui permet à l'homme de regarder concrètement et pratiquement ce qu'il doit faire, tout en maintenant son regard à un niveau très élevé. C'est toujours la fin qui est là présente, c'est elle qui spécifie et qui attire. L'intention est vraiment ce qui noue foncièrement toute la vie morale et lui donne sa tonalité propre. La qualité morale d'un homme correspond à la qualité de ses intentions.

La grande différence entre l'intention et l'inspiration provient de ce que l'intention est le fruit propre de notre intelligence pratique et de notre volonté, et qu'elle est purement spirituelle. Au niveau de l'intention, l'activité morale est totalement intérieure et immanente, alors que l'inspiration, si elle est bien le fruit de notre intelligence pratique et de notre volonté, est aussi le fruit de notre imagination, de nos souvenirs et de nos passions. Elle est bien spirituelle, mais d'une manière très différente, car elle demeure immergée dans le sensible-imaginaire, dans le sensible-affectif. Elle est beaucoup moins déterminée que l'intention. Les contours de l'inspiration sont insaisissables, indéterminés ; ils forment comme un halo enveloppant l'éclair fulgurant de l'inspiration, et sont un milieu vital nécessaire à l'épanouissement de ce germe.

L'inspiration, si elle est moins déterminée que l'intention, peut posséder, par contre, une richesse de rayonnement beaucoup plus grande. Cependant, l'intention véritable est porteuse d'une efficacité plus profonde que celle de l'imagination, puisqu'elle s'enracine dans la fin ; mais l'inspiration implique un pouvoir de réalisation beaucoup plus contrai-

gnant. En effet, une inspiration qui ne se réalise pas dans une œuvre avorte et s'éteint, tandis qu'une bonne intention qui échoue dans son exécution temporelle demeure bonne en elle-même.

Pour expliciter encore la différence qui existe entre l'inspiration et l'intention, on peut se servir des analogies qui existent entre l'inspiration et l'instinct. L'inspiration, en effet, apparaît comme une force orientée, enfouie en ce qu'il y a de plus intime et de plus profond en nous. Elle est bien comme un instinct spirituel qui surgit et nous pousse à l'action, alors qu'on ne peut pas dire que l'intention soit comme un instinct, parce que l'intention, bien qu'elle soit à l'origine du choix, n'est pourtant pas l'amour premier, fondamental, qui se porte sur le bien. L'intention n'est ni le choix, ni l'amour premier, fondamental. Qui dit « instinct », dit toujours quelque chose de fondamental, de premier, de primitif. En disant que l'inspiration est comme un instinct spirituel, on souligne donc son aspect fondamental : tout s'enracine en elle. On précise aussi son caractère moins déterminé et sa force de projection. Mais il ne faut pas pour autant confondre inspiration et instinct, car celui-ci est inné et permanent, tandis que l'inspiration n'est ni l'un ni l'autre. De plus, l'instinct, surtout lorsqu'il s'agit des instincts biologiques (instinct de conservation de l'individu ou de l'espèce), est très véhément et aveugle. L'inspiration est plus consciente, bien qu'elle charrie des éléments imaginatifs et affectifs ordinairement peu lumineux.

Enfin, pour préciser la qualité de connaissance et de conscience présente dans l'inspiration et constituant un de ses éléments essentiels, on peut dire que l'inspiration est une voie d'accès à une intelligence parfaite. N'est-elle pas une voie d'accès au principe, une remontée du multiple vers l'unité ? Et cette remontée vers le principe s'accomplit dans une « cristallisation », une « concentration » qui unifie et organise en orientant vers quelque chose de nouveau.

L'inspiration est bien la découverte subite d'un noyau intime d'activité et de réalisation, noyau qui est comme un principe d'où jailliront les différents éléments de la réalisation. De ce point de vue, on peut la comparer à l'induction philosophique qui est la découverte du principe propre et qui possède une certaine valeur intuitive. Mais la grande différence qui les distingue réside dans le fait que l'induction philosophique implique un mouvement : un passage de l'expérience à la saisie d'un principe propre ; on abandonne l'expérience sensible, avec toute sa richesse et sa plénitude existentielle, pour ne plus regarder que le principe découvert comme noyau central et intime. L'inspiration, au contraire, n'implique pas de mouvement ; elle est un simple regard. Elle n'abandonne rien des expériences antérieures, mais réalise une sorte de « cris-

tallisation » des énergies et des forces que nous portons en nous. Si elle est bien distincte des expériences antérieures et, d'une certaine façon, ne les regarde pas explicitement, elle leur donne une nouvelle signification. L'induction philosophique saisit quelque chose qui est au delà des expériences antérieures dont elle se sert et qu'elle abandonne ; l'inspiration saisit également quelque chose qui est au delà des expériences antérieures, mais elle est beaucoup plus indépendante à leur égard, au point qu'elle semble n'avoir aucune continuité avec elles. Entre l'expérience et l'inspiration, il y a un saut, un passage discontinu, qui n'existe pas du côté de l'induction [49]. C'est ce qui explique comment l'inspiration peut paraître beaucoup plus étrangère à l'expérience que l'induction philosophique, bien qu'en réalité elle implique des éléments sensibles provenant de l'expérience, que la saisie du principe, au terme de l'induction, n'implique plus [50]. Par là nous comprenons comment l'inspiration implique une certaine intuition poétique. Maritain affirme avec force :

> ... il apparaît que l'intuition poétique est le plus essentiel et spirituel élément, l'élément premier et l'agent catalyseur de l'inspiration, et que tous les autres traits qui caractérisent l'inspiration se manifestent par une heureuse chance (qu'Aristote appelait bonne fortune), laquelle dépend d'un moment imprévisible de suspens psychologique mais d'intégrité dynamique intacte, et aussi du tempérament de chaque individu, de ses inclinations naturelles, ainsi que de sa capacité de recueillement et de sa fidélité au recueillement [5].

Ces diverses comparaisons nous permettent donc de saisir que l'inspiration, dans le développement de notre vie artistique, joue un rôle analogue à celui de l'intention dans l'ordre de la vie morale, à celui de

---

[49] L'induction implique le type d'abstraction propre à la connaissance philosophique. L'inspiration n'implique pas d'abstraction des éléments sensibles, mais réalise une sorte de cristallisation idéale de ces éléments sensibles autour d'un noyau pour faire apparaître l'*exemplar*, la forme idéale. Des deux côtés, il y a passage du multiple à l'unité, mais de deux manières différentes.

[50] Cf. J. B. Vico, *La Science Nouvelle* de 1725, p. 180, in : *Œuvres choisies*, p. 94, où Vico oppose le métaphysicien et le poète.

[51] *Op. cit.*, pp. 230-231. Nous savons l'importance que Maritain accorde à l'intuition poétique — comme nous l'avons déjà souligné à propos de l'expérience artistique. Pour lui, l'intuition poétique serait comme au delà de l'expérience et de l'inspiration, comme leur source primordiale. Nous avons préféré considérer successivement expérience et inspiration, reconnaissant que l'une et l'autre impliquent une certaine intuition poétique, mais que cette intuition ne peut exister en dehors de l'expérience poétique ou de l'inspiration. Dans une réflexion critique, il est normal de préciser que l'intuition poétique, présente dans l'expérience et dans l'inspiration, réalise bien l'unité fondamentale de ces deux activités distinctes, mais il ne faut pas pour autant considérer cette intuition poétique comme existant en elle-même. N'est-ce pas hypostasier en quelque sorte ce noyau central présent dans l'expérience et l'inspiration, mais existant dans l'une et l'autre de manières très différentes? Ce que dit Maritain est sans doute très séduisant, très beau, mais est-ce la vérité?

l'instinct dans l'ordre de la vie affective, à celui de l'induction dans l'ordre de la vie intellectuelle. Mais elle n'est ni une intention, ni un instinct, ni une induction, puisqu'elle n'est pas orientée vers une fin, qu'elle n'est pas une force aveugle et qu'elle n'est pas la simple voie d'accès à une loi ou à un principe de connaissance. Cependant, elle possède bien une certaine parenté avec l'intention, l'instinct et l'induction. C'est pourquoi, si l'on ne distingue plus avec suffisamment de netteté ces divers domaines de l'activité humaine, on sera toujours tenté de confondre l'inspiration soit avec l'intention — l'activité artistique risque alors de perdre son originalité en se laissant absorber par l'activité morale —, soit avec un certain instinct — et l'activité artistique devient une activité irrationnelle, infra-humaine —, soit, enfin, avec l'induction — on fait alors de l'activité artistique une recherche rationnelle de la vérité. Mais s'il faut éviter de *confondre,* il ne faut pas pour autant ***séparer*** ; car l'inspiration, tout en étant une activité originale et irréductible aux autres activités humaines, demeure une activité humaine impliquant des éléments affectifs, imaginatifs, sensibles, et des éléments de connaissance intellectuelle, unis dans une synthèse unique, que l'on peut même dire « éminente » sous certains aspects, puisque l'inspiration permet à la vie humaine de s'épanouir d'une manière si singulière et si originale, parfois même géniale (le génie n'implique-t-il pas nécessairement une grande inspiration ?).

L'inspiration artistique est donc bien à la fois un souffle instinctif dans une sorte d'illumination et de révélation intérieures, une poussée intérieure conduisant vers une forme idéale imaginative dont il faut préciser le contenu, une intention tout orientée vers une œuvre à réaliser. Il est évidemment indéniable que le rôle de l'imagination, au sens le plus noble, est capital dans l'inspiration artistique.

Nous comprenons mieux maintenant le sens des notes caractéristiques très diverses, voire chaotiques, que les artistes ou un Nietzsche mettaient tellement en relief dans leurs descriptions de l'inspiration. Que l'inspiration soit au delà de la liberté et du choix, au delà de la recherche et de certaines oppositions affectives, qu'elle s'impose avec tant de force et de nécessité, n'est-ce pas une conséquence immédiate de sa nature propre, qui est d'être « source », d'être quelque chose de *premier* ? C'est, du reste, en raison de cela qu'on la considère aussi comme un démon intérieur ou comme le « langage des dieux », car elle est toujours quelque chose de nouveau et d'« éternel ». Que l'inspiration soit considérée à la fois comme une attente pure, un « éternel suspens » et une « présence sans visage », c'est normal, étant donné qu'elle est un « souffle », un *pneuma* d'où jaillit la forme. Qu'elle soit

dite « extase », « sortie de soi », « état chantant », « ivresse », « déflagration », voilà bien exprimée sa nature de poussée intérieure, réclamant un dépassement de ce qui est habituel, vers une forme idéale imaginaire qui n'est pas encore pleinement saisie. On comprend aussi comment on la considère comme un « germe », une « semence » riche de promesses : n'est-elle pas l'origine cachée de l'œuvre, tout orientée vers celle-ci et s'épanouissant en elle ?

Grâce aux éléments imaginatifs qu'elle implique, elle apparaît comme un rêve, un langage ineffable, et grâce aux éléments intellectuels présents en ces éléments imaginatifs, elle est bien une sorte de révélation, d'illumination. Elle est une illumination affective qui polarise toutes nos énergies et les oriente vers quelque chose à accomplir, quelque chose qui se précise peu à peu, qui, tout en étant encore indéterminé, s'impose avec nécessité comme ce qui doit être : c'est une nécessité dans l'indéterminé.

Il est curieux de noter que la manière dont Sartre décrit la connaissance rejoint en partie ce que nous essayons de préciser à propos de l'inspiration :

> Connaître, c'est « s'éclater vers », s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui...; elle (la conscience) est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi; ... la conscience n'a pas de « dedans »...[52]

Sartre reconnaît, du reste, que grâce à cette conception de la connaissance le monde des artistes et des poètes est comme rendu au philosophe. L'« intentionalité » de Husserl, vue par Sartre, est bien ce grand vent de l'inspiration qui permet de tout regarder, de tout saisir dans une lumière unique. Mais en fait, ce n'est pas le monde des artistes et des poètes qui est rendu au philosophe ; c'est au contraire le philosophe qui est rendu aux artistes et aux poètes et qui en devient comme l'esclave.

4. Origine de l'inspiration

L'origine de l'inspiration artistique pose au philosophe un problème particulièrement obscur. Rappelons ici diverses solutions extrêmes qui

---

[52] SARTRE, *Situations, I. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, pp. 32-33.

ont été proposées. Pour certains, l'inspiration est d'origine divine. Platon, dans le *Phèdre,* distingue quatre « délires divins » provenant de quatre inspirations qui, elles-mêmes, relèvent de quatre dieux. Il rapporte ainsi à Apollon l'inspiration divinatoire, à Dionysos l'inspiration mystique, aux Muses l'inspiration poétique, enfin la quatrième à Aphrodite et à l'Amour [53]. Platon considère que l'inspiration du poète ou du musicien, autant que celle du philosophe, est un don des dieux [54]. Pour d'autres, au contraire, elle vient d'en bas, de certaines stimulations sensibles ; pour d'autres encore, c'est une résolution déterminée, l'intention volontaire et libre de créer.

Pour Hegel, l'inspiration ne provient ni totalement de l'extérieur, — « ... le plus beau génie aura beau s'étendre matin et soir sur l'herbe verte pour jouir du souffle rafraîchissant de la brise et regarder le ciel, ce n'est pas cela qui lui apportera la douce inspiration » [55], — ni totalement de l'intérieur — « celui qui cherche seulement à s'inspirer, pour écrire une poésie... sans éprouver en soi la vivante stimulation d'un contenu... celui-là sera incapable, quel que soit son talent, de trouver une belle conception » [56] —, mais de l'un et de l'autre :

> La vraie inspiration est celle qui est provoquée par un contenu déterminé que la fantaisie appréhende pour en donner une expression artistique; elle se confond avec ce travail actif de formation qui se rattache, d'une part, à l'intimité subjective et, d'autre part, à l'exécution objective [57].

Dans une perspective psychanalytique, et selon des modalités diverses selon qu'il s'agit d'une psychanalyse freudienne ou non-freudienne, l'inspiration s'explique par l'*inconscient.* Jean-Paul Weber, reconnaissant les mérites de la « réforme » freudienne tout en apportant des correctifs à ses interprétations d'ordre esthétique, propose une psychanalyse résolument non-freudienne de l'inspiration et de la création esthétique. « La création esthétique, écrit-il,

> qui résiste à l'enthousiasme surnaturel, à l'imagerie onirique, à la rêverie schizoïde, non moins qu'à la lucidité totale de la réflexion et de la virtuosité technique, qui requiert un cheminement joignant au conscient pelliculaire un inconscient épais, qui exige un inconscient infantile et un conscient fait de symboles sans symbolisés apparents, et qui refuse enfin tout platonisme

---

[53] *Phèdre,* 265 b. Cf. J.-B. Vico, *La Science Nouvelle* de 1744, 1, pp. 150-151, in : *Œuvres choisies,* p. 100.

[54] *Ion,* 534 c : « Ce n'est point par l'effet d'un art (τέχνη) qu'ils (les poètes) parlent ainsi, mais par un privilège divin (θείᾳ δυνάμει); 534 b: même opposition entre τέχνη et θείᾳ μοίρᾳ. Cf. *Apologie de Socrate,* 22 c; *Banquet,* 201 d sq. : Socrate est initié par la prophétesse Diotime.

[55] Hegel, *Esthétique,* I, p. 332. [56] *Ibid.* [57] *Ibid.*

> injustifié ou injustifiable, tout projet gratuit, toute classification arbitraire, — par ces refus et ces exigences mêmes dessine, de l'intérieur, le lieu d'une interprétation possible » [58].

Cette analyse, que nous ne résumerons pas ici, s'attache aux symboles dont tous renvoient, en définitive, à ce que J.-P. Weber appelle un *thème,* c'est-à-dire « un événement infantile, ou une situation infantile complexe, *vécus* par l'artiste, et ensuite diversement symbolisés, variés, modulés, orchestrés dans l'œuvre totale du créateur » [59].

Enfin, pour présenter encore une position différente, il faudrait mentionner la manière dont Alain — dans la ligne de Kant d'ailleurs — conçoit l'inspiration au sein même du travail, lui refusant le statut de moment initial et privilégié de la « création » artistique, pour accorder à l'exécution et à la matière un primat absolu sur tout prétendu projet antérieur à l'œuvre :

> Ainsi... c'est toujours la matière qui parle. Et n'est-ce pas la formule au moins des arts plastiques, que c'est seulement la main, par la matière, qui parle à l'esprit? Bref, et quoique le projet semble précéder l'œuvre, ce rapport, entre le projet et l'œuvre, que je nomme industriel, est tout à fait subordonné, dans les Beaux-Arts, à cet autre rapport très paradoxal, d'après lequel c'est seulement l'œuvre qui fait voir le projet, l'artiste étant le premier instruit, et le premier surpris, de ce qu'il dit par l'œuvre [60].

Mais nous reviendrons sur cette position d'Alain en traitant de la « création » artistique et du travail [61].

Si l'on interroge les artistes eux-mêmes, on constate qu'ils ignorent d'où leur vient l'inspiration ; d'ailleurs, la question en elle-même ne les intéresse pas. « Dire d'où elles (les inspirations) me viennent et comment elles arrivent, cela me paraît impossible... Celles qui me plaisent je les retiens », déclarait Mozart [62]. Sans saisir d'où viennent leurs inspirations, les artistes savent cependant qu'elles ne dépendent pas de leur volonté : « Elles viennent quand il leur plaît, non quand il me plaît », affirmait Rousseau [63] ; et Balzac avoue de son côté : « Les idées vous

---

[58] J.-P. WEBER, *La psychologie de l'art*, p. 91. Wagner, Coleridge, Hebbel, Schopenhauer, en particulier, attribuent à l'inspiration une origine onirique (cf. *op. cit.*, pp. 52 ss.). La « lucidité totale de la réflexion » renvoie à Edgar Poe, d'après qui le poème du *Corbeau* aurait « marché pas à pas, vers son achèvement avec la précision et la logique rigide d'un problème mathématique » (E. Poe, *La philosophie de la composition*, cf. J.-P. WEBER, *op. cit.*, p. 61).

[59] J.-P. WEBER, *op. cit.*, p. 91. Cf. *Genèse de l'œuvre poétique* et *Domaines thématiques.*

[60] ALAIN, *Entretiens chez le sculpteur*, in : *Les arts et les dieux*, p. 629.

[61] Voir ci-dessous p. 300.

[62] Cité par E. SOURIAU, *L'avenir de l'esthétique*, p. 118.

[63] ROUSSEAU, *Les confessions*, I, livre IV, p. 170.

tombent au cœur ou à la tête sans vous consulter » [64]. Ne considèrent-ils pas l'inspiration comme les chrétiens considèrent le souffle de l'Esprit ? « L'esprit souffle où il veut. Tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va » [65]. Ils en ignorent la source, mais ne mettent pas en doute sa réalité.

Si les artistes reconnaissent que l'inspiration échappe à leur volonté — ce n'est pas une question de ténacité volontaire — ils savent cependant qu'on peut s'y disposer. Lavignac écrit : « On ne fera jamais un cours d'inspiration ; mais l'inspiration est contagieuse dans une certaine mesure, et la fréquentation d'hommes de génie, de grands artistes, peut tout au moins en favoriser l'éclosion... » [66] ; et Jean Sébastien Bach, qui n'était pourtant jamais à court d'inspiration, « avant d'improviser à l'orgue ou au clavecin et de donner libre cours à son génie... commençait par jouer une petite composition de Buxtehude, de Pachelbel ou de son oncle Christoph Bach » [67]. Cependant, il n'y a pas que la seule fréquentation des hommes de génie ou de leurs œuvres qui dispose à l'éclosion de l'inspiration ; il y a aussi le travail, la réflexion, l'expérience.

L'*origine* propre de l'inspiration semble bien être notre imagination en tant qu'elle assume nos sensations et nos souvenirs, les reliant en une unité nouvelle [68]. Celle-ci est le fruit immédiat d'une intelligence fondamentale (préconceptuelle) présente activement en l'exercice de notre imagination artistique [69]. Autrement dit, de même que le libre-arbitre, pour S. Thomas, n'est pas une faculté nouvelle distincte de l'intelli-

---

[64] BALZAC, *Un drame au bord de la mer*, Œuvres complètes, p. 878.

[65] *Jean*, III, 8.

[66] A. LAVIGNAC, *La musique et les musiciens*, p. 399.

[67] *La petite chronique d'Anna Magdalena Bach*, p. 34.

[68] « L'imagination, les recevant des sens, combine et agrandit à l'excès les effets les plus visibles des apparences naturelles; elle en fait des images lumineuses, qui éblouissent par une illumination soudaine des esprits et, par suite, excitent les sentiments humains par l'éclair et les tonnerres de leurs merveilles » (J.-B. VICO, *Opere minori*, p. 26, in : *Œuvres choisies*, p. 93). La position d'Alain, pour qui l'imagination est essentiellement déréglée, est à l'opposé de celle-ci. « Dès que l'inflexible ordre matériel nous donne appui, écrit-il, alors la liberté se montre; mais dès que nous voulons suivre la fantaisie, entendez l'ordre des affections du corps humain, l'esclavage nous tient et nos inventions sont alors mécaniques dans la forme, souvent niaises et rarement émouvantes, mais sans rien de bon ni de beau. Dès qu'un homme se livre à l'inspiration, j'entends à sa propre nature, je ne vois que la résistance de la matière qui puisse le préserver de l'improvisation creuse et de l'instabilité de l'esprit » (*Système des beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, p. 237).

[69] Maritain, parlant de la poésie moderne qui a libéré le sens poétique, note : « Ainsi dans le cas de la production du poème moderne, toute l'attention du poète est livrée aux pulsions intuitives éveillées par l'intuition poétique dans la région de l'imagination. Là, dans la vie préconsciente de l'intellect, les images, au lieu de servir à la naissance des idées dans le procès d'abstraction, sont mues et animées par l'intuition poétique, sous la lumière de l'Intellect Illuminateur... » (*op. cit.*, p. 300). Maritain suggère bien ici la source première de la poésie, donc l'inspiration. Pour lui, du reste, c'est l'intuition poétique, et la source de celle-ci est l' « Intellect Illuminateur » et l'imagination.

gence et de la volonté, mais l'intelligence œuvrant en la volonté, de même l'inspiration n'est pas une faculté nouvelle distincte de la mémoire, de l'intelligence, de la volonté, mais l'intelligence préconceptuelle mue par l'appétit et œuvrant sur nos images les plus profondes et nos souvenirs les plus enracinés (conscients ou non), bref sur tout ce qui constitue le substrat psychique de notre vie. Ou, si l'on préfère, l'inspiration est l'exercice de l'imagination et de la mémoire transformé par l'influence immédiate de l'intelligence et de l'appétit en ce qu'ils ont de plus primitif [70]. En ce sens, on peut dire que l'inspiration s'enracine, comme l'affirme J.-P. Weber, dans l'« affectivité fonctionnelle » de l'enfance [71], puisque parmi les souvenirs ceux de l'enfance ont une priorité indiscutable.

Parler d'imagination créatrice pour expliquer l'origine de l'inspiration est valable si l'on comprend qu'il ne s'agit pas de poser une nouvelle faculté distincte de l'imagination, mais simplement une nouvelle fonction de l'imagination elle-même ; fonction qui s'explique par une emprise spéciale de l'intelligence et de l'appétit, insufflant à l'imagination une lumière, une vigueur et un pouvoir uniques. Vico a très bien senti ce rôle capital de l'imagination :

> ... la critique de notre temps nuit à la faculté poétique quand on l'enseigne aux enfants. Elle obscurcit et alourdit leur imagination et elle encombre leur mémoire; tandis que les meilleurs poètes sont ceux chez lesquels l'imagination prédomine. Leur divinité propre, c'est la mémoire, et la muse, fille de cette divinité les inspire [72].

---

[70] Strawinsky note que l'invention, si elle suppose l'imagination, « ne doit pas être confondue avec elle. Car le fait d'inventer implique la nécessité d'une trouvaille et d'une réalisation. Ce que nous imaginons ne prend pas obligatoirement forme concrète et peut rester à l'état de virtualité; tandis que l'invention n'est pas concevable en dehors de sa mise en œuvre.

Ce qui nous occupe ici, ce n'est donc pas l'imagination en soi, mais bien l'imagination créatrice : la faculté qui nous aide à passer du plan de la conception au plan de la réalisation » (*Poétique musicale*, p. 81).

[71] Cf. J.-P. WEBER, *Genèse de l'œuvre poétique*, pp. 518-519. Mais est-il exact de prétendre que l'origine de toute inspiration relève de ces « thèmes » enracinés dans l'enfance, et dans un événement oublié de l'enfance? Il est évident que l'imagination reste toujours liée, dans son conditionnement, aux événements et aux situations qui ont marqué l'enfance; mais elle n'y est pas enfermée ni n'est *déterminée* par eux; par le fait même elle peut expliciter les « thèmes » qui en relèvent, mais elle peut s'épanouir formellement (dans son contenu propre) indépendamment d'eux. Il n'en reste pas moins vrai que les « thèmes » issus de l'enfance ont une priorité dans l'ordre génétique et qu'ils sont comme la « matière première » de toute inspiration. Faire des événements oubliés de l'enfance l'origine de l'inspiration, c'est déceler le fondement ultime de l'inspiration, mais ce n'est pas définir son contenu.

[72] J.-B. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, p. 12, *op. cit.*, p. 88. On pourrait mettre ici en parallèle ce que Nietzsche déclare dans *L'origine de la tragédie :* « Quiconque veut bien songer aux conséquences les plus immédiates de cet esprit scientifique, qui va de l'avant toujours et sans trêve, comprendra aussitôt comment, grâce à lui, le mythe fut anéanti, et comment, par cet anéantissement, la poésie, dépossédée de sa patrie idéale naturelle, dut errer désormais comme un vagabond sans foyer » (p. 155).

La mémoire, pour Vico, est la mère de ce que nous entendons par « imagination » ; il le dit expressément :

> ... dans leurs fables, les Grecs voulurent nommer filles de la Mémoire les Muses, formes idéales exprimant les puissances de l'imagination [73].

> La sagesse poétique qui fut la première sagesse des nations eut pour point de départ une métaphysique, non pas raisonnée et abstraite, comme l'est celle des philosophes d'aujourd'hui, mais sentie et imaginée, comme devait l'être la sagesse de ces premiers hommes, inaptes à tout raisonnement, mais doués de sens vigoureux et d'une puissante imagination. Cette sorte de métaphysique, riche de sentiments et d'images, fut leur propre poésie : c'était une faculté qu'ils apportaient en naissant, car la nature les dotait des sens et de l'imagination qui les en rendaient capables [74].

Il est bien évident qu'un développement excessif de la raison raisonnante et de la critique tarit la fécondité de l'imagination créatrice. Ceci est très manifeste chez l'enfant ; dès qu'il commence à fréquenter l'école, il perd petit à petit sa capacité d'invention artistique. Mais ne confondons pas le développement de la raison avec celui de l'intelligence ! Et ne prétendons pas que l'inspiration est le fruit unique des sens et de l'imagination ; ce serait oublier un de ses éléments essentiels. L'inspiration est bien le fruit des sens, de la mémoire et de l'imagination, mais illuminés par une certaine intelligence, l'intelligence liée à l'appétit (volonté). Cette intelligence donne à l'imagination une puissance extraordinaire de découverte. Elle exploite en l'imagination le pouvoir illimité de déceler certaines relations de qualités, de figures, de formes ; elle met subitement en lumière, à l'occasion de telle ou telle sensation extérieure, de telle ou telle circonstance, une nouvelle forme, une nouvelle qualité antérieurement méconnue.

L'inspiration implique aussi une volonté de créer, une volonté de saisir attentivement une forme idéale en vue de la réalisation. Cependant, l'inspiration ne relève pas formellement de cette volonté, dont le rôle consiste uniquement à lui servir de gardienne en maintenant l'ouverture et l'attente.

On comprend pourquoi l'inspiration apparaît comme subite du point de vue psychologique, sans que l'on puisse découvrir d'où elle jaillit,

---

[73] J.-B. Vico, *De antiquissima italorum sapientia: Della facoltà, op. cit.*, p. 89.

[74] J.-B. Vico, *La Science Nouvelle* de 1744, p. 146, in : *Œuvres choisies*, p. 97. — « C'est en raison de la faiblesse du raisonnement chez les premiers hommes que la poésie s'est trouvée si sublime à sa naissance que tous les secours qu'apportèrent les philosophies, qui vinrent ensuite... ne permirent pas d'égaler... son premier essor » (*op. cit.*, p. 151, 1, in : *Œuvres choisies*, p. 101).

puisque l'imagination, qui en est un des éléments essentiels, est une faculté *intermédiaire* et *illimitée,* tout au moins quand l'intelligence l'habite et la spiritualise. Par elle-même, l'imagination est en continuité avec les sensations externes — tout en ayant son activité propre de représentation — et elle est ordonnée à la connaissance intellectuelle et à la connaissance morale. Considérée sous cet aspect, elle est terminée. Mais si l'intelligence et l'appétit s'unissent à l'imagination de telle manière qu'ils lui demeurent présents, la spiritualisant et lui donnant un certain pouvoir de réalisation, l'imagination acquiert alors des dimensions infinies... Elle participe de la spiritualité de l'intelligence. C'est pourquoi, d'un point de vue purement psychologique, l'inspiration, naissant à partir de l'imagination spiritualisée par l'intelligence et la volonté, apparaît comme une génération spontanée, sans cause propre, sinon le support matériel de la mémoire d'où elle jaillit.

Si l'inspiration est comme une fonction de l'imagination, c'est-à-dire qu'elle provient de l'imagination avec le concours des sens et de la mémoire d'une part, de l'intelligence et de la volonté d'autre part, pourquoi tous les hommes ne la possèdent-ils pas et ne peuvent-ils pas s'en servir à leur gré, puisque tous possèdent ces diverses facultés ?

Tous les hommes possèdent, en effet, ces diverses facultés essentielles à l'inspiration, et peuvent tous, en ce sens, être inspirés ; mais si ces diverses facultés sont présentes chez tous les hommes, elles sont non seulement ordonnées entre elles et harmonisées de façons très diverses chez les uns et les autres, mais elles le sont aussi, initialement, selon des *degrés* de capacité et de perfection très différents ; enfin, elles sont éduquées et épanouies de manières encore plus diverses. Cela suffit à expliquer comment certains naissent avec des dispositions très développées pour tel ou tel art et sont aptes à se laisser prendre par l'inspiration, là où d'autres resteront parfaitement insensibles ; un sens trop réaliste, trop utilitaire, trop matérialiste, est souvent cause de cette impossibilité pour eux de se laisser enivrer par le souffle de l'inspiration. Il y a donc une aptitude naturelle indéniable. C'est un don naturel qui provient d'une certaine harmonie entre ces diverses facultés et d'une certaine qualité de chacune de ces facultés. Le milieu et l'éducation jouent aussi un rôle très important, parfois même plus important que tout le reste. On ne peut certes éduquer ni développer ce qui n'existe pas par mode de don, au moins à l'état embryonnaire, mais on peut étouffer beaucoup de talents, on peut éteindre de grandes intelligences et de puissantes imaginations créatrices.

5. Divers types d'inspirations artistiques

Puisque l'inspiration relève du concours de l'intelligence pratique, de l'imagination et de la mémoire dont elle exploite les richesses qualitatives, on comprend que la diversité des liens de l'imagination avec nos expériences artistiques nous permette de distinguer différents types d'inspiration. En effet, les richesses qualitatives de l'imagination dépendent directement des qualités de l'expérience, c'est-à-dire de la valeur des diverses sensations que ces expériences impliquent. La lumière de la Grèce (expérience visuelle) enrichit notre imagination tout autrement que le silence du désert (expérience auditive). Le marbre patiné d'une statue du VI[e] siècle avant Jésus-Christ (expérience du toucher) enrichit notre imagination autrement que la saveur d'un bon vin de Bourgogne (le goût étant une modalité du toucher) [75]. Toutes les richesses qualitatives de notre imagination proviennent donc de nos sensations. C'est pourquoi il est possible de déceler quelques grands types d'inspiration qui sont à l'origine des divers développements de l'activité artistique [76] : l'inspiration qui vient de la lumière ou, si l'on préfère, l'imagination créatrice enivrée de clarté, d'éclat, de splendeur ; l'inspiration qui vient du rythme des silences ou des luttes violentes, que l'on peut appeler l'imagination créatrice enivrée de rythme et d'harmonie ; l'inspiration plastique due à la profondeur du volume : imagination créatrice révélant le sens du poids, du volume, de la profondeur, de l'abîme ; l'inspiration basée sur la mesure : imagination créatrice révélant le sens de la mesure, de l'estimation, du goût, de la valeur ; et, enfin, l'inspiration véhémente et secrète de l'amour, s'exprimant symboliquement dans le feu : imagination créatrice enivrée de ses propres excès, qui cherche à transcender et à sublimer la réalité. Ces diverses inspirations ont en commun leur projet, leur exigence d'expression qui, cependant, se traduit chaque fois d'une manière originale : le projet d'expression dans le rythme est autre que le projet d'expression dans la lumière ou dans la profondeur... Ces divers types d'inspiration nous montrent toute la

---

[75] Y aurait-il une inspiration du côté de l'odorat? Pour celui qui invente un nouveau parfum, il semble qu'il y ait une inspiration, qui s'enracine dans l'expérience, avec le désir de la reproduire. C'est une sorte d'expérimentation — comme, sans doute, dans tout l'ordre artisanal.

[76] L'analogie de ces divers types d'inspirations avec les intentions morales, s'enracinant en nos divers types d'appétit — concupiscible, irascible et volontaire — serait intéressante à analyser. On comprendrait immédiatement comment il y a vraiment divers types d'inspirations, tandis qu'il n'y a pas divers types d'intentions morales. bien que la diversité des appétits existe. Mais on pourra parler de divers degrés d'intentions morales suivant les diverses fins qu'elles poursuivent.

richesse de l'imagination créatrice et la manière dont celle-ci peut transformer les diverses qualités sensibles en les exaltant, en leur donnant comme une subsistance propre. Par le fait même, les divers types d'inspiration ouvrent à l'intelligence artistique des perspectives spéciales et originales sur tout l'univers physique et humain. Sous l'emprise de chacune de ces inspirations, l'artiste considère tout l'univers sous un aspect particulier : à la fois très spirituel, idéalisé, purifié, intériorisé et très sensible.

CHAPITRE VI

LE CHOIX ARTISTIQUE

L'art, c'est le λόγος *de l'œuvre, le* λόγο. *sans la matière.*

ARISTOTE, Les parties des animaux,
I, 640 a 31.

Dans l'esprit de celui qui construit préexiste la similitude de la maison; et on peut l'appeler l'idea de la maison, car l'artisan tend à faire la maison semblable à la forme qu'il a conçue dans son esprit

S. THOMAS, Somme théologique,
I, q. 15, a. 1.

L'expérience et l'inspiration artistiques ne sont pas ordonnées à la pure connaissance : elles réclament une réalisation. La pure recherche intellectuelle, ainsi que le pur mouvement affectif, demeurent cachés, immanents et n'exigent pas de s'extérioriser. L'expérience et l'inspiration artistiques, au contraire, mettent tout en cause pour que l'homme réalise effectivement une œuvre. Cette exigence caractérise profondément le type de connaissance pratique et le dynamisme affectif de l'inspiration. Si la connaissance pratique morale, la connaissance de l'homme prudent, implique une opération qu'elle dirige et qu'elle oriente, par elle-même elle demeure immanente ; et si de fait, souvent, elle s'extériorise, ce n'est pas en raison de son caractère moral, mais en raison d'autres conditions auxquelles elle se trouve liée ; de même le dyna-

misme affectif, par lui-même, demeure immanent et n'exige pas de se réaliser dans une œuvre extérieure. Cependant, déjà dans l'amitié, il demande, en raison de sa plénitude, à se réaliser en une œuvre extérieure, une coopération ; *a fortiori* lorsqu'il est à la source de l'inspiration. Il nous faut donc aborder maintenant l'étude très complexe de la réalisation de l'œuvre.

Cette réalisation implique elle-même deux phases : l'une, intérieure, dans la connaissance et le choix, l'autre dans l'exécution, la réalisation proprement dite. Autrement dit, toute réalisation se noue d'abord dans un choix, une préférence qui élague l'accidentel pour ne s'attacher qu'à l'essentiel : ce qui est choisi, la détermination profonde et intime ; ce choix demeure intérieur, caché en l'artiste, et il se fonde sur la conception de l'œuvre à faire. En second lieu vient le travail, la mise à exécution de ce qui a été conçu et déterminé. Il est bien évident que, dans leurs réalités existentielles, ces deux moments se compénètrent et sont inséparables ; cependant, dans une analyse philosophique, il faut les distinguer pour mieux préciser la nature de l'un et l'autre et leurs qualités propres. Nous voyons ainsi où se situe le moment caractéristique du choix artistique, qui suppose l'inspiration et s'achève dans un travail de réalisation concrète et particulière.

1. Inspiration et choix artistique

En vue de déterminer les notes dominantes de ce choix artistique, voyons d'abord ce qui le distingue de l'inspiration. Nous avons déjà souligné l'analogie que l'on peut établir entre la distinction : inspiration-choix artistique (dans l'ordre de l'activité artistique) et la distinction : intention-choix moral (élection). L'intention morale regarde le but à atteindre et, en fonction de ce but, considère les divers moyens qui peuvent le rendre accessible. L'élection, le choix moral regarde les moyens propres, ceux que l'on choisit à l'exclusion des autres, pour parvenir avec le plus d'efficacité et de perfection possible à la fin désirée. Il y a toujours, dans l'élection, une option beaucoup plus subjective et une relativité beaucoup plus grande que dans l'acte d'intention où la part objective du but, de la fin recherchée, s'impose en premier lieu [1].

[1] Notons que la liberté de spécification (celle qui porte sur le choix de tel bien de préférence à tel autre) ne se réalise parfaitement que dans le choix moral; tandis que la liberté d'exercice (celle qui porte sur l'exercice de l'activité ou sur sa suspension) prend au contraire toute son importance dans l'acte d'intention.

L'inspiration joue, dans le développement de l'activité artistique, un rôle capital : elle ouvre à l'artiste un champ nouveau d'exploration. N'est-elle pas pour lui une sorte de découverte, comme si un pays encore inexploré se présentait alors à lui ? Grâce à l'inspiration « quelque chose de nouveau » apparaît à l'artiste et, dans la mesure où l'inspiration est véhémente et profonde, ce « quelque chose » se révèle proche et inédit. Le choix artistique, lui, détermine ce qui paraît être l'essentiel dans ce « quelque chose » de nouveau, ce qui apparaît à l'artiste comme le noyau central de son inspiration et également ce qui pourra être exprimé par le mot, par la couleur... Le choix artistique élague, décante, simplifie tout ce que l'inspiration apporte, et en même temps approfondit et enracine ce que celle-ci a de plus authentique et de plus fondamental.

Si donc l'inspiration est la source de tout renouvellement, de toute originalité et de toute fantaisie, le choix artistique représente l'exigence de détermination, d'enracinement et même de retour à la source. C'est ce qui fait comprendre comment, souvent, le sens du passé coexiste chez l'artiste avec la plus audacieuse invention. Les deux éléments essentiels de tout développement humain, le *renovare* et le *conservare*, se retrouvent ici. Mais alors que, dans l'ordre moral, le *conservare* est génétiquement premier et le *renovare* second — l'attitude prudentielle nous le manifeste clairement, tant d'un point de vue personnel qu'au niveau politique —, dans l'ordre du « faire » le *renovare* apparaît comme premier, bien que son efficacité profonde exige un enracinement dans le passé [2]. Voici comment un artiste aussi hardi que Le Corbusier parle du passé et envisage son rôle :

> Tout à l'heure, vous aviez vu qu'entraîné par la défense des droits à l'invention, je prenais à témoin le passé, ce passé qui fut mon seul maître, qui continue à être mon permanent admoniteur... Tout homme pondéré, lancé dans l'inconnu de l'invention architecturale, ne peut vraiment appuyer son élan que sur les leçons données par les siècles. Les témoins que les temps ont respectés ont une valeur humaine permanente... Le respect du passé est une attitude filiale naturelle à tout créateur, un fils a pour son père amour et respect [3].

En ce sens, il est bien vrai de dire que l'inspiration est une évasion « en dehors du temps ». Elle met l'artiste au delà du morcellement du

---

[2] Ici encore, la confusion de ces deux domaines (moral et artistique) pourrait nous aider à comprendre certaines attitudes révolutionnaires ou conservatrices.

[3] Cf. LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, p. 40 ss.

temps, du passé et de l'avenir ; elle projette son esprit et ses forces vitales dans un monde qui n'est pas encore. Le choix artistique, impliquant un jugement de discrimination qui précise ce qu'il faut réaliser, rend à l'artiste le sens du temps et, par le fait même, réintroduit l'importance du passé, capital culturel amoncelé en chacun de nous. Si l'inspiration est toujours idéale, le choix artistique doit toujours être réaliste. Aussi n'est-il pas étonnant de constater qu'une inspiration profonde peut être à l'origine de diverses options, de réalisations concrètes et individuelles variées. Valéry a bien senti cette différence entre la détermination du choix artistique et la richesse vitale de l'inspiration :

> Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations [4].

On pourrait encore préciser ce qui distingue le choix artistique de l'inspiration en considérant les dangers qui guettent toujours l'artiste quand, de fait, l'inspiration est comme résorbée par le choix ou, à l'inverse, le choix absorbé par l'inspiration [5]. Lorsque en effet, par crainte du nouveau, on retourne systématiquement au passé, à ce qui a déjà été fait et reconnu comme authentiquement beau ou utile, l'inspiration est supprimée ; elle n'a été qu'un feu de paille, brasier intérieur peut-être, mais sans portée : elle avorte. Le choix n'est plus que copie, imitation matérielle sans élan créateur. Tout académisme implique une faillite de l'inspiration. « L'académisme, note Le Corbusier, est une manière de ne pas penser qui convient à beaucoup, à ceux qui craignent les

---

[4] Cf. VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1467.

[5] On pourrait voir les dangers analogues qui guettent toujours l'homme dans sa vie morale, quand il se met à confondre l'intention et le choix des moyens. Si, par souci trop grand d'efficacité, l'intention est résorbée dans le choix, très vite la grandeur et la noblesse de la vie morale disparaissent; la vie morale risque alors d'être absorbée par une efficacité de techniques. Si au contraire l'intention absorbe tout, de façon telle que le choix soit totalement négligé, la vie morale, se ramenant alors à l'intention, perd toute valeur d'efficacité. Elle garde sans doute une grande élévation, de très beaux désirs, mais s'idéalise en perdant le contact avec la complexité de la réalité.

heures d'angoisse de l'invention, pourtant si fortement compensées par les heures de joie de la découverte » [6].

Par contre, si l'inspiration absorbe le choix artistique à tel point que toute détermination critique soit pour ainsi dire rejetée, le souci dominant n'est plus que de faire tout d'une manière originale en laissant libre cours à la générosité, à une sorte de communication vitale, surabondante de l'inspiration. Le romantisme de tous les temps conduit à une telle attitude (et évidemment le surréalisme en est comme l'aboutissement dernier) [7]. Une remarque judicieuse de Jacques Rivière nous le dit clairement : « On pourrait dire qu'à partir du Romantisme l'écrivain sent sa puissance prendre le pas sur sa perception, il lui faut créer comme Dieu, recommencer la Genèse, créer quelque chose d'aussi premier qu'Adam et Eve » [8].

Ces deux attitudes extrêmes : résorber l'inspiration dans le choix artistique ou ramener le choix artistique à l'inspiration, sont intéressantes à considérer en vue de saisir l'aspect complémentaire de ces deux moments essentiels, si intimement liés dans la vie de l'artiste et pourtant si profondément distincts dans leurs exigences propres.

Entre ces deux attitudes extrêmes qui représentent deux cas-limites, monstrueux en quelque sorte, se situent toutes les attitudes où, de fait, ces deux moments de l'activité artistique se réalisent d'une manière complémentaire ; l'activité artistique semble alors découvrir quelque chose d'inédit tout en s'enracinant dans le passé. Rappelons cette affirmation si simple et si vraie, si classique et si audacieuse de Joachim du Bellay :

> Qu'on ne m'allegue point aussi que les poëtes naissent, car cela s'entend de ceste ardeur & allegresse d'esprit qui naturellement excite les poëtes,

---

[6] LE CORBUSIER, *Entretien...*, p. 42. Notons aussi cette manière de préciser ce qu'est l'académisme : « c'est une sclérose de l'imagination créatrice, par suite d'une sclérose, volontaire ou non, des moyens d'expression. Ou une sclérose des moyens d'expression à la suite d'une sclérose de l'imagination créatrice. On a souvent les deux simultanément. C'est le triomphe de la routine sur l'invention, du moyen sur la fin, de la règle extérieure sur la nécessité intérieure, du simulé sur l'authentique, de la mort sur la vie » (L. DEGAND, *L'épouvantail de l'académisme abstrait*, p. 32).

[7] Si nous nous référons au *Premier Manifeste du Surréalisme*, il est bien évident que le choix artistique n'a plus de place. — « Les recherches sur le mécanisme de l'inspiration, poursuivies avec ferveur par les surréalistes, les ont conduits à la découverte de certains procédés d'essence poétique, aptes à soustraire à l'empire des facultés dites conscientes l'élaboration de l'œuvre plastique. Ces moyens (d'envoûtement de la raison, du goût et de la volonté consciente) ont abouti à l'application rigoureuse de la définition surréaliste au dessin, à la peinture, voire même, dans une certaine mesure, à la photographie... » (Max ERNST, cité par A. BRETON, *Situation surréaliste de l'objet*, in *Manifestes du Surréalisme*, p. 329).

[8] J. RIVIÈRE, *Reconnaissance à Dada*, cité par CARROUGES, *La mystique du surhomme*, p. 87. Voir A. VANDEL, *Le beau dans la nature et la création artistique*, pp. 214-215.

> & sans la quele toute doctrine leur seroit manque & inutile. Certainement ce seroit chose trop facile, & pourtant contemptible, se faire eternel par renommée, si la felicité de nature donnée mesmes aux plus indoctes etoit suffisante pour faire chose digne de l'immortalité. Qui veut voler par les mains & bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre : & qui desire vivre en la memoire de la posterité, doit comme mort en soymesmes suer & trembler maintes fois, & autant que notz poëtes courtizans boyvent, mangent & dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif & de longues vigiles. Ce sont les esles dont les ecriz des hommes volent au ciel [9].

L'inspiration, si indispensable qu'elle soit, ne suffit pas, il faut « demeurer en sa chambre », « suer » et « trembler ». Cette exigence du travail est évidente ; et la phase du travail est commandée par l'activité du choix artistique [10].

2. Diverses notes caractéristiques du choix artistique

Que le choix artistique ne puisse s'identifier à l'inspiration, en ce sens qu'il implique certaines exigences profondes qui ne se trouvent pas dans l'inspiration elle-même, bien que, de fait, il la présuppose et ne puisse exister sans elle, une telle conclusion ne suffit pas au philosophe ; il lui faut encore préciser la *nature* de ce choix artistique. Dans ce but, nous considérerons ses diverses qualités telles qu'elles apparaissent aux artistes, ce qui nous permettra de le décrire et ensuite de l'analyser pour en saisir la nature propre. Mais avant tout, n'oublions pas que, pour l'artiste, ce choix apparaît comme une « création », un « choix créateur », comme ce qui permet la « création artistique ».

---

[9] J. DU BELLAY, *La deffense et illustration de la langue francoyse*, liv. II, chap. III, pp. 105-106.

[10] Notons cette distinction que fait Valéry au sujet de l'*invention esthétique :* « En somme, dans l'œuvre d'art, deux constituants sont toujours présents : 1° ceux dont nous ne concevons pas la génération, qui ne peuvent s'exprimer en actes, quoiqu'ils puissent ensuite être modifiés par actes; 2° ceux qui sont *articulés*, ont pu être pensés. ... L'idée première se propose telle quelle. Si elle excite le besoin ou le désir de se réaliser, elle se donne une fin, qui est l'œuvre, et la conscience de cette destination appelle tout l'appareil des moyens et prend le type de l'action humaine complète. Délibérations, parti pris, tâtonnements, apparaissent dans cette phase que j'ai appelée ' articulée '. Les notions de ' commencement ' et de ' fin ' *qui sont étrangères à la production spontanée* n'interviennent également qu'au moment où la création esthétique doit prendre les caractères d'une fabrication » (*L'invention esthétique*, Œuvres, I, pp 1412-1413; Valéry note qu'en matière de poésie, le problème est beaucoup plus complexe, à cause de la nature du langage).

Concentration intérieure

Dans ses *Lettres à un jeune poète,* Rilke définit ce que représente, psychologiquement, ce moment spécial de la « création poétique » :

> Votre regard est tourné vers le dehors; c'est cela surtout que maintenant vous ne devez plus faire. Personne ne peut vous apporter conseil ou aide, personne. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur... Creusez en vous-même la plus profonde réponse... Essayez de dire, comme si vous étiez le premier homme, ce que vous voyez, ce que vous vivez, aimez, perdez... Si votre quotidien vous paraît pauvre, ne l'accusez pas. Accusez-vous vous-même de ne pas être assez poète pour appeler à vous ses richesses. Pour le créateur rien n'est pauvre, il n'est pas de lieux pauvres, indifférents. Même si vous étiez dans une prison, dont les murs étoufferaient tous les bruits du monde, ne vous resterait-il pas toujours votre enfance, cette précieuse, cette royale richesse, ce trésor des souvenirs?... Entrez en vous-même. ... le créateur doit être tout un univers pour lui-même, tout trouver en lui-même et dans cette part de la Nature à laquelle il s'est joint [11].

Alors que l'inspiration dilate l'âme de l'artiste, la saisit, l'enivre, la fait sortir de ses propres limites, le choix créateur exige, au contraire, une sorte de concentration intérieure, de recueillement [12]. Il faut que l'artiste ait le courage de rentrer en lui-même, pour endiguer l'élan si spontané et violent de l'inspiration. Il ne s'agit pas de déterminer de l'extérieur l'élan de l'inspiration au nom d'un certain canon, de certaines lois *a priori,* car une telle détermination enlèverait à l'inspiration toute originalité et toute fécondité propre, et par là même la supprimerait. Il faut, au contraire, que l'inspiration s'oriente, se détermine du dedans pour intensifier encore son élan fougueux et original, mais dans la maîtrise et la concentration. « Qui veut voler par les mains et bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre... » [13].

Effort de l'esprit : « sueur intérieure »

Cette concentration implique un effort de l'esprit. C'est une véritable « sueur intérieure », — pour reprendre le langage de du Bellay

---

[11] RILKE, *Lettres à un jeune poète,* p. 17 ss. (lettre II) et p. 88 (lettre VIII).

[12] « En me concentrant devant la feuille blanche, écrit P. Emmanuel, ... je me recueille : je m'emplis de présence; je me dispose à m'entendre » (*Le goût de l'Un,* pp. 41-42).

[13] J. DU BELLAY, cf. ci-dessus, p. 272. Brahms écrit, dans une lettre à Clara Schumann : « C'est de vous que j'apprends que l'énergie (l'énergie créatrice) ne se trouve pas dans les livres, mais en soi-même. L'émotion doit venir du dedans et non du dehors », cf. *Lettres de grands musiciens,* p. 280.

— qui se manifeste en un certain choix réfléchi et critique. Pour exprimer le réel intérieur profondément vécu, certain moyens se précisent et s'imposent. Valéry exprime nettement cette exigence impérieuse, pour toute création artistique authentique, de l'effort de l'esprit :

> Je n'estimais rien et ne voulais rien retenir de ce qu'il (mon esprit) pouvait produire sans effort, car je croyais que l'effort seul nous transforme et nous change notre facilité première qui suit de l'occasion, et s'épuise avec elle, en une facilité dernière qui la sait créer et la domine. Ainsi, des gestes ravissants de la petite enfance aux actes purs et gracieusement précis de l'athlète ou de la danseuse, le corps vivant s'élève dans la possession de soi-même par la conscience, l'analyse et l'exercice [14].

Et Vincent d'Indy affirme :

> Tout ce que l'on produit dans la ligne de l'art doit être... le résultat d'une souffrance dans laquelle le jeune artiste a laissé un peu de son cœur, et à l'expression de laquelle il emploie toutes ses facultés intellectuelles. Le système de faire produire beaucoup à l'élève sous prétexte de lui « faire la main » est donc fort médiocre pour la plupart des élèves, car il les habitue à écrire n'importe quoi et à se contenter de tout ce qui tombe sous leur plume pourvu que le résultat soit copieux; en travaillant de cette façon, ils ne se doutent jamais du rôle primordial joué par cette portion de la faculté intelligente qu'on appelle le *goût* et qui est appelé à déterminer le choix des matériaux à employer ainsi que leur bonne ordonnance, et c'est à cette erreur que l'on doit attribuer la production de ces œuvres aussi compendieusement pensées qu'inutiles à l'art, qui sévissent tant sur les scènes lyriques que dans les salles de concert de France, d'Allemagne et d'Italie [15].

« Conscience », « réflexion », « analyse », « domination », « effort de l'esprit », « connexion rationnelle », voilà autant d'expressions qui nous manifestent ce que représente cette activité du choix artistique. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on proclame alors que les difficultés sont

---

[14] VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1465. Cf. p. 1470 : « ... les plus puissantes ' créations ', les monuments les plus augustes de la pensée, ont été obtenus par l'emploi réfléchi de moyens volontaires de *résistance* à notre ' création ' immédiate et continuelle de propos, de relations, d'impulsions, qui se substituent sans autre condition. Une production toute spontanée s'accommode fort bien, par exemple, des contradictions et des ' cercles vicieux '; la logique y met obstacle ». — Notons également que si, pour Le Corbusier, la création artistique est avant tout un fait de la sensibilité (ce n'est pas la raison qui commence, mais l'intervention poétique), néanmoins la *raison*, ensuite, s'attache à confectionner l'œuvre, à la mûrir, et c'est une raison bien raisonnante.

[15] V. D'INDY, *César Franck*, p. 220.

bonnes puisqu'elles exigent une réflexion plus intense et plus longue, et qu'on s'y attarde davantage, comme on proclame que les actions les plus difficiles sont les plus méritoires, car elles réclament une nouvelle intensité d'amour. C'est grâce aux obstacles et aux difficultés que le regard critique acquiert sa qualité de pénétration [16]. En réfléchissant sur tous les aspects de ce que l'inspiration a suscité, nous discernons de plus en plus nettement les véritables richesses d'expression des séductions trompeuses, des emballements impulsifs et des fausses originalités. Il nous arrive souvent, en effet, d'être saisis par le charme d'une trouvaille inédite ; mais cette trouvaille est-elle valable ? Est-ce vraiment ce qu'il faut dire, et la manière dont il faut le dire ? La seule inspiration ne suffit plus à résoudre ce problème, il faut que tout passe au crible du discernement [17]. Citons encore Valéry qui exprime si clairement cette exigence d'écarter l'arbitraire, le factice, pour que seul l'essentiel demeure :

---

[16] Valéry parle ainsi des problèmes dans lesquels la pratique approfondie d'un art engage « celui qui mérite et s'inflige ces nobles tourments » : « Par *peines* et par *problèmes*, je n'entends pas seulement ces difficultés évidentes, premières, et comme naturelles, que tout accomplissement, toute fabrication, nous font aisément et vaguement imaginer. Ce sont là des difficultés *finies*, presque énumérables, que l'on parvient à résoudre, une fois pour toutes, et dont les moyens de les résoudre peuvent se transmettre assez bien, d'une tête à l'autre... Mais je songe à ces difficultés tout autres, problèmes d'un ordre supérieur, incompréhensibles à la plupart des gens... que le véritable artiste invente et s'impose. Comme on invente une forme, une idée ou une expérience, ainsi invente-t-il des conditions et des restrictions cachées, d'invisibles obstacles, qui relèvent de son dessein, s'opposent à ses talents acquis, retardent son contentement, et tirent enfin de lui ce qu'il cherchait, c'est-à-dire ce qu'il ignorait qu'il possédât... Je dis que cette invention imperceptible de désirs et de scrupules est une œuvre peut-être plus profonde et plus importante en lui, que l'œuvre visible à laquelle tend son effort; et je dis que cet effort secret contre soi-même façonne et modifie celui qui l'exerce, plus encore que ses mains ne modifient la matière même à laquelle elles s'en prennent. » Et Valéry donne l'exemple suivant : « J'ai vu Renée Vautier se créer ces difficultés secondes; et, femme jeune et prompte qu'elle est, s'absorber toutefois dans sa recherche, acquérir, sous mes yeux, de séance en séance, le sens d'une rigueur toujours plus exigeante; refuser de plus en plus cet *à peu près* dont tant se satisfont de nos jours, qui ont même le front de le proposer en doctrine.

Elle se faisait progressivement une idée de plus en plus sévère et exquise de son art. Peut-être le but le plus profond de tout art se réduit-il à reconnaître enfin en quoi il consiste exactement, à le distinguer de ce qui n'est pas lui, et qui s'y mêle en chaque personne, dans la mesure où chaque personne est une combinaison de hasards? ... Mais ce souci, quand il devient toujours présent et tout-puissant dans un artiste, le conduit dans les voies de la perfection, l'enchaîne à un désir qui engendre une patience infinie, lui suggère le sacrifice de ce qu'il peut à ce qu'il veut, et le dispose à ressentir indéfiniment que son ouvrage est encore inachevé » (VALÉRY, Pièces sur l'art : *Mon buste*, Œuvres, II, pp. 1358-1359).

[17] « Les artistes, écrit Nietzsche, ont un intérêt à ce qu'on croie aux intuitions soudaines, aux soi-disant inspirations; comme si l'idée de l'œuvre d'art, des poèmes, la pensée fondamentale d'une philosophie, tombait du ciel comme un rayon de la grâce. En réalité, l'imagination du bon artiste ou penseur produit constamment du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement* extrêmement aiguisé, exercé, rejette, choisit, combine; ainsi, l'on se rend compte aujourd'hui, d'après les carnets de Beethoven, qu'il a composé peu à peu ses plus magnifiques mélodies et les a en quelque sorte triées d'ébauches multiples. Celui qui discerne moins sévèrement et s'abandonne volontiers à la mémoire reproductrice pourra, dans certaines conditions, devenir un grand improvisateur; mais l'improvisation artistique est à un niveau fort bas en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger » (NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, aph. 155, pp. 190-191).

> Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels — à peu près comme l'on tourne et retourne un objet avec lequel notre tact s'apprivoise. C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois : il n'y a pas contradiction [18].
>
> J'avoue que mon sentiment et ma pratique instinctive de substitutions sont détestables : *elles ruinent des plaisirs* [19].

Passage du possible divers à ce qui s'impose : valorisation, mise en lumière

Grâce à ce « brassage » et à ce « criblage », certaines idées se décantent et se purifient. Quelque chose qui revient toujours finit par captiver l'artiste, lui apparaissant comme le noyau central, la substance de tout. Supervielle, tout en reconnaissant qu'il y a « une part de délire dans toute création poétique », ajoute : « mais ce délire doit être décanté, séparé des résidus inopérants ou nuisibles... Pour moi ce n'est qu'à force de simplicité et de transparence que je parviens à aborder mes secrets essentiels et à décanter ma poésie profonde » [20]. Ce « secret essentiel » s'impose alors au regard de l'artiste, à son esprit, et retient toutes ses énergies en les déterminant. C'est vraiment un centre d'intérêt qui se dégage, qui cristallise tout. Valéry exprime ainsi ce passage du « possible », divers et varié, à ce qui s'impose : « Je ne puis m'intéresser qu'à ce que je ne puis inventer » [21]. « ... La véritable force s'impose par la structure et ne demande rien. Elle contraint les hommes sans les voir » [22].

---

[18] VALÉRY, *Fragments des mémoires d'un poème*, *ibid.*, pp. 1467-1468.

[19] VALÉRY, *ibid.*, p. 1468. Cf. S. FUMET, *Le procès de l'art*, pp. 89-90 : Toute la tâche de l'art se réduit « à chasser l'obscurité, à enlever minutieusement des couches concentriques dont est prisonnier l'objet. Il lui faut fouiller e sol, déterrer le dieu, lui ôter ses bandelettes... ».

[20] J. SUPERVIELLE, *En manière d'art poétique*, in : J. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*, p. 631. Comparant ces deux moments, Supervielle précise : « Le poète opère souvent à chaud dans les ténèbres, mais l'opération à froid a aussi ses avantages. Elle nous permet des audaces plus grandes parce que plus lucides. Nous savons que nous n'aurons pas à en rougir un jour comme d'une ivresse passagère et de certains emportements que nous ne comprenons plus. J'ai d'autant plus besoin de cette lucidité que je suis naturellement obscur » (*op. cit.*, p. 632).

[21] VALÉRY, *ibid.*, p. 1468. Notons également cette réflexion de Strawinsky : « La fonction du créateur est de passer au crible les éléments qu'il en reçoit [il s'agit de l'imagination dans son rôle de ' pourvoyeuse de la volonté créatrice '], car il faut que l'activité humaine s'impose à elle-même ses limites. Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, plus il est libre.

En ce qui me concerne, j'éprouve une espèce de terreur quand, au moment de me mettre au travail, et devant l'infini des possibilités offertes, j'éprouve la sensation que tout m'est permis. Si tout m'est permis, le meilleur et le pire, si rien ne m'offre de résistance, tout effort est inconcevable, je ne puis fonder sur rien et toute entreprise, dès lors, est vaine » (*Poétique musicale*, p. 99).

[22] VALÉRY, *ibid.*, p. 1472. — S. Fumet, dans *Le procès de l'art*, affirme : « Pour l'art on sait qu'il consiste uniquement à découvrir dans un chaos l'*ordre formel* qui aspire à se montrer » (p. 89). Il faut du reste bien comprendre la signification de cet « ordre formel »; autrement on risquerait de se tromper en intellectualisant, en formalisant ce choix artistique.

Et Charles Estienne, parlant de Hans Hartung, affirme : « ce qui importe ici, ce n'est pas l'âge où l'artiste a trouvé telle forme d'expression, mais le naturel avec lequel elle s'est présentée à lui, comme la seule voie possible » [23].

Voilà comment on peut dire que

> l'art est une espèce de nettoyage aux alentours d'un verbe pressenti et... n'a au reste qu'une action, malgré la complexité de ses moyens : dégager le beau, le mettre à nu, le révéler partout où il convient de lui désirer une existence. Voilà pourquoi les œuvres du génie abondent en *trouvailles*, pourquoi la faculté de trouver est sa caractéristique la plus claire. En un mot, l'art procède à l'élimination de tout ce qui empêche son objet d'être avec plénitude ce que, dans le cas posé, il doit être glorieusement [24].

Mise en obscurité : annihilation

Tout choix implique que ce qui est choisi soit mis en lumière et que soit laissé dans la pénombre ce qui est rejeté. Car le choix est préférence et sacrifice : l'option de l'un exige le sacrifice de l'autre [25]. On peut donc décrire le choix artistique soit comme un procédé qui manifeste l'élément essentiel, soit comme un procédé destructeur, suivant que l'on insiste sur l'un ou l'autre de ses aspects : « ... celui qui veut être créateur dans le bien et dans le mal, affirme Nietzsche, devra d'abord être destructeur et briseur des valeurs » [26].

La destruction peut, du reste, avoir une grande force de fascination et de séduction. Certains artistes la poussent à l'extrême dans le désir d'atteindre une pureté créatrice plus grande. Beaucoup d'artistes modernes ressentent avec une très grande acuité ce caractère du choix artistique. Citons ce passage si évocateur de Georges Poulet à propos de Mallarmé :

---

[23] Ch. ESTIENNE, *Hans Hartung. Un style de l'expressif pur*, p. 21.

[24] S. FUMET, *Le procès de l'art*, p. 90.

[25] « Tout art, dit Strawinsky, présume un travail de choix. Le plus souvent, quand je me mets à l'œuvre, mon but n'est pas précis. A ce stade de mon opération, si l'on me demandait ce que je veux, j'aurais bien de la peine à le dire; mais je répondrai toujours avec précision quand on me demandera ce que je ne veux pas.

Procéder par élimination — savoir *écarter*, comme on dit au jeu, telle est la grande technique du choix. Et nous retrouvons ici la recherche de l'*Un* à travers le *Multiple...*» (*Poétique musicale*, p. 103).

[26] NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 164. Cf. ce texte de la *Cabbale:* « ... si l'Incréé ne postule que l'Incréé, la création présuppose le néant et le chaos. Toute création postule la force positive d'affirmation qui fait jaillir l'être nouveau, mais elle ne postule pas moins une force négatrice de la *totalité antérieure.* Dans ce qui préexistait il faut que s'ouvre une faille de néant sans laquelle ce qui va naître ne pourrait jamais surgir faute d'espace vital » (cité par CARROUGES, *op. cit.*, p. 63. C'est nous qui soulignons.)

Acte de création qui s'entoure, en avant comme en arrière, de négation et de silence. Tel un poème qui s'inscrit sur un blanc à la fois initial et final... Reste donc à « se dissoudre en soi » pour authentiquer le silence. Tel est *Igitur*, exemple parfait du « suicide philosophique ».

Le suicide philosophique est donc la seule opération possible. Et puisqu'il n'est qu'un suicide « philosophique », il peut toujours se répéter. C'est l'acte de négation par lequel, en n'importe quel moment et rien que pour ce moment, on peut fonder son existence et sa pensée...

Il faut sentir toute la force du parallèle que devait faire Mallarmé lui-même entre l'acte de conscience cartésien par lequel l'existence se fonde en la pensée, et l'acte de conscience proprement mallarméen par lequel la pensée crée l'existence. D'un côté et de l'autre, tout commence par une *fiction*, c'est-à-dire par un doute hyperbolique, au moyen duquel on *feint* d'abolir le réel, tout le réel, et de faire ainsi en soi et autour de soi la même table rase qui s'y ferait par le nivellement même de la mort. Doute qui est donc une négation, mais une négation *feinte* et *voulue :* « Je veux penser que tout est faux ». Par cet acte de négation ou d'annihilation tout se réduit à cette volonté seule; et c'est en cet acte de volonté que l'être cartésien se découvre à la fois pensant et par conséquent existant. Son existence se détache donc sur l'acte de volonté par lequel il veut tout anéantir, et semble pour ainsi dire faire jaillir sa présence positive sur un acte total de négation. Il faut à peine pousser les choses pour arriver, comme le fait Mallarmé, à quelque chose comme ceci : « Par un acte de volonté annihilateur, j'arrive à un acte de volonté créateur » [27].

Pour créer son rêve, le poète a procédé comme Dieu. Il a d'abord fait le néant [28].

Liberté souveraine

C'est dans ce choix que l'artiste expérimente de la manière la plus explicite sa liberté souveraine d'artiste. Rien ne l'oblige à poser ce choix : il peut le faire ou ne pas le faire. Aussi ce choix, dès qu'il est considéré comme l'activité humaine par excellence, conduit-il logiquement à exalter la liberté humaine comme un absolu [29].

---

[27] G. POULET, *La distance intérieure*, pp. 333-335.

[28] *Op. cit.*, p. 338. Cf. H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, p. 193.

[29] Une telle attitude est proche de celle d'un Sartre, et nous montre combien l'existentialisme de ce dernier identifie, en réalité, l'activité du choix artistique et le jugement philosophique, métaphysique, ou, si l'on préfère, comment le jugement impliqué dans le choix artistique, envisagé dans sa fonction de séparation, d'annihilation, est considéré comme le jugement fondamental, le seul véritable jugement métaphysique — un jugement qui néantise l'être (l'en-soi) pour créer la liberté (l'être pour-soi).

Libération, transfiguration

Dans la mesure où elle exerce cette liberté, la « création artistique » réalise une libération, une sorte de résurrection, de transfiguration, qui permet à l'homme de sortir de lui-même [30]. On parlera alors de « miracle poétique » [31]. « Le poète m'apparaissait, affirme Michel Leiris,

> comme un prédestiné, une manière de démiurge à qui il incombait d'effectuer cette vaste opération de transformation mentale d'un univers, vrai dans la seule mesure où l'on veut bien lui attribuer cette vérité... J'espérais vaguement que le miracle poétique interviendrait pour tout changer et que j'entrerais vivant dans l'Éternel, ayant vaincu mon destin d'homme à l'aide des mots » [32].

3. Nature du choix artistique

Si maintenant nous réfléchissons sur les diverses qualités du choix artistique tel que les artistes eux-mêmes le décrivent, nous saisissons immédiatement la richesse et la complexité d'une telle activité, à la fois proche, dépendante et distincte de l'inspiration, et tout ordonnée à la réalisation de l'œuvre. Il s'agit bien d'une activité complexe, qui implique des éléments de connaissance, de réflexion intellectuelle (concentration, effort de l'esprit), des éléments affectifs et volontaires (valorisation, liberté souveraine), et des éléments qui lui sont très propres (annihilation, transfiguration). Mais ces qualités, si intéressantes qu'elles soient, ne nous

---

[30] « L'acte de créer, écrit P. Emmanuel, possède sur celui qui le crée un efficace incomparable à son résultat formel. Chose essentielle se passe entre l'Être et moi, dont le poème est le théâtre. En me concentrant devant la feuille blanche — analogue de la Nuit, de l'unité — je dépouille le moi quotidien, je fais le vide et l'obscurité... C'est comme si je désapprenais d'exister pour entrer dans la totalité de l'Être — dans la ténébreuse osmose où je suis l'autre et où l'autre est moi... Ainsi, dans la solitude où je me rassemble et m'interroge en vue de l'œuvre, je ne suis pas seul : mais centré, mais attentif, d'une attention qui s'élargit à mesure qu'elle se concentre. Moins égoïste et plus symbolique, je suis d'autant plus que je m'oublie davantage... Placé au foyer de la signification, je rayonne : ou plutôt le verbe rayonne en moi, vers mon être plus vaste qui me sature et me baigne. Comme alors je compte peu pour moi-même! Combien plus important est cet autre qui me fait face dans le mot! » (P. EMMANUEL, *op. cit.*, pp. 41-43).

[31] Voir BAUDELAIRE, *L'art philosophique*, Œuvres complètes, p. 1182 : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. »

[32] M. LEIRIS, *L'âge d'homme*, pp. 198-199 et 200. Cf. A. ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*, p. 41 : « Cette fonction créatrice de la parole est mise en lumière par le texte cité plus haut de l'Anugita. Lorsque le soi de l'Être avance que le mental est supérieur à la parole, elle lui réplique : *En vérité, je réponds à vos désirs.* Et par là, nous devons entendre que le mental crée par la puissance du verbe l'objet qui lui permet de prendre conscience de sa propre réalité. » Le pouvoir créateur du poète surhomme s'approche de plus en plus d'une puissance comparable à celle du Verbe divin lui-même.

disent pas *ce qu'est* le choix artistique, quelle est sa nature propre. Pour la saisir il faut, tout en se servant de ces descriptions, les dépasser et, grâce à l'expérience même du choix artistique, essayer de préciser son objet propre.

La difficulté qu'il y a à préciser cet objet, c'est qu'il n'est pas une réalité qui préexiste au choix artistique, mais un « possible » que ce choix met en pleine lumière [33]. Néanmoins, ce possible que le choix artistique met en pleine lumière n'est pas n'importe quel possible : ce n'est pas un pur possible logique exprimant une relation possible, non-contradictoire, entre deux déterminations (le sujet et le prédicat) ou deux propositions ; ce n'est pas un possible métaphysique exprimant une simple capacité d'exister, une détermination fondamentale dans l'ordre de l'être ; ce n'est pas un possible moral, celui que considère l'acte prudentiel qui choisit un moyen en vue de réaliser l'intention aimée et voulue. C'est le possible dans le domaine du *faire,* dans le domaine propre de l'activité artistique. C'est le possible qui naît à partir de l'inspiration, à partir de ce désir de réaliser quelque chose qui exprime ce que l'on porte le plus profondément en soi, ou qui réponde à un besoin très profond de la communauté humaine telle qu'elle existe actuellement. C'est un *possible-projet* tout ordonné à une œuvre. Ajoutons que ce possible-projet peut être considéré à des niveaux différents — comme, du reste, le possible moral et prudentiel. Car on peut désirer réaliser telle œuvre en se servant de tel projet né à partir de telle idée que l'on a imaginée ; mais un choix peut encore porter sur la manière de réaliser ce projet : sera-ce avec cette matière ou cette autre, avec cet instrument ou cet autre, selon cette forme spéciale ou cette autre ?

Ce *possible-projet* semble bien être ce qui spécifie le choix artistique : il doit être à la fois quelque chose qui n'existe pas encore — c'est un possible — et qui, pourtant, est réalisable dans les circonstances données — c'est un projet —, et enfin quelque chose qui s'impose en raison d'une certaine urgence — c'est ce qui est choisi de préférence aux autres possibles. Il faut donc qu'il possède en lui-même une certaine force de séduction. Evidemment, l'objectivité du choix artistique est très spéciale, elle n'est pas la même que celle du choix prudentiel et sa motivation est aussi très caractéristique : ce n'est pas toujours la valeur objective de tel possible qui explique qu'il soit préféré aux autres ; les circonstances jouent

---

[33] Ici encore la position d'Alain, pour qui commandent la matière et l'exécution, est toute différente. « Aucune conception n'est œuvre, écrit-il. Et c'est l'occasion d'avertir tout artiste qu'il perd son temps à chercher parmi les simples possibles quel serait le plus beau; car aucun possible n'est beau; le réel seul est beau. Faites donc et jugez ensuite » (*Système des beaux-arts,* in : *Les arts et les dieux,* p. 236).

un très grand rôle et l'inspiration de l'artiste également. Cependant on peut dire que, lorsque le choix artistique est ordonné à la réalisation d'une œuvre utile, les circonstances jouent un rôle capital alors que la fantaisie de l'artiste doit être réfrénée ; tandis que, dans le cas du choix artistique ordonné à la réalisation d'œuvres destinées exclusivement à exprimer ce que l'artiste vit, c'est l'inverse qui a lieu.

Le choix artistique, impliquant une préférence, peut faire appel à une double estimation : en fonction de la fin recherchée — l'œuvre à faire — et en fonction du sujet œuvrant. Le possible-projet est donc doublement relatif : relatif à l'œuvre, relatif à l'artiste lui-même. Ce qui est certain, c'est que ce possible-projet, du fait même qu'on le choisit, reçoit une signification toute nouvelle : on l'actue d'une certaine manière en le choisissant — on le *valorise*. Certes, on ne lui donne pas, en le choisissant, une existence réelle — à la différence du choix créateur de Dieu qui, portant lui aussi sur des possibles, fait exister le possible qu'il choisit, le crée. Le choix artistique, en toute rigueur, ne donne pas l'existence au possible qu'il préfère, mais le valorise. C'est peut-être cette expression qui fait le mieux comprendre ce que ce choix a d'unique ; car on ne peut pas, de la même manière, dire que le choix prudentiel ou le choix amical valorisent ce qu'ils ont préféré. Le moyen que la prudence choisit en vue de la réalisation de l'intention est, certes, valorisé en raison de ce choix, mais ce n'est pas cela qui le caractérise — c'est d'être le moyen apte à atteindre la fin poursuivie. L'essentiel est sa relation à la fin poursuivie. Quant à l'ami, en choisissant son ami, il lui donne son amour gratuitement et lui permet de répondre à cet amour. Prétendre que l'ami, par son choix amical, *valorise* son ami en le préférant aux autres, ce n'est pas exprimer ce qu'il y a de propre à ce choix qui est un choix d'amour gratuit, et qui communique avant tout à celui qui est préféré un amour de prédilection. Le choix artistique ne communique au possible-projet ni l'acte d'exister, ni l'amour, mais une *qualité nouvelle* qui, à proprement parler, valorise ce possible, lui donne comme un être nouveau.

Cette qualité nouvelle qui, au sein de l'inspiration, valorise le possible, lui donne un sort nouveau et fait de lui l'unique porteur de tous les espoirs, de toutes les promesses. Séparé des autres et revêtu de toute la signification et de tout le dynamisme de l'inspiration, ce possible devient alors l'unique chance, pour l'artiste, de réaliser son œuvre. Il est comme le noyau de cristallisation de l'inspiration (et c'est à partir de là que l'on pourra parler de l'*idea* artistique [34]).

---

[34] Cf. ci-dessous, pp. 290 ss.

Le choix artistique est donc non seulement un choix de discernement — il sépare ce qui est préféré —, mais aussi un choix qui promeut en donnant un nouvel élan, un choix qui, d'une certaine manière, est créateur.

Pour mieux saisir la richesse de ce choix artistique, considérons maintenant ses divers éléments. Comme tout choix, il réalise une *préférence* et donc une mise en lumière ; cette préférence exige un *jugement de discernement* et elle a comme fruit un *engagement.*

Le choix artistique est un choix préférentiel qui, plus que tout autre choix, implique une négation, car il se veut très radical pour manifester davantage l'absolu (la nécessité) du possible choisi. Il faut aller très profondément dans la négation pour que ce qui lui résiste apparaisse avec une auréole de plus totale nouveauté. Ce qui ne pourrait avoir d'autre terme de comparaison que le néant apparaîtrait avec un éclat inouï de nouveauté ! Tout artiste ne porte-t-il pas en lui la nostalgie de réaliser quelque chose d'absolu ? N'a-t-il pas une soif très vive de faire ce qui n'a pas encore été fait ?

Le choix artistique, portant bien sur le noyau central de l'inspiration, veut déceler ce qui, en elle, est *premier* — non du point de vue de l' « ivresse psychologique » de l'inspiration, mais premier au sens fort, dans l'ordre de perfection. Pour réaliser une œuvre inspirée, ne faut-il pas toujours découvrir quelque chose qui soit suffisamment personnel et individuel, quelque chose d'original et de neuf, d'authentique ? Sinon, il ne peut y avoir de choix artistique au sens fort, car la simple copie et la répétition n'exigent pas un véritable choix artistique. Pour copier, la seule habileté suffit ; l'usage et l'application seuls s'exercent alors, puisqu'il n'est, en réalité, que de *suivre* ce qui a déjà été choisi par un autre.

A travers l'inspiration, le choix artistique découvre ce « possible-nécessaire », il le crée, peut-on dire, en le choisissant, en le faisant apparaître comme l'unique possible qui s'impose. Ce choix fixe donc la substance même de l'œuvre artistique et, de ce fait, possède une analogie avec le choix du Créateur. Ce n'est pas sans une certaine raison que l'artiste s'est approprié cet attribut de « créateur », puisque entre le choix du Dieu-Créateur et celui de l'artiste il y a quelque chose de semblable, qui met justement en relief l'élément le plus original et le plus caractéristique du choix artistique.

Ce choix préférentiel implique bien un jugement de discernement et de critique. L'inspiration, avec tout ce qu'elle contient de richesse, de splendeur, d'émerveillement, doit être décantée dans une réflexion critique très particulière qui est une phase de concentration et d'effort ; chaque fois que notre intelligence doit juger, doit se porter garante, il faut néces-

sairement qu'elle réfléchisse et se concentre. Et plus ce jugement doit s'exercer sur des éléments variés et complexes, inédits et originaux, plus l'effort de réflexion doit se faire avec attention et lucidité. Or c'est bien le cas du jugement impliqué dans le choix artistique. Celui-ci réclame donc bien un effort de concentration, et sous cet aspect il présente une certaine ressemblance avec le jugement critique du philosophe auquel on peut faire appel pour mieux le saisir.

Enfin, le choix artistique possède une très grande liberté, liberté d'autant plus grande que l'œuvre qui finalise ce choix ne s'impose pas par elle-même comme la fin suprême de l'homme, son bonheur. Ce choix est donc doublement libre, et puisqu'il peut être vécu dans une très grande lucidité, il peut apparaître comme possédant une liberté unique. Il est fréquent de nos jours que l'on considère cette liberté de l'artiste, qui s'exprime dans son choix, comme *la liberté humaine ;* et de fait, dès qu'on ne distingue plus avec assez de netteté le domaine moral de celui du *faire,* on aboutit inévitablement à une telle identification.

Si ce choix artistique est libre, il oriente aussi l'artiste vers la réalisation concrète, individuelle de ce qu'il veut faire et, du même coup, l'*engage* et le lie à son œuvre. D'un point de vue psychologique, ces deux aspects, liberté et engagement, peuvent paraître contradictoires ; mais en réalité il n'y a pas de contradiction, car l'artiste est libre dans le choix, et ce choix l'engage. L'engagement est une conséquence. La liberté est donc la source même de l'engagement. Pour mieux expliciter le caractère tout à fait particulier de ce choix *libre* et de cet *engagement* de l'artiste à l'égard de l'œuvre qu'il veut réaliser, on peut faire appel à l'analogie de la liberté du choix amical qui engage l'ami à l'égard de son ami. Il n'est pas surprenant que, pour étudier cet acte du choix artistique, on fasse appel à ces diverses analogies (le choix moral, le jugement critique, l'engagement affectif amical) car cet acte est vraiment l'acte le plus caractéristique du *faire* humain et donc, peut-être, l'activité la plus caractéristique de l'homme, celle qui nous manifeste le mieux ce qu'il est : l'homme dans toute sa complexité d'esprit incarné capable de transformer l'univers dont il dépend, capable de s'en servir et d'y imprimer ses propres idées, ses propres images. L'originalité et la complexité même de ce choix artistique exigent que nous le regardions sous ses aspects divers et l'éclairions en le comparant aux autres activités que le philosophe connaît. Or le choix amical est particulièrement apte à éclairer le choix artistique. Car il est le choix par excellence, le plus pur, le plus parfait et donc le plus intelligible pour nous.

On peut faire une remarque analogue concernant la comparaison entre le choix artistique et le jugement critique. Ici aussi, nous compre-

nons bien que le jugement critique, au niveau métaphysique, a quelque chose d'unique. N'est-ce pas le jugement de discrimination le plus lucide, le plus pénétrant ? Aussi est-il normal d'éclairer le choix artistique, en tant qu'il implique un jugement de discrimination, en le comparant au jugement réflexif critique (métaphysique), qui est pour nous plus connu et plus explicite.

Mais lorsqu'il s'agit de comparer le choix artistique au choix créateur de Dieu, le problème n'est-il pas inverse ? Le choix artistique n'est-il pas pour nous plus connu et plus intelligible ? Et n'y a-t-il pas, dans le choix artistique, quelque chose d'unique qui permet, analogiquement, de saisir l'action créatrice de Dieu ? De toutes les activités humaines c'est celle qui ressemble le plus à l'action du Créateur. Par le fait même, n'est-ce pas la connaissance de ce choix artistique qui nous aide à saisir l'action créatrice de Dieu ? Ceci est exact en ce sens que la connaissance de l'activité artistique est pour nous plus connue que l'action créatrice de Dieu saisie par la métaphysique. D'autre part, si l'on présuppose saisi le problème métaphysique de l'acte créateur de Dieu, cet acte est plus simple que celui du choix artistique. Il ne peut être saisi qu'au niveau de l'être et non au niveau de l'activité artistique. C'est pourquoi, si l'on se sert de la création divine pour éclairer le choix artistique, c'est uniquement pour préciser *analogiquement* le caractère propre de ce choix dont l'*existence* nous est donnée par et dans l'*expérience*. Celui qui prétendrait déduire de la nature de la création divine les caractères propres du choix artistique ferait fausse route, comme, du reste, celui qui prétendrait, de l'expérience du choix artistique, inférer immédiatement la nature de la création divine.

Ces diverses comparaisons que nous venons de suggérer nous montrent toute la richesse et la complexité du choix artistique. En raison même de ces diverses dimensions, qui font partie de sa structure essentielle, il est facile de se tromper sur sa nature. Si, en se laissant séduire par un point de vue trop intellectualiste, on réduit le choix artistique à sa seule dimension de *jugement critique,* on devine toutes les conséquences qui s'en suivront. Le choix artistique apparaîtra alors avant tout sous un aspect négatif, un aspect de purification et de séparation. L'artiste risquera de se laisser entraîner dans un appauvrissement de plus en plus profond, de plus en plus fondamental, au détriment de la richesse d'expression. Ne retrouve-t-on pas souvent une tendance de ce genre dans l'art d'aujourd'hui ? Par contre, si l'on réduit le choix artistique à sa seule dimension d'*engagement,* analogue au choix amical, l'équilibre sera alors tout différent ; on mettra avant tout en lumière les valeurs sentimentales et romantiques ; les éléments sensibles domineront...

C'est pourquoi il est si important de comprendre l'ordre qu'il faut établir entre ces différents éléments (création, discernement, engagement) que nous étudierons successivement, pour maintenir au choix artistique son caractère *sui generis* [35].

Le choix artistique est analogue au choix du Créateur, et la nostalgie inconsciente impliquée dans ce choix peut faire croire que l'artiste crée à partir de rien

La création, au sens précis, est la causalité propre de la Cause première en tant que telle. Celle-ci, en effet, agit nécessairement à partir de rien — *ex nihilo* — car sa causalité, étant première, ne peut rien présupposer du côté du patient. (Si elle présupposait quelque chose, il faudrait alors, soit poser une autre cause antérieure qui serait cause de ce « quelque chose », ce qui est impossible puisque cette cause est première ; soit considérer ce « quelque chose » comme in-causé et éternel, ce qui est impossible aussi car il ne peut y avoir deux réalités premières.)

L'artiste humain, dans son choix, peut-il prétendre qu'il ne présuppose rien, qu'il innove tout, qu'il agit vraiment *ex nihilo* ?

Certes, l'artiste peut croire qu'il innove, qu'il ne dépend de rien ni de personne, qu'il est vraiment, comme artiste, un créateur. Cette impression psychologique est vraie en partie, lorsqu'il s'agit d'un véritable artiste, car formellement et grâce à l'inspiration, l'artiste innove réellement dans son choix ; son choix est créateur en ce sens qu'il explicite quelque chose d'inédit et d'original. On peut donc préciser que, considéré formellement, le choix artistique portant sur ce qu'il faut faire et sur la manière de le faire implique quelque chose de nouveau qui surgit et qui n'est pas en continuité formelle avec ce qui existait déjà. Par le fait même, il y a une parenté entre le choix artistique et la création. Mais ceci n'empêche pas de reconnaître, si on l'analyse philosophiquement, que ce choix n'est pas un acte créateur au sens absolu et n'apporte rien de totalement ni d'entièrement nouveau. L'artiste, en choisissant, puise plus ou moins directement et consciemment dans tout un passé d'expériences ; son choix s'enracine plus ou moins profondément dans une certaine tradition, puis-

[35] Les trois dimensions qu'intègre le choix artistique sont, du reste, en relation étroite avec celles de l'œuvre d'art : son caractère de nouveauté, sa signification propre et sa capacité de susciter de nouveaux liens affectifs (le symbolisme de l'œuvre d'art). L'ordre d'importance qu'on donne à ces éléments dans le choix artistique se retrouve nécessairement dans la qualité de l'œuvre.

que son inspiration dépend toujours, au moins partiellement, du milieu naturel, culturel et spirituel dans lequel il vit. Pour l'artiste en tant que tel, sa propre nature humaine est bien un certain milieu naturel et personnel, ainsi que sa propre culture artistique. C'est ce que note très justement Michel Carrouges :

> L'imagination la plus puissante ne crée rien ex nihilo; pour ses vision les plus extravagantes il lui faut toujours commencer par puiser dans l monde réel. Les voyants ne peuvent enfreindre les limites de l'univers; ils ne rapportent jamais rien de sensible qui provienne du *dehors;* c'est toujours à l'aide de sentiments humains et d'images tirées de ce monde qu'ils peuvent éprouver ce qu'ils ont mystérieusement rencontré et qu'ils peuvent se l'exprimer et nous le traduire. Et c'est pourquoi eux tous ont recours à des images tirées des trois éléments supra-terrestres (mais non extra-cosmiques) [36].
>
> ... nos visions les plus extravagantes ont toujours leur racine dans la terre même que nous habitons [37].

Le choix créateur peut être posé en dépendance directe des orientations profondes du milieu ; dans ce cas, sa dépendance à l'égard de celui-ci ne soulève aucune difficulté puisque l'artiste lui-même la reconnaît. Le phénomène de l' « école » est manifeste ; le maître y est reconnu et accepté. L'artiste sait que son inspiration et son choix sont relatifs à telle ou telle œuvre d'un maître mort ou vivant, à tels ou tels milieux naturels qu'il s'est choisis et qui l'ont plus ou moins profondément influencé. Dans ce cas tout est clair, le choix artistique apparaît bien comme partiellement dépendant d'un milieu. Il ne prétend nullement être *ex nihilo.*

Mais le choix artistique peut aussi se déterminer consciemment à l'encontre des orientations profondes du milieu artistique et du milieu naturel, et se chercher au delà de ces orientations pour les dépasser. Dans ces conditions, la dépendance à l'égard de ces milieux n'est plus vécue psychologiquement par l'artiste qui, au contraire, vit avec intensité une volonté de rupture, de séparation, de dépassement. Aussi est-ce proprement et exclusivement cette volonté de rupture que l'artiste est alors capable d'exprimer dans son choix. Mais il n'est pas question d'un choix

---

[36] M. CARROUGES, *op. cit.*, p. 89.

[37] *Ibid.*, p. 139. Hopkins disait : « Tout vrai poëte doit être original : l'originalité est une condition du génie poétique, si bien que tout poëte est comme une espèce dans la nature (non pas un *individuum genericum* ou *specificum*) et ne peut avoir jamais de *récurrence.* Que rien ne soit vieux ou emprunté, c'est là, toutefois, ce qui ne saurait être » (cité par G. CATTAUI, *Trois poëtes*, p. 37).

créateur *ex nihilo ;* c'est un choix fait en opposition, en *sed contra,* c'est un désir de dépassement, de purification radicale qui, en réalité, dépend encore du milieu naturel et artistique dans lequel l'artiste se trouve et auquel il s'oppose. Les opposés sont ici en réalité des *contraires,* impliquant donc entre eux un caractère relatif. Si ces opposés peuvent apparaître comme totalement divers et sembler même contradictoires, c'est une illusion psychologique ; en réalité ils ne le sont pas, car tous deux sont positifs et ont quelque chose en commun.

Lorsque le choix artistique est trop dépendant du milieu ambiant (naturel ou artistique), il manque quelque chose à la puissance de l'artiste. Une œuvre trop relative à son milieu culturel ou naturel risque souvent de n'être pas une véritable œuvre d'art. L'imitation matérielle et servile — qui réduit l'œuvre à une copie — tue la véritable création artistique ; le choix artistique, au lieu d'être une révélation, n'est plus qu'un décalque. Par contre, lorsque le choix artistique tend à n'être plus qu'un effort de rupture qui rejette toute influence pour tendre vers une pure création, il s'oriente vers quelque chose de forcé et de violent, et s'appauvrit jusqu'à n'être plus qu'une volonté de négation. Sans aucun doute, la puissance artistique est présente dans un tel choix, mais celui-ci risque de tout absorber, au point de réduire l'œuvre à n'être plus qu'une énigme. Se voulant révélation pure, le choix artistique s'écartera du déjà vu, du déjà connu et s'enfermera de plus en plus dans une recherche de l'inédit jusqu'à atteindre, chez certains, la « néantisation » [38].

La création divine, puisqu'elle est *ex nihilo,* n'a pas d'objet extérieur qui la spécifie. Tout ce qui est créé par la Cause Première est « effet pur » de cette cause ; il n'est aucunement objet. Par le fait même, le Créateur est souverainement libre en créant. Il n'a de compte à rendre à personne. Il est Cause Première, substantielle. Ce qui spécifie donc sa causalité, ce qui la détermine, c'est son amour, ou plus exactement sa sagesse. L'Etre premier crée en se contemplant, en s'aimant Lui-même ; c'est dans

---

[38] Un poète comme Pierre Emmanuel s'oppose à une telle conception de la création artistique : « Je ne refuserai pas le symbolisme du monde pour lui préférer une magie sans substance. Je ne me prendrai pas à d'inanes rébus pour oublier l'énigme de l'être, ou la caricaturer. Si *Tu* n'existais pas pour qu'ensemble nous reconstituions le symbole, *Je* m'anéantirais en un mirage idéaliste : le langage est affaire entre *Toi* et *moi,* non ma seule affaire. Béni soit l'autre par qui j'arrive à l'unité. La poésie ' hermétique ' est un leurre du narcissisme malheureux : c'est le contrepied de la parole, la négation du ' lieu commun '. L' ' hermétisme ' brise cette *moitié-ci du symbole, que nous tenons.* Sous prétexte de pureté, il détruit toute image du monde. C'est une hérésie iconoclaste, un antisymbolisme dont la racine est manichéenne, comme l'est celle de tout orgueil spirituel. Parce qu'il raréfie les vocables, le poète ' hermétique ' croit faire le vide en lui et préparer ainsi la venue de l'Être : souvent même il ne fait le vide que pour le vide et le vertige devant celui-ci. C'est alors que l' ' hermétique ' touche à son but secret : devenir un ' mystique athée ', un contemplateur de son néant même » (*Le goût de l'Un,* p. 77).

sa contemplation aimante qu'Il crée, qu'Il se dit et s'exprime [39]. S'Il crée, Il ne peut que se dire et s'exprimer, et ne peut exprimer un autre que Lui-même. Sous cette lumière, la créature est bien le langage de Dieu, le reflet propre de son être et de sa bonté qui mesure et finalise tout par sa sagesse et son amour. D'où la liberté souveraine du Créateur à l'égard de son choix et de ses effets, car relativement à sa sagesse et à son amour considérés en eux-mêmes, rien ne s'impose, rien n'apparaît comme nécessaire, puisque rien ne manifeste adéquatement ce qu'est sa bonté, ni n'est relié *nécessairement* à son amour.

L'artiste possède, lui aussi, une très grande liberté à l'égard du choix artistique et de son œuvre. Il peut, à son gré, choisir ce qu'il veut faire ou suspendre son choix. Il peut évidemment, en tant qu'homme, avoir de multiples raisons, morales, économiques ou autres, qui le contraignent à choisir. Il peut, en tant qu'homme, être dépendant d'obligations sociales ou familiales, de désirs de prestige personnel, de notoriété, de gain, etc. Mais tout ceci est extrinsèque à l'artiste *comme tel* et ne concerne que l'homme, *tel* homme et non l'artiste. Celui-ci est libre, totalement libre, quant à cette liberté d'exercice, « comme » Dieu-Créateur. Son choix est amour pur et gratuit. « ... je veux, écrivait Mallarmé en 1866, je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et, cependant, s'élançant forcenément dans ce Rêve qu'elle sait n'être pas... et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! » [40]. Mais s'il veut choisir et créer, l'artiste doit, à un certain moment, rentrer dans l'ordre de la nécessité. Autrement dit, s'il est libre de choisir ou non, il ne l'est pas de créer *n'importe quoi,* car ce qu'il y a de plus vital et de plus intime dans son inspiration s'impose à lui de façon absolue.

Rappelons la manière touchante et naïve avec laquelle du Bellay exprime cette nécessité :

> Ceulx qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
> Ceulx qui ayment l'honneur, chanteront de la gloire,
> Ceulx qui sont pres du Roy, publiront sa victoire,
> Ceulx qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront,
> Ceulx qui ayment les arts, les sciences diront,
> ...
> Ceulx qui ayment le vin, deviseront de boire,
> ...

---

[39] C'est en ce sens que l'on comprend comment certains théologiens ont pu dire que Dieu « se crée ». C'est dire qu'avant de créer, Dieu n'est pas Créateur. Dieu « se crée » librement comme Créateur et l'artiste se crée librement comme créateur. La liberté est antérieure à l'acte de création.

[40] MONDOR, *Vie de Mallarmé*, p. 193. Cf. HEGEL, *La phénoménologie de l'esprit*, I, 29 : « le pouvoir magique qui convertit le négatif en être. »

Ceulx qui veulent flatter, feront d'un diable un ange,
Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

Je n'escris point d'amour, n'estant point amoureux,
Je n'escris de beauté, n'aiant belle maistresse,
Je n'escris de douceur, n'esprouvant que rudesse,
Je n'escris de plaisir, me trouvant malheureux...[41].

Cette liberté du choix artistique est l'inverse de celle du choix moral en ce sens que, du point de vue moral, la liberté de choix est avant tout une liberté de spécification [42], puisqu'on est libre de choisir tel ou tel moyen en vue de la fin que l'on poursuit et veut atteindre. La fin dernière, ultime, peut en effet être atteinte de diverses manières. Mais s'il y a liberté quant à la spécification, il y a nécessité d'agir, car la fin dernière s'impose : on ne peut lui échapper. Le point de vue de l'activité artistique est tout différent, car on est alors en présence d'une fin particulière, l'œuvre à réaliser, et cette fin ne saurait être contraignante. L'artiste peut la poursuivre ou ne pas la poursuivre ; mais dès qu'il l'accepte, certains moyens s'imposent, certaines voies déterminées, certaines connexions nécessaires surgissent qu'il ne peut plus éviter.

Cette liberté d'exercice que possède souverainement l'artiste fait comprendre le *dilettantisme artistique*. Si, en effet, on ne distingue pas assez nettement l'homme de l'artiste, la prudence de l'art, l'ordre moral de l'ordre du *faire,* on aboutit inévitablement à des positions comme celles de l'existentialisme ou du marxisme — qui, de fait, s'opposent comme deux contraires ayant même position radicale. Car si l'homme est absorbé par l'artiste, la liberté d'exercice domine et l'homme mène sa vie en artiste. Il devient l'artiste de sa vie. Il se fait, se crée ou ne se crée pas, il en est libre puisqu'il est alors dans le domaine de la gratuité pure de l'acte. Sa fin ultime n'existe plus, seule demeure sa puissance de création, d'efficience.

D'autre part, si l'homme est absorbé par l'artiste, il peut aussi ne plus considérer que l'engrenage nécessaire des « voies déterminées » [43] en lesquelles il se trouve engagé comme malgré lui. L'homme n'est plus qu'un maillon dans une chaîne de faits qui s'imposent. Il est emporté dans le « sens » de l'évolution et de l'Histoire. Pour lui, le « sens historique » devient en réalité le sens artistique des moyens qui s'imposent en vue d'un fin particulière. L'homme n'étant plus considéré que comme un animal supérieur, l'instinct de conservation domine alors en lui et s'impose avec tyrannie. Cet instinct biologique possède une fin imma-

---

[41] J. DU BELLAY, *Regrets*, 5 et 79.
[42] Cf. p. 268, note 1.
[43] Cf. t. II, 2e partie, chap. III : *Les « voies déterminées » de l'art.*

nente (au niveau de l'espèce : la procréation, et au niveau de l'individu : la conservation et l'épanouissement de sa vie biologique) et il se sert de l'efficience du travail, dans la mesure où celui-ci peut protéger et épanouir la vie biologique. En raison de certaines circonstances de temps et de lieu, de certaines données historiques, certains moyens économiques pourront s'imposer d'une façon contraignante pour obtenir cette fin particulière de l'individu. Voilà pourquoi l'humanisme de la gratuité pure de l'activité humaine et celui de l'absolu du travail sont en même temps si opposés et si proches, en raison de la même confusion radicale.

Le choix artistique est un certain discernement au niveau de l'inspiration, un jugement ayant comme fruit immanent le projet-idea.

La création de Dieu se réalise par sa parole. « Dieu dit : ' que la lumière soit ' et la lumière fut » [44]. Le choix créateur de Dieu est un ordre impératif, un jugement qui dit ce qui doit se faire. Ce jugement divin est un acte de connaissance pratique impliquant la volonté, un acte de vision pratique.

Le choix de l'artiste s'achève, lui aussi, dans un jugement de discernement qui implique une certaine détermination dans l'inspiration, d'où naît le projet que, dans la philosophie classique, on a appelé *idea* [45]. Autrement dit, il y a, dans le choix artistique, naissance de l'*idea* au sens fort. L'inspiration, en tant qu'on la distingue du choix artistique, n'est pas la source propre et immédiate du projet-*idea*. Si dynamique et véhémente qu'elle soit, elle est encore trop informe pour donner naissance à un projet-*idea*. Elle est indispensable à son éclosion, mais ne suffit pas. Elle ne peut en être que le milieu maternel très riche, très vital, mais indéterminé. Le projet-*idea* ne peut naître que par et dans le choix artistique en tant que celui-ci implique un acte d'*intelligence pratique*, un jugement de valeur [46]. Le projet-*idea*, c'est le principe immanent qui détermine

---

[44] *Genèse*, 1, 3.

[45] Le mot « idée » a pris, avec Descartes, une double signification : à la fois concept et idée artistique. Pour bien montrer qu'il ne s'agit pas, ici, du concept de la connaissance spéculative, nous maintenons le mot *idea* qui exprime un projet dynamique ayant un contenu intentionnel, lequel progresse en fonction même des déterminations et des réalisations de ce projet.

[46] Pouchkine distingue bien ces deux moments, que, dans sa terminologie propre, il nomme « enthousiasme » et « inspiration ». L' « enthousiasme », qui correspond à ce que nous appelons ici « inspiration », est « éphémère », discontinu, et n'est donc pas capable de produire « une œuvre véritablement grande et parfaite », tandis que l' « inspiration », qui correspond à ce que nous appelons ici, dans un langage plus précis, « choix artistique », suppose « le travail de la raison distribuant les parties dans l'intérêt du tout ». Citant ce texte, Henri Troyat précise avec justesse que ce moment de choix, qui succède à l' « enthousiasme miraculeux », « examine les riches moments de la nuit... les trie, les évalue, les refuse, les accepte, les ordonne... Une œuvre belle, tranquille et gaie naît du chaos de l'improvisation » (H. TROYAT, *Sainte Russie*, pp. 64-65).

en orientant, le principe interne capable d'informer, en la mesurant, toute la technique de réalisation. Donc, non seulement le projet-*idea* informe l'intelligence pratique, dans une connaissance déterminée qui permet un jugement précis, mais surtout elle est capable de diriger, d'orienter, de mesurer tout ce dont l'intelligence artistique se sert pour aboutir à l'œuvre. Autrement dit, le projet-*idea* éclaire l'inspiration, car il est principe dans l'ordre de la connaissance créatrice. C'est par le choix que l'inspiration acquiert une lucidité beaucoup plus parfaite, une clarté beaucoup plus intense. Le projet-*idea* donne à l'inspiration sa physionomie, son harmonie, son rythme, en lui communiquant sa forme intérieure propre. Il détermine et informe les divers éléments de l'inspiration qui, par le choix, acquiert un certain ordre, sans rien perdre de sa véhémence ni de son dynamisme.

Ne confondons pas le projet-*idea* et le concept (le *verbum*) de la connaissance spéculative. Le concept, en effet, est *ce par quoi et en quoi l'intelligence connaît.* Le concept de l'appréhension est simple ; il est comme « l'élément » dans la vie de l'intelligence humaine. Le concept *(verbum)* du jugement est complexe : c'est une « énonciation ». Cette complexité possède une certaine unité, une unité *relative* à la réalité qui la mesure. Quand j'affirme « ceci est », une telle affirmation est toute relative à *ce qui est.* L'intelligence ne s'arrête pas à l'énonciation qui affirme, mais, par celle-ci, adhère à ce qui est défini, affirmé. Car l'intelligence ne peut se satisfaire de la *forme,* il lui faut atteindre l'être, *ce qui est.*

Certes, le projet-*idea* est bien un *verbum,* un concept, en ce sens qu'il est un principe interne de détermination de notre connaissance intellectuelle. N'est-il pas ce qu'il y a de plus intime dans le jugement créateur ? N'est-il pas le noyau central de ce jugement, son âme ? Le projet-*idea* seul explique le dernier pourquoi de la causalité artistique ; il en est la raison formelle, qui lui donne sa structure propre. La concentration intérieure caractéristique de ce moment de l'activité artistique ne pourrait s'expliquer sans l'existence du projet-*idea.* Car toute concentration vitale exige un « noyau substantiel » qui rassemble les opérations vitales vers l'intérieur en les organisant, en les orientant. De même que le *secret* (ce « verbe intérieur » de la vie affective au niveau de l'amitié) peut nouer toute notre vie morale affective en l'unifiant, la fortifiant dans le silence et la solitude, de même le projet-*idea* — verbe intérieur de la vie artistique s'élevant jusqu'au choix créateur — peut nouer toute notre vie artistique en la déterminant et en l'orientant efficacement. Cette analogie du *secret* peut nous aider à saisir la valeur d'intériorisation du projet-*idea* et du concept.

Cependant, le projet-*idea* n'est pas comme le concept un pur principe formel totalement dépendant de l'objet qu'il représente et totalement ordonné à l'objet dont il tient la place (dont il est « vicaire » comme disent certains grands scolastiques), car le projet-*idea,* par lui-même, est un certain *objet* immédiatement connu, qui projette, en le dirigeant et en l'orientant, tout le dynamisme de l'activité artistique vers la réalisation d'une œuvre à faire.

De plus, le projet-*idea* est toujours réalisé dans un jugement. La connaissance pratique répugne à une analyse qui distinguerait une appréhension ayant une idée élémentaire [47]. La connaissance pratique ne peut saisir la « forme » abstraite, la « quiddité » comme telle ; elle atteint, par un jugement, la *forme existante.* Si, d'une certaine façon, on peut dire que l'inspiration possède un certain projet-*idea* analogue au concept de l'appréhension, il faut immédiatement préciser que si le concept de l'appréhension est parfait dans son ordre, le projet-*idea* de l'inspiration demeure toujours imparfait, inchoatif, dans un état embryonnaire, et réclame le jugement créateur pour naître et se déterminer. C'est pourquoi la fonction propre et formelle du projet-*idea* comme tel n'est pas la fonction du concept en tant qu'il détermine (informe) l'intelligence, mais en tant qu'il est comme un « germe vivant », un noyau central de vie cachée, rempli de virtualités [48]. Le projet-*idea* est une « semence » qui ne demande qu'à grandir, à s'exprimer, à se dire. C'est lui qui anime l'intelligence de l'artiste en la poussant à réaliser telle ou telle œuvre, de telle ou telle manière. Il est bien une sorte d' « idée-force », une lumière intérieure inclinant l'intelligence vers une réalisation qu'il illumine successivement et progressivement, et en fonction de laquelle il se détermine tout en la dirigeant et la mesurant. Il faut bien comprendre, en effet, le caractère propre de la connaissance pratique ; celle-ci, à la différence de la connaissance spéculative qui se détermine en pénétrant progressivement et de plus en plus dans l'objet saisi, se détermine successivement dans son cheminement même. C'est pourquoi le projet-*idea*

---

[47] Dans la mesure où l'on confond la connaissance spéculative et la connaissance pratique, on s'interdit de comprendre l'analyse de la connaissance spéculative qui, elle, implique une appréhension propre.

[48] En analysant l'inspiration, nous avons vu comment elle était une sorte de « germe initial »; ici, en parlant du choix artistique, nous disons qu'il est comme un « germe vivant ». Sous cet aspect, quelle différence faut-il maintenir entre l'inspiration et le choix artistique? A première vue on pourrait être tenté de les identifier. Cependant, tout en maintenant que l'inspiration est vraiment un germe de vie comme le choix artistique, on peut encore les distinguer; car ce germe de vie se réalise successivement et donc peut être considéré dans son état initial et dans un état déjà plus organisé. On pourrait dire que l'inspiration est analogue à l'état d'une semence vitale considérée en elle-même, comme un pouvoir merveilleusement efficace, et que le choix artistique est analogue à l'état d'une semence vitale fécondant son milieu au moment de la conception.

n'est pas clair, ni absolument déterminé à son origine ; il se détermine et se clarifie progressivement. Aussi l'artiste, lorsqu'il choisit, ne voit-il pas toujours nettement le *pourquoi* de son choix. D'ailleurs, il n'a pas, en tant qu'artiste, besoin de le savoir. Il est conduit, poussé ; il ne peut pas dire exactement ce qu'il conçoit, mais il devine, pressent, « flaire »... Il possède une sorte de clarté lunaire qui le conduit vers la clarté du soleil. Mais celle-ci ne lui sera donnée que lorsque l'œuvre sera réalisée, si du moins elle atteint une réalisation parfaite.

A la différence de l'intelligence spéculative, l'intelligence artistique *elle-même,* par et dans l'inspiration, *se donne* le projet-*idea.* L'intelligence crée le projet-*idea* en le choisissant : le choix artistique est en premier lieu un choix qui se crée un projet-*idea* (en ce sens il y a bien choix créateur). Ce projet-*idea* détermine toute l'efficience spirituelle de l'intelligence pratique pour la canaliser dans tel ou tel sens [49].

Provenant de l'inspiration, le projet-*idea* implique des éléments affectifs et efficients, des éléments sensibles et imaginatifs ; il n'est pas abstrait de ces diverses qualités humaines, mais les assume en les mobilisant en quelque sorte en vue de l'œuvre à réaliser. Etant enraciné dans l'intelligence pratique, le projet-*idea* assume nécessairement les richesses qualitatives propres des actes de volonté et de connaissance sensible ; d'où son caractère très complexe et très humain. Si le concept de la connaissance spéculative possède une acuité de pénétration unique, le projet-*idea* possède une amplitude de synthèse unique ; l'un nous révèle l'intelligence dans sa fonction théorétique compréhensive, l'autre la révèle dans sa fonction créatrice extensive et synthétique. On comprend donc aisément qu'il est impossible, lorsqu'il s'agit du projet-*idea,* de distinguer un aspect objectif et un aspect subjectif, car précisément, dans le projet-*idea,* tout est à la fois totalement *objectif* et totalement *subjectif.* L'objectivité du projet-*idea* provient du sujet, s'établit à partir du sujet. Le sujet est présent, immanent à cette objectivité et inséparable d'elle. Evidemment, il ne s'agit pas du sujet dans sa totalité : il ne s'agit pas de tel homme en son individualité totale (Pierre), mais de tel homme en tant qu'il est *tel* artiste. Le sujet, ici, c'est *tel artiste.* Relativement à l'homme individuel considéré en sa totalité, il y a donc une certaine abstraction et, par le fait même, une certaine objectivité. Cependant, une telle objectivité demeure toute différente de l'objectivité de la connaissance théorétique et très spécialement de l'objectivité métaphysique qui est totalement dépouillée, entièrement séparée — l'objectivité même des principes pre-

[49] Sur la nature de l'*idea*, notamment chez S. Thomas, voir t. II, 2e partie, chap. IV : *L'idea et le concept.*

miers de l'être et des causes propres de *ce qui est* : la substance, l'acte (si du moins on entend « métaphysique » au sens aristotélicien).

Il est également impossible de distinguer parfaitement le projet-*idea* du jugement créateur en lequel il naît. Celui-ci est pour ainsi dire le projet-*idea* en exercice, et le projet-*idea* lui-même est comme l'aspect objectif de ce jugement — ce qui est très analogue à ce que nous constatons à propos de l'amour. Entre l'appétit en acte et l'amour, on ne peut préciser que des aspects différents de la même réalité : d'une part l'aspect subjectif, l'appétit en exercice, d'autre part l'aspect objectif, l'amour qui regarde tel bien — l'amour étant précisément l'effet propre de la causalité finale qu'exerce le bien.

On voit donc toutes les confusions auxquelles on aboutit nécessairement dès qu'on ne distingue plus le concept *(verbum)* du projet-*idea,* comme l'ont fait Descartes et ses successeurs [50].

Parce que l'*idea* est liée à des opérations volontaires et à des activités de la connaissance sensible, la question du temps intervient nécessairement et prend même une très grande importance. Le développement de l'*idea,* ses précisions et son actualisation, sont dépendants du temps. Aussi peut-on parler d'une véritable évolution du projet-*idea,* car en raison de certaines circonstances extérieures il subit des changements, des transformations souvent profondes, mais sans perdre intérieurement son orientation, sa direction et son rythme, grâce à l'élan vital de l'inspiration. Le projet-*idea* est donc bien à la fois dans le temps et au delà du temps physique. Grâce à cet « au-delà », l'artiste vit sa durée propre, selon son rythme personnel ; il domine, d'une certaine manière, le temps ordinaire, physique et conventionnel. C'est même là un de ses traits les plus caractéristiques : l'artiste vit selon son rythme intérieur qui est celui du projet-*idea.* Si l'on confond l'ordre de la connaissance spéculative et celui de la connaissance artistique, n'est-on pas nécessairement amené à projeter en quelque sorte dans le monde physique, réel, le développement du projet-*idea ?* La théorie de l'évolution telle qu'elle s'est explicitée dans certaines philosophies idéalistes, marxistes, existentialistes, n'est-elle pas en réalité la projection dans le temps de cette durée propre du projet-*idea* artistique ?

---

[50] On ne peut plus distinguer l'appréhension du jugement, l'objet du sujet, le *verbum* de l'acte de connaissance... Dans ces conditions, la cause finale échappe nécessairement à l'analyse philosophique.

Le choix artistique implique un engagement de l'artiste à l'égard de son œuvre

Une certaine coopération, analogue à celle qui se réalise entre les parents et leur enfant, entre l'ami et son ami, s'établit entre l'artiste et son œuvre. Les parents, en procréant, s'engagent véritablement et profondément à l'égard de l'enfant. Ils ne peuvent pas, après avoir engendré, se considérer comme dégagés de toute obligation et responsabilité ; du fait même qu'ils ont mis un enfant au monde, ils doivent subvenir à ses nécessités vitales et à son éducation. De même l'ami, en choisissant librement son ami, se lie à son égard. Du seul fait qu'ils se choisissent et que le choix est mutuellement accepté, les deux amis sont responsables l'un de l'autre. Le choix amical, si libre soit-il, engendre un engagement mutuel plus fort et plus intime que tout contrat de justice.

Y a-t-il quelque chose de comparable dans le choix créateur de l'artiste ? L'artiste, lui aussi, en acceptant librement son choix, se lie d'une certaine manière à l'égard de son œuvre ; mais ce lien est d'une nature totalement différente. Les parents, en effet, sont responsables de leur enfant parce que cet enfant qu'ils ont mis au monde est petit, faible, et qu'il ne peut pas subvenir lui-même à ses besoins. L'abandon d'un être sans défense est l'injustice la plus grave qui soit et la plus lourde de conséquences.

Un ami s'engage librement à l'égard de son ami parce qu'il veut que celui-ci le considère comme un autre lui-même. Pour épanouir sa vie, développer ses qualités, l'aider à lutter contre ses ennemis, l'ami peut compter sur l'aide de son ami. L'ami qui refuse ou s'écarte ne peut plus prétendre être un ami. L'amitié implique cet engagement total : coopérer à tout ce qui est le bien de l'ami.

L'artiste n'est pas tenu de la même manière à l'égard de son œuvre parce que celle-ci n'est pas une personne humaine, seule capable de contracter des droits. L'œuvre de l'artiste est donc incapable, par elle-même, d'engager l'artiste à son service, au sens fort. C'est pourquoi, lorsqu'on dit que l'artiste se donne à son œuvre, comme par exemple Balzac à la *Comédie humaine,* Dante à la *Divine comédie,* il faut bien comprendre, d'une part, qu'il s'agit du don de l'*artiste* comme tel et non du don de l'homme — l'homme ne peut se donner qu'à une autre personne humaine ou à Dieu ; d'autre part, que ce don de l'artiste à l'œuvre n'est rien d'autre que l'*exercice* même de son art. Celui-ci exige, en effet, la réalisation d'une œuvre. Pour un artiste, refuser la réalisation de cette œuvre équivaut à une certaine forme de suppression de son art, de suicide de sa vie d'artiste ; c'est un avortement de son

projet-*idea*. Donc, si l'artiste communique bien à son œuvre sa pensée et son idéal, son cœur dans ce qu'il a de plus intime et de plus profond ne se donne pas. En réalité, l'artiste ne s'engage que par et dans l'opération même qu'il exerce.

Si l'on nous objecte que, puisque son œuvre est fille de sa pensée, l'artiste aime son œuvre comme son fils de prédilection, nous préciserons que cet amour reste mesuré, réglé par son projet-*idea*. Cet amour ne prend ni tout le cœur de l'artiste, ni toute sa vie. C'est pourquoi il ne faut jamais confondre la gratuité de l'amour du don amical avec la gratuité de l'amour de l'artiste pour son œuvre. Ces deux gratuités sont totalement différentes, car l'une relève vraiment d'un amour excessif qui donne tout à l'autre, tandis que la seconde n'exprime que la liberté absolue d'exercer ou de ne pas exercer le choix artistique et, par là, de réaliser ou non l'œuvre d'art. Sous ce dernier aspect, il est vrai que l'œuvre relève bien d'une pure gratuité dans l'activité de l'artiste.

4. Propriétés du choix artistique

Au terme de cette analyse, nous pouvons saisir ce qu'il y a d'original et d'unique dans le choix artistique, dans le jugement de discernement qu'il exige, dans l'engagement spécial qu'il réclame de l'artiste à l'égard de son œuvre. Les diverses qualités saisies au point de départ sous un aspect descriptif nous apparaissent maintenant, à la lumière de l'analyse philosophique, comme les qualités propres du choix artistique.

Impliquant un jugement de discernement très radical, d'où doit naître l'*idea*, cet acte se réalise nécessairement dans une certaine concentration de l'esprit. L'éclosion du projet-*idea* réclame cette concentration, comme un germe de vie réclame un certain milieu ; et cependant, cette concentration ne s'intensifie qu'à partir du projet-*idea*. D'autre part, le projet-*idea* effectue le passage d'éléments multiples et divers au « possible immédiat ». Le projet-*idea*, principe de réalisation, est ce « possible immédiat ». Par le fait même, l'éclosion du projet-*idea* peut être représentée comme un brassage, un « passage au crible ».

Impliquant un engagement, un certain choix affectif, et présupposant l'inspiration, cet acte se réalise nécessairement dans une option de préférence, qui est une mise en lumière ou en obscurité de certains éléments, un sacrifice qui purifie.

Enfin ce choix, étant avant tout un choix créateur, doit tout risquer et affronter y compris la chute dans le vide et dans le néant. Ce choix comporte une liberté quasi plénière, engendre une délivrance et réalise une sorte de résurrection et de transfiguration. Par ce choix tout est rajeuni et s'éclaire d'un jour nouveau.

CHAPITRE VII

LE TRAVAIL

L'art implique une triple opération: la première consiste à considérer de quelle manière on va faire quelque chose; la seconde consiste à œuvrer sur la matière extérieure; la troisième est celle qui constitue l'œuvre elle-même.

S. THOMAS,
Commentaire de l'Éthique à Nicomaque, nº 1154.

Après avoir précisé ce que représentent l'expérience et la contemplation artistiques, l'inspiration et le choix créateur, il nous reste à considérer la phase importante de la réalisation concrète de l'œuvre [1].

Notons d'abord que si le travail artistique semble normalement présupposer les divers moments que nous venons d'étudier, il ne faut cependant en aucune manière établir entre eux une disjonction, ni une succession chronologique. En réalité, ils se compénètrent constamment et s'influencent réciproquement. Souvent même le travail devra s'exercer sans inspiration. N'est-ce pas le cas de beaucoup d'œuvres qui sont réalisées sur commande, ceci dans le domaine du travail artisanal et technique — sans parler du travail de manœuvre où, précisément, il n'y a plus que le simple exercice du travail ? Mais cela peut arriver même

[1] Nous ne ferons pas ici une étude philosophique complète du travail, étude qui relèverait de l'anthropologie et d'une philosophie de la communauté; nous voulons seulement préciser *ce qu'est* le travail dans la perspective de l'analyse de l'activité artistique. La quantité d'études portant sur le travail est considérable. Voir les quelques titres donnés dans la bibliographie.

dans le domaine des beaux-arts proprement dits ! « ... travailler en vue de la vente n'est pas précisément le vrai chemin... » disait Van Gogh [2]. Et l'on connaît cette réflexion de Delacroix :

> Je travaille à mon tableau depuis le commencement du mois de janvier. Il commence à se débrouiller, mais l'inspiration me manque, je travaille à tâtons. Point de flambeau qui, du premier coup, ait jeté une vive lumière sur la route que j'ai à suivre. Je fais, je défais, je recommence, et tout cela n'est point ce que je cherche encore [3].

Le travail se poursuit alors parce qu'il faut travailler, et ce que l'on expérimente avant tout, c'est son aridité et son absence de lumière. « Je n'attends pas l'inspiration pour écrire, dit Supervielle,

> et je fais à sa rencontre plus de la moitié du chemin. Le poète ne peut compter sur les moments très rares où il écrit comme sous une dictée. Et il me semble qu'il doit imiter en cela l'homme de science qui n'attend pas d'être inspiré pour se mettre au travail... Que de fois nous pensons n'avoir rien à dire alors qu'un poème attend en nous derrière un mince rideau de brume et qu'il suffit de faire taire le bruit des contingences pour que ce poème se dévoile à nous » [4].

Si le travail doit souvent précéder l'inspiration, le travail peut aussi être un merveilleux moyen de se disposer à recevoir l'inspiration [5], ce qui, du reste, n'est pas étonnant. Le travail, comme nous le verrons, parce qu'il mobilise toutes nos énergies en leur donnant un but immédiat, peut les calmer et les pacifier. Il favorise ainsi un certain recueillement intérieur, rendant notre esprit et notre imagination plus libres, plus attentifs. On comprend cette remarque de Picasso : « J'avais hâte chaque soir de retourner au travail, je voulais savoir ce qui allait se passer » [6].

Le travail, s'il dispose à l'inspiration, peut aussi être considéré comme ce qui accompagne l'inspiration, ce qui la prolonge en la préci-

---

[2] VAN GOGH, *Lettres*, p. 72.

[3] E. DELACROIX, *Journal*. Cf. t. II, p. 94 : « ... travailler, c'est-à-dire élaguer, condenser, résumer, mettre de l'ordre. » Rouault, de son côté, avec son réalisme habituel, écrit à Suarès : « Je semble *avancer*, ce sentiment est délicieux et le *piétinement* atroce même aux très patients artistes et je suis d'une *patience (dans mon art bien entendu) inouïe*... et qui étonnerait beaucoup de ceux qui croient que la vie en art s'obtient facilement avec deux ou trois tons, deux ou trois formes *bavées*, *crachées*, en s'en foutant... » (G. ROUAULT-A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 100).

[4] J. SUPERVIELLE, in : J. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*, p. 633.

[5] Strawinsky n'a-t-il pas dit : « L'inspiration vient en travaillant comme l'appétit vient en mangeant »? (voir ROLAND-MANUEL et N. TAGRINE, *Plaisir de la musique*, I, p. 299). Voir aussi J. SAMSON, *Musique et vie intérieure*, pp. 35 et 36.

[6] Voir C. ROY, *L'amour de la peinture*.

sant d'une manière ultime, ce qui l'individualise en la réalisant [7]. On comprend alors cette réflexion de Delacroix : « Je me mets au travail comme les autres courent chez leur maîtresse, et quand je le quitte, je rapporte dans ma solitude ou au milieu des distractions que je vais chercher, un souvenir charmant, qui ne ressemble guère au plaisir troublé des amants » [8].

Aussi, dans une perspective purement descriptive ou phénoménologique, où l'on se place dans l'ordre de l'exercice, sera-t-on toujours tenté de ne plus vouloir distinguer inspiration et travail. Mais s'ils sont souvent inséparables, cela ne veut pas dire qu'ils soient formellement identiques et qu'on ne puisse distinguer leurs natures propres.

S'il est relativement facile de décrire ce moment essentiel de l'activité humaine du *faire,* par contre il est très difficile, en raison même de sa complexité et de son opacité, d'en préciser avec rigueur la nature. Qui dit « travail » [9] dit, en effet, exercice de l'activité humaine appliquée à une certaine matière extérieure, et donc emprunt à quelque chose d'extérieur ; tout ne vient plus de l'artiste ; celui-ci doit s'accommoder de quelque chose d'étranger, il doit s'y adapter, d'où la complexité et l'opacité de cette phase du travail. Cependant, il est nécessaire de déterminer philosophiquement *ce qu'est* le travail, pour en mieux comprendre le caractère original et la signification dans la vie de l'*homo faber*. Ceci est parti-

---

[7] Valéry, d'une manière différente, reconnaît que le travail achève ce que l'inspiration n'a fait que commencer : « Jusqu'à nos jours, jamais une trouvaille, ni un ensemble de trouvailles, n'ont pu constituer un ouvrage. Les dieux, gracieusement, vous donnent pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don » (Variété : *Au sujet d'Adonis*, Œuvres, I, p. 482). — Bernard Faÿ rapporte ces propos de Valéry : « Les poètes, durant des siècles, ont vécu sur l'illusion naïve que leurs poèmes leur arrivaient directement des cieux, portés par l'aigle de Jupiter, ou par l'Inspiration... Personne n'a jamais su définir ce qu'elle était mais on lui attribuait tous les miracles, et elle permettait toutes les sottises, puisque le produit venait des cieux. C'était un alibi merveilleux pour le poète sans talent, pour le rimeur impénitent. Et nos anciens auteurs lui ont fait trop d'honneur en lui rendant d'humbles hommages. Edgar Poe lui tourne le dos.

Il enseigne que le poème est un acte de raison et de volonté. Il doit résulter d'une pensée claire et consciente de ses démarches, d'une intention qui ne se méprend pas, et naître d'un travail aussi contrôlé que la mathématique ou l'algèbre. Maudits soient ces romantiques trop heureux de s'abandonner à la volubilité de leur muse bavarde, qui ne s'aperçoivent pas qu'ils déroulent purement et simplement les plus vieux thèmes sentimentaux qui furent. Le poète doit savoir, avant d'écrire, le genre de poème qu'il veut écrire, la forme et la longueur qu'il veut lui donner, et son esprit doit concevoir le schéma fidèle de l'image qu'il veut tracer... » (*Les précieux*, pp. 121-122).

[8] *Journal*, II, pp. 124-125.

[9] Comme le fait observer J.-P. Vernant, le grec ne connaît pas de terme correspondant à celui de « travail ». πόνος s'applique à toutes les activités exigeant un effort pénible; le verbe ἐργάζομαι s'applique spécialement à l'activité agricole et à l'activité financière (ἔργον désignant, pour chaque être, le produit de sa vertu propre) et ποιεῖν à la fabrication technique (par opposition avec l'activité naturelle : πράττειν). Cf. J.-P. VERNANT, *Travail et nature dans la Grèce ancienne*, pp. 18-19. Voir également A. AYMARD, *L'idée de travail dans la Grèce archaïque.*

culièrement nécessaire à notre époque où le travail est tellement valorisé. Certains artistes et poètes semblent presque ramener l'inspiration au travail. Baudelaire n'affirme-t-il pas : « L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier » ? [10] Rilke, reprenant, dans une lettre à Rodin, le conseil de ce dernier, écrit : « ... comment faut-il vivre ? Et vous m'avez répondu : en travaillant » [11]. Rodin, en effet, n'hésite pas de dire : « Ne comptez pas sur l'inspiration. Elle n'existe pas... Accomplissez votre besogne comme d'honnêtes ouvriers, travaillez avec acharnement » [12]. Et l'on sait comment, pour Alain, « la loi suprême de l'invention humaine est qu'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord » [13]. C'est le métier qui crée, et non l'imagination [14].

Pensons également, dans une tout autre perspective, à l'exaltation du travail chez Proudhon [15] et surtout à l'exaltation de la *praxis* chez

---

[10] *Conseils aux jeunes littérateurs*, Œuvres complètes, p. 539.

[11] RILKE, *Lettres à Rodin*, p. 16.

[12] *L'art*, pp. 15, 16 et 12.

[13] ALAIN, *Système des beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, p. 237. Cf. *Entretiens chez le sculpteur*, *id.*, p. 642 : « De toute façon, c'est le métier qui commande. On fait d'abord une médaille qui, de plus, ressemble à ceci ou à cela. On fait d'abord un arceau, qui, en outre, ressemble à une branche, ou à un ange, ou à un roi. » Et p. 655 : « Au reste la musique nous rappelle qu'on ne peut préméditer ce qu'on trouve, sinon par un travail de métier, qui est absolument au-dessous de l'invention. » Cf. également p. 629 et *Vingt leçons sur les beaux-arts*, *op. cit.*, p. 519. Et p. 611 : « Le travail de l'artiste consiste à reconnaître l'idée en embryon, à la délivrer avec précaution, prenant bien soin que la raison ne trouble pas ce mystérieux travail, cette réponse du corps humain en communication avec toutes les choses. » Il faut « frapper en quelque sorte sur l'œuvre commencée jusqu'à ce qu'elle réponde ».

[14] Cf. *Histoire de mes pensées*, *id.*, p. 139 : « Il ne manque pas d'hommes, et fort cultivés, qui considèrent les créations de l'art comme des œuvres de l'imagination. Et cela est vrai d'une certaine manière. Mais, comme j'avais poussé assez loin la critique de l'imagination; comme j'avais sondé le creux des images, comme je les avais poursuivies jusqu'à les faire rentrer dans le corps humain, qui est leur lieu, je n'étais plus dupe de cette fiction des fictions, d'après laquelle l'artiste compose d'abord des êtres sans corps, selon des perfections qu'il imagine, et ensuite en exécute le portrait, soit par le marbre, soit par le dessin, soit par la parole ou l'écrit, de façon à les communiquer aux autres. Cette doctrine, facile et évidente à tous, n'avait plus de base... L'artiste n'avait plus de modèle intérieur, cela je le voyais bien. Mais où son modèle? Il fallait jeter au panier toute cette imagerie. Le modèle n'est ni au-dedans ni dans la nature extérieure; il est dans l'œuvre même. Par quel détour ai-je pu passer de l'imagination créatrice niée à l'idée du métier créateur? J'ai vu passage par la musique chantée, qui est à la fois imaginaire et réelle, et que l'oreille entend en même temps que la gorge l'invente. Je trouvai un autre passage dans la danse; car il n'y a point de danse imaginée qui ne soit dansée... » — Cf. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, p. 608 : « Les beaux-arts s'expliquent par ceci que l'exécution ne cesse de surpasser la conception. » G. Canguilhem montre comment, pour réfuter le platonisme incorporé à l'état de lambeaux anonymes dans la théorie classique de l'imagination, Alain, en cherchant renfort chez Descartes, « ... finit par aboutir à une théorie du faire et du travailler qui n'est ni platonicienne ni cartésienne, mais kantienne. ... Alain enracine les Beaux-Arts dans les métiers, le poétique dans la technique, la création dans le travail » (*Réflexions sur la création artistique selon Alain*, pp. 177-178).

[15] Pour Proudhon, le travail est l'activité essentielle de l'homme, dont dérivent toutes les autres activités : « ... l'intelligence humaine fait son début dans la spontanéité de son industrie; et c'est en se contemplant elle-même dans son œuvre qu'elle se trouve » (cf. PROUDHON, *De la justice dans la révolution et dans l'Église*. Le travail, p. 326). — « Par le travail, bien plus que par la guerre, l'homme a manifesté sa vaillance; par le travail, bien plus que par la piété, marche la Justice; et si quelque jour notre agissante espèce parvient à la félicité, ce sera encore par le travail » (*ibid.*, p. 251). Voilà l'humanisme travailliste de Proudhon. — « Le travailleur, dans

Marx [16]. C'est la *praxis* qui définit l'homme, et l'homme ne vaut qu'en fonction de son travail, qui le libère et l'ennoblit [17]. Et ne parle-t-on pas maintenant d'une « théologie » du travail, d'une « mystique » du travail, d'une nouvelle vision de l'homme et de l'univers en fonction du travail ?

De fait la réflexion sur le travail prend, dans la seconde moitié du XX^e siècle, des développements extrêmement importants. Les transformations des *conditions* de travail sont si profondes que l'on se demande si la *nature* même du travail n'en est pas changée. Notons, à titre d'exemple, deux thèses bien différentes dont l'une nous paraît très optimiste alors que l'autre est plus réaliste et peut-être plus philosophique.

Henri Arvon, rappelant que l'essor scientifique et technique du XIX^e siècle avait provoqué une séparation totale du travail intellectuel et du travail manuel, note que

> les dernières inventions qui, sous la forme de l'automation et de la cybernétique, imposent leur marque à la seconde moitié du XX^e siècle, démontrent le caractère absurde et inhumain de cette division. Puisque des robots se chargent dans une mesure croissante du travail d'exécution qui jusqu'alors était confié à l'ouvrier, la preuve est faite que le travail séparé de l'esprit qui le conçoit, dirige, agence, n'est pas seulement une activité partielle, mais une activité dégradée. La division, qui était intérieure au travail industriel, lui devient extérieure. La machine se substitue à l'ouvrier dans la mesure

---

ces conditions, quelque lien qui le rattache à la création, quels que soient ses rapports avec ses semblables, jouit de la plus haute prérogative dont un être puisse s'enorgueillir : il existe PAR LUI-MÊME » (*ibid.*, p. 334). — « Combien le christianisme est dépassé par cet enthousiasme du travail, si étrangement méconnu par nos hommes d'Église et nos hommes d'État! Honneur, amitié, amour, bien-être, indépendance, souveraineté, le travail promet tout à l'ouvrier, lui garantit tout; l'organisation du privilège fait seul mentir la promesse » (*ibid.*, p. 348). — « Le travail, un et identique dans son plan, est infini dans ses applications, comme la création elle-même ».(*ibid.*, p. 336). — Dans l'homme en général, le travail a la première place, spontané et libre il est le principe de la félicité. Pour Proudhon, « le travail serait divin, il serait la religion » (*ibid.*, p. 336). La philosophie du travail est le triomphe de la liberté.

[16] De son côté, Alexandre de Laborde écrivait que « le travail est l'art pratique du bonheur comme la philosophie en est la science spéculative » (*De l'esprit d'association dans tous les intérêts de la communauté*, pp. 3-4) et que tout devait être sacrifié au travail, seul principe et éternel mobile de la société.

[17] Dans la perspective communiste, le travail est en lui-même une valeur morale, comme le montre avec insistance Youri Frantsev dans une conférence donnée dans le cadre des *Rencontres internationales de Genève* en 1959 (voir Y. FRANTSEV, *L'activité créatrice du peuple*, notamment pp. 41 et 42). Le travail, rappelait Khrouchtchev dans la *Pravda* du 14 février 1959, est en effet « la lutte pour le communisme »; et il est, dans les pays soviétiques, « l'expression des nouveaux rapports socialistes entre les gens, l'indice des hautes qualités morales de l'homme » (N. S. KHROUCHTCHEV, *Les chiffres de base du développement de l'économie nationale de l'URSS pour 1959-1965*, p. 112; cité par Y. Frantsev, p. 41). Évoquant la manière dont la philosophie et la sociologie marxistes-léninistes ont « montré que le travail a créé l'homme » et « permis de comprendre l'activité de l'homme à toutes les époques », Y. Frantsev conclut : « Un tournant décisif se produira dans l'histoire de ce travail millénaire lorsque le travail de chacun se transformera en une initiative développant toutes les forces physiques et spirituelles de l'homme et lui procurant joie et satisfaction » (*op. cit.*, p. 46).

où celui-ci était condamné à un travail automatique. L'homme, qui n'a plus sa place à l'intérieur du circuit des forces mécaniques aveugles, doit se situer au-dessus d'elles afin de les contrôler, et de les diriger vers des fins harmonieuses.

Et H. Arvon conclut :

Le travail humain retrouve ainsi son aspect véritable. « La machine, écrit Jean Fourastié dans *Machinisme et individualité*, conduit... l'homme à se spécialiser dans l'humain. » Grâce au progrès technique, l'esprit humain reprend ses droits. Il triomphe de la matière, rétablissant ainsi la liaison entre l'homme et la nature [18].

Dans une perspective bien différente, Lewis Mumford (qui est cependant loin de mépriser la technique [19]), reprenant l'expression de Roderick Seidenberg, parle en ces termes de l'homme « post-historique » [20] :

L'homme post-historique réduit toute activité spécifiquement humaine à une seule forme de travail : une transformation de l'énergie, ou un processus intellectuel qui favorise la transformation de l'énergie. Mais selon ces dispositions, la récompense du travail ne réside pas dans le processus mais dans le produit : au lieu d'élaborer le processus du travail dans le but de le rendre plus pleinement animé par la personnalité humaine de manières qui portent en elles-mêmes, dans leur exercice même, leur récompense immédiate, la technique de la machine, en accord avec toute l'idéologie post-historique, cherche à éliminer l'élément humain. En ce qui concerne tous les travaux serviles et répugnants il y a là un gain important du point de vue humain : faire faire ce genre de travail par des automates est, comme Aristote l'a fait observer il y a bien longtemps, la principale condition si l'on veut éliminer l'esclavage et donner à tous les hommes les loisirs dont les citoyens ont besoin pour remplir leurs devoirs civiques et pour cultiver directement leur vie personnelle.

Mais la culture post-historique va plus loin : elle tend à rendre toutes les activités automatiques, qu'elles soient stériles et serviles ou créatrices et libérales. Le jeu et le sport doivent eux-mêmes être régularisés et soumis au principe du moindre effort. Au lieu de considérer le travail comme un moyen précieux de façonner une personnalité plus hautement individualisée,

---

[18] H. ARVON, *La philosophie du travail*, pp. 50-51.

[19] Cf., du même auteur, *Technique et civilisation*.

[20] Cet homme « post-historique » est caractérisé par le fait que son intelligence, détachée de l'instinctif, du téléologique, de l'organique, et attachée uniquement au point de vue de la causalité efficiente et mécanique, s'est acquis une domination de plus en plus grande et exclusive sur toutes les activités de l'homme (cf. L. MUMFORD, *The Transformations of Man*, p. 155).

> l'homme post-historique cherche plutôt à dépersonnaliser le travailleur en le conditionnant et le rectifiant de manière à ce qu'il s'adapte aux processus impersonnels de la production et de l'administration. La conformité totalitaire découle de la machine, en fait, dans tous les domaines qu'elle touche : l'agent standardisé exige une réponse standardisée. Ce fait ne se limite pas aux états officiellement totalitaires.
>
> Dans le système post-historique l'homme devient donc une machine, réduite autant que possible à une série de réflexes...[21]

Nous reviendrons plus loin sur ces problèmes.

1. Notes caractéristiques du travail

L'artisan qui rabote une planche exerce une activité de réalisation laborieuse. Il lui faut « travailler » le bois, le façonner, le transformer de manière à ce qu'il devienne table ou porte — car la table ni la porte ne se feront seules. Ce travail est plus ou moins pénible et long, plus ou moins efficace suivant les circonstances dans lesquelles il s'exerce, mais surtout suivant les qualités de la matière utilisée, suivant la forme qu'on veut lui imposer, suivant la valeur des instruments employés, enfin suivant la vigueur et l'énergie du menuisier. De fait, tout travail dépend d'un ensemble de causes propres et de circonstances. Des instruments défectueux suffisent à le rendre beaucoup moins efficace et plus pénible, voir insupportable. Il suffit aussi d'une matière de mauvaise qualité pour diminuer la qualité de la réalisation et parfois même rendre le travail stérile et vain. L'artisan peut avoir toutes les qualités voulues, tout le courage nécessaire, il ne travaille pas seul : il coopère avec la matière [22] et utilise des outils. Son travail implique ces diverses coopérations et dépend d'elles.

---

[21] L. MUMFORD, *op. cit.*, pp. 165-166. Cf. pp. 170-173 : « ... L'homme moderne s'est déjà dépersonnalisé si effectivement qu'il n'est plus suffisamment homme pour affronter ses machines. Un primitif, qui a pour alliés des puissances magiques, a confiance en sa capacité de diriger les forces naturelles et de les mettre au pas. L'homme post-historique, épaulé par toutes les puissantes ressources de la science, a si peu de confiance qu'il consent à risquer son propre remplacement, sa propre extinction, si sa survie doit coûter l'arrêt de la machine ou même diminuer la quantité de puissance dont elle s'alimente. En traitant la connaissance scientifique et les inventions techniques comme des absolus, il a transformé la puissance physique en impuissance humaine : il préférerait commettre un suicide universel en accélérant le processus des découvertes scientifiques plutôt que de préserver la race humaine en les ralentissant, fût-ce temporairement.

... En créant la machine à penser, l'homme a franchi le dernier pas dans sa soumission à la mécanisation; et son ultime abdication devant ce produit de sa propre ingéniosité lui a donné un nouvel objet d'adoration : un dieu cybernétique... »

[22] Notons que pour Marx, l'homme ne *coopère* pas avec la matière, mais *lutte* avec elle et contre elle. Ses rapports avec la nature, s'ils sont bien fondamentaux, ne sont pas des rapports de coopération mais des rapports dialectiques. Lorsque Marx définit le travail comme « un acte qui se passe entre l'homme et la nature » (*Le Capital*, livre I, ch. V, p. 3), il ne présuppose

Son travail, d'autre part, ne s'arrête pas à la réalisation d'une pièce ; il implique l'ajustage de différentes parties et leur agencement dans un ensemble, lesquels constituent la réalisation concrète totale du projet. Ces diverses phases du travail peuvent avoir des caractères très différents, exigeant des compétences diverses et des efforts tout à fait différents ; mais elles ont toutes quelque chose de commun : elles demeurent dans l'ordre des réalisations concrètes et peuvent donc toutes être mesurées. On peut évaluer le temps qu'il faut pour les accomplir, ainsi que l'énergie qu'elles réclament — à supposer évidemment que tout se passe normalement du côté de la matière et des instruments utilisés.

Cette réalisation concrète a été précédée d'une phase de *recherche* plus ou moins longue au cours de laquelle l'artisan n'a pas « travaillé » sur une matière extérieure, mais où il a réfléchi à ce qu'il allait faire et à la manière de réaliser l'œuvre projetée, compte tenu des circonstances et des possibilités. Pendant cette période de réflexion, l'artisan a élaboré son plan [23] ou cherché à utiliser, au besoin en l'adaptant, un plan déjà élaboré. Cette phase de réflexion, dans la mesure où elle réalise un plan de travail, un projet, implique déjà une certaine réalisation concrète et comporte un résultat ; en ce sens elle est déjà un travail. Mais pour autant qu'elle est purement intérieure et donc non-mesurable, elle n'est plus un *travail* à proprement parler. Car le travail — et c'est lui qui nous intéresse ici — n'a lieu pleinement et parfaitement que dans la réalisation concrète et immédiate d'une œuvre.

---

du reste aucune nature existant en elle-même, absolument : « La nature, prise abstraitement, pour elle-même, fixée dans la séparation d'avec l'homme, est, pour l'homme, néant » (*Manuscrits de 1844*, dans l'édition de l'Institut Marx-Engels de Moscou, p. 170; cité par J. Y. Calvez, *La pensée de Karl Marx*, p. 393). Comme le note le P. Calvez, « la nature naturelle, vers laquelle est tourné le besoin, ou l'objet purement objectif, n'existe jamais pour l'homme historique à l'état de séparation absolue... ils s'opposent à l'homme comme néant » et « c'est de la prise de conscience de cette contradiction radicale que surgit le premier geste humain, le premier travail... » (*op. cit.*, p. 393).

[23] On connaît la fameuse analyse que Marx donne du travail au début du *Capital*, et la manière dont il distingue le travail spécifiquement humain du « travail » de l'animal le plus adroit : « ... Nous supposons le travail sous une forme qui en fait l'attribution exclusive de l'homme. L'araignée exécute des travaux où elle ressemble à l'homme, et l'abeille, par la structure de ses cellules de cire, fait honte à plus d'un architecte. Mais ce qui, de prime abord, établit une différence entre le plus piètre architecte et l'abeille la plus adroite, c'est que l'architecte a construit la cellule dans sa tête avant de la réaliser dans la cire. A la fin du travail nous nous trouvons devant un résultat qui, dès le premier moment, existait déjà dans l'imagination du travailleur, sous une forme idéale... (son but), il le connaît d'avance, c'est la règle et la loi de son action, et il est forcé d'y subordonner sa propre volonté. Et cette subordination n'est pas un acte isolé. Outre l'effort des organes qui travaillent, l'opération réclame, pendant toute sa durée, la volonté adéquate se manifestant par l'attention; et cela d'autant plus impérieusement que le travailleur est moins entraîné par le contenu ou le mode d'exécution du travail, et qu'il jouit moins du jeu de ses propres forces physiques et intellectuelles » (*Le Capital*, livre I, ch. V, pp. 3-5).

Il est facile de saisir les caractéristiques de cette activité de réalisation dont la note dominante est l'*efficacité* — elle s'achève dans une œuvre — ce qui explique son sérieux et sa tension très particulière. Car l'œuvre doit, sous peine d'échec, être conforme à ce qui est demandé, conforme au plan prévu. Celui qui réalise un travail en vue d'une œuvre est très déterminé ; il sait qu'il ne peut pas lâcher les rênes au gré de sa fantaisie.

Cette activité demeure très *concrète* et très *individualisée,* puisque très dépendante de la matière qu'elle utilise et avec laquelle elle coopère ; c'est à partir et en fonction de cette matière qu'elle s'exerce. Le menuisier exécute sa porte dans le bois qu'il a choisi (ou qu'il a été obligé de prendre). Son activité, s'exerçant sur telle ou telle matière, transforme celle-ci mais ne peut s'en séparer ; elle demeure essentiellement liée à la matière, conditionnée et modifiée par elle, puisque c'est d'elle que naît le résultat. C'est pourquoi cette activité prendra des modalités très différentes suivant les diversités spécifiques et individuelles de la matière employée : autre est le travail de la terre, autre celui du marbre, du chêne, du sapin...

Et cependant cette activité très individualisée est en même temps apte à susciter une coopération de l'homme-travailleur avec un autre homme-travailleur [24]. Si, comme nous l'avons noté [25], la production artistique n'implique pas la phase de délibération et de conseil qui, au plan moral, permet à l'homme de coopérer avec un autre homme, elle implique une coopération au niveau du *travail.* Les hommes sont unis entre eux dans le travail et c'est en ce sens que l'on peut parler d'une « essence sociale » du travail [26]. Le travail apparaît donc comme une domination de l'homme sur la matière et comme impliquant une possibilité de coopération entre les hommes [27].

---

[24] Cette coopération (que l'on pourrait dire « horizontale ») et qui provient du fait que plusieurs hommes travaillent sur une matière commune en vue d'une même œuvre, ne doit pas être confondue avec la coopération (que l'on pourrait dire « verticale ») dans laquelle l'homme se sert de l'homme comme d'un instrument animé et utilise le travail de l'autre en vue de son œuvre propre — ce que Marx dénoncera sous le nom d' « aliénation économique ».

[25] Cf. ci-dessus p. 178.

[26] Cf. H. ARVON, *op. cit.*, p. 66. H. Arvon souligne que c'est la double médiation du travail (entre l'homme et la nature, et entre les hommes) qui se reflète dans sa *division,* division volontaire et consciente, « fondamentalement autre que la différenciation fonctionnelle que nous constatons chez certaines espèces animales » (*op. cit.*, p. 63). Le problème de la division du travail ne concerne pas directement la philosophie de l'activité artistique. Nous n'aurons à y faire allusion que dans la mesure où elle transforme les *conditions* du travail à un point tel que le travail de l'homme ne soit plus à proprement parler *humain.*

[27] Il y a donc comme une double coopération entre les hommes : l'homme est capable de donner un conseil (le dialogue) et l'homme est capable de se mettre au service de l'homme en coopérant avec lui dans son travail (« dialogue » parfaitement efficace). L'amitié réalise ces deux « dialogues » à leur maximum. — Mais la question de la coopération des hommes dans le travail relève évidemment d'une philosophie de la communauté.

Cette domination sur la matière n'est évidemment pas une domination absolue et unilatérale. Si, grâce à son travail, l'homme transforme son milieu naturel pour l'adapter à ses propres besoins, son travail lui révèle aussi à quel point il reste conditionné, radicalement, par ce milieu naturel [28]. En ce sens, le travail maintient toujours un certain réalisme, en faisant comprendre à l'homme ses limites, sa finitude [29].

Le travail exige une dépense d'*énergie physique* ; c'est un « labeur ». Le menuisier doit peiner pour raboter et ne pas compter avec sa fatigue, s'il veut arriver à un bon résultat. Son travail met immédiatement et directement à contribution ses énergies physiques, à tel point que la maladie et la vieillesse diminuent et en arrivent à supprimer complètement son pouvoir d'attaque sur la matière. De ce labeur physique résultent des tonalités subjectives très diverses de joie ou de peine, de libération ou de tyrannie, suivant les moments et les circonstances. Le travail peut libérer et procurer de la joie, de la détente ; il peut aussi tyranniser et affaiblir. Et son aspect *laborieux* fait encore ressortir la nécessité d'une coopération entre les travailleurs.

Cette activité, qui est un labeur, s'accomplit dans une *lutte*. Parce qu'il implique la coopération de la matière, coopération qui se réalise d'une manière extérieure (ce n'est pas une coopération vitale comme celle qui se réalise entre le vivant et son milieu naturel), le travail s'accompagne toujours d'une certaine violence. La matière subit, du fait du travail, une transformation. Même si, par là, elle est ennoblie et acquiert la dignité d'une œuvre où se reflète toujours quelque chose de l'intelligence et de la volonté de l'homme, cependant, comme matière, elle subit une certaine violence. Il n'est pas naturel, pour le bois de l'arbre, de devenir une table ; il faut pour cela qu'il perde sa propre vie et son organisation autonome. Il n'est pas naturel pour une pierre d'être taillée et sculptée. C'est précisément en raison de cette violence qu'il fait subir à la matière que le travail s'accomplit dans la lutte. Toute violence provoque des réactions de la part de celui qui pâtit, et plus elle

---

[28] Nous disons bien que le milieu naturel et le travail *conditionnent* l'homme. Pour Marx, le travail, cet « acte qui se passe entre l'homme et la nature », en modifiant la nature extérieure, modifie en même temps la nature même de l'homme (cf. *Le Capital*, livre I, ch. V, pp. 3-4) au point que, selon les formules bien connues, « ce que les hommes sont coïncide avec leur production » et « la prétendue histoire du monde n'est rien d'autre que la production de l'homme par le travail humain ». En réalité, le travail, s'il modifie l'homme, modifie ses *conditions de vie*, et non pas son *être*.

[29] A la limite, on a pu dire que, « à chaque instant de son histoire, l'humanité ne travaille plus que sous la menace de la mort », le travail n'étant « apparu dans l'histoire du monde que du jour où les hommes se sont trouvés trop nombreux pour pouvoir se nourrir des fruits spontanés de la terre » (M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, pp. 268-269).

est intense, plus ces réactions peuvent l'être aussi. Mais notons bien que si le travail implique *essentiellement* la coopération de la matière, il n'implique la lutte que comme *modalité* — étant donné le caractère artificiel, extérieur, de cette coopération. Si l'on confond modalité et essence, on identifie alors travail et lutte.

Enfin, cette activité de réalisation demeure *dépendante des instruments de travail* : outils plus ou moins perfectionnés, techniques plus ou moins complexes. La dépendance de l'artisan à l'égard de ses outils varie suivant leur nature. La différence qui existe entre un atelier de menuisier d'il y a cinquante ans et un atelier d'aujourd'hui n'est pas seulement dans la rapidité de l'exécution, le rendement plus efficace, mais aussi dans la manière de travailler, dans la plus ou moins grande intensité d'attention exigée, dans les fatigues qui en résultent... La transformation radicale du milieu de travail agit progressivement sur l'artisan lui-même.

Il est évident que la nature et la qualité des instruments de travail et des techniques modifient profondément le travailleur, non seulement dans l'efficacité de son labeur, mais aussi dans son autonomie. Le perfectionnement technique, en libérant l'homme-travailleur de certaines contingences matérielles, le délivre de travaux souvent très pénibles, mais peut aussi l'assujettir plus radicalement et plus profondément à son travail, qui devient de plus en plus impersonnel. Rien n'est plus tyrannique que le travail en série. Et l'automation, si elle libère l'homme de certains labeurs, sous d'autres aspects l'assujettit davantage, le rend plus relatif à la machine. Ce n'est plus l'instrument, l'outil, qui est relatif au travailleur, c'est l'homme qui devient de plus en plus relatif à la machine. Car si la machine libère l'homme d'une fatigue physique, d'un labeur corporel, elle mobilise, par contre, en raison de la complexité de son fonctionnement, toute l'attention et l'intelligence de l'homme, dont une distraction d'un instant risquerait d'avoir de trop lourdes conséquences. On se demande alors si un travail plus laborieux et plus dur du point de vue physique, mais qui demeure plus individuel, dépendant plus personnellement de l'homme, n'est pas en réalité plus humain, moins tyrannique.

Le perfectionnement des techniques semble « idéaliser » pour ainsi dire le travail en le séparant de son fondement très concret et matériel pour le faire évoluer vers une forme plus anonyme, plus universelle, lui permettant même de s'imposer comme un absolu. Mais avant d'analyser ce cas extrême, n'oublions jamais de considérer le travail de l'artisan. Le philosophe sait que les cas extrêmes — si complexes — ne peuvent être saisis qu'à partir de l'analyse du fait primitif, élémentaire.

Nous avons jusqu'ici parlé du travail de l'artisan ; mais tout artiste réalise, lui aussi, son œuvre en travaillant, et souvent en travaillant d'une manière pénible [30]. Que l'on considère l'activité d'un peintre, d'un sculpteur ou même d'un poète, ces hommes, dans la mesure où ils sont d'authentiques artistes, travaillent pour réaliser une œuvre. Un poème, une statue, ne peuvent se faire sans un travail véritable. Les artistes le reconnaissent : « L'artiste est un homme de travail, disait Van Gogh, avec le travail pour passion dominatrice » [31]. Et Rodin :

> Sans doute le métier n'est qu'un moyen. Mais l'artiste qui le néglige n'atteindra jamais son but, qui est l'interprétation du sentiment, de l'idée... Il est trop évident que si le dessin manque, si la couleur est fausse, la plus puissante émotion sera incapable de s'exprimer... Et quand je dis que le métier doit se faire oublier, mon idée n'est point du tout que l'artiste puisse se passer de science [32].

Et Valéry précise :

> Il s'établit en général un régime d'exécution pendant lesquel il y a un échange plus ou moins vif, entre les exigences, les connaissances, les intentions, les moyens, tout le mental et l'instrumental, tous les éléments d'action d'une action dont l'excitant n'est pas situé dans le monde où sont situés les buts de l'action ordinaire, et par conséquent ne peut donner prise à une prévision qui détermine la formule des actes à accomplir pour l'atteindre sûrement [33].

---

[30] Claudel, écrivant à Gide sa satisfaction devant *L'Otage* qu'il considère comme une réussite, écrit : « Mais que de peines pour en arriver là! Que de fois j'ai été désespéré et sur le point de tout lâcher, et quel métier que celui d'écrivain! L'expérience passée ne sert à rien, chaque œuvre nouvelle pose des problèmes nouveaux, devant lesquels on se sent toutes les incertitudes et toutes les angoisses d'un débutant, avec en plus certaines facilités traîtresses qu'il faut brutalement maîtriser » (P. CLAUDEL et A. GIDE, *Correspondance 1899-1926*, p. 157). Et Romain Rolland écrit, à propos du *Tristan* de Wagner : « C'est un monument de puissance sublime. Ce n'est pas une œuvre parfaite. D'œuvre parfaite, il n'y en a point chez Wagner. L'effort qu'exige la création de tels ouvrages est trop démesuré pour pouvoir être soutenu; or il doit être soutenu pendant des années. Ces passions tendues au paroxysme pendant un drame entier ne peuvent être fixées par le musicien en improvisations soudaines, réalisées aussitôt que conçues. Il y faut un labeur furieux et prolongé. Ces colosses à la Michel-Ange... ne sont pas immobilisés, comme l'œuvre du sculpteur ou du peintre, en un moment de leur action; ils vivent, ils continuent de vivre et de se regarder vivre, dans le détail infini de leurs sensations. Une telle durée d'effort, une telle quantité d'effort n'est presque pas humaine. Le génie peut toucher le Divin; il peut entrevoir les *Mères;* il ne peut demeurer dans ce monde irrespirable. Alors la volonté supplée à l'inspiration; mais elle est inégale, et bronche sous la tâche. De là, dans les plus grandes œuvres, ces heurts et ces disparates, qui sont la marque de l'humaine débilité. Et bien qu'il y en ait moins peut-être dans *Tristan* que dans les autres drames de Wagner..., nulle part, on n'en souffre davantage : car, nulle part, l'effort du génie n'est plus violent, ni son vol plus vertigineux. — Wagner le sentait mieux que personne. Ses lettres montrent le désespoir d'une âme aux prises avec son démon, qu'elle étreint, qu'elle dompte, et qui lui échappe constamment... » (R. ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, pp. 78-79).

[31] Cf. *Lettres de Van Gogh*, pp. 287 et 223. — « J'ai une fièvre de travail continuelle » (p. 176). — « Le métier de peintre, avec tout ce qu'il comporte, est réellement un travail relati-

Musset notait, dans sa correspondance, comment il composait les Nuits : « l'exécution, toujours trop lente à mon gré, me donne d'effroyables battements de cœur, et c'est en pleurant et me retenant de crier que j'accouche d'une idée qui m'enivre, mais dont je suis mortellement honteux et dégoûté le lendemain matin ».

L'artiste, — peintre, sculpteur, poète... — ne peut demeurer dans la pure inspiration ; il faut qu'il choisisse ce qui peut être dit, exprimé, manifesté, et il faut qu'il accepte, en réalisant son œuvre, de pousser son choix jusqu'à son ultime individuation [34]. Peut-être détruira-t-il cette œuvre s'il n'arrive pas à exprimer en elle ce qu'il veut dire, mais il faudra qu'il essaie de traduire concrètement, dans son langage propre, ce qu'il porte au plus intime de lui. C'est ce travail, incessamment repris, qui donne à l'artiste le sens du sérieux de son métier et le sens des limites et de la contingence de la matière. Cependant, il ne doit pas pour autant tomber dans le scrupule et pousser trop loin l'achèvement du travail, car celui-ci ne possède pas en lui-même sa propre finalité, il est tout entier relatif à l'œuvre. C'est ce qui peut faire comprendre l'horreur de certains artistes pour la rature : « J'ai horreur de revenir. D'où l'absence de ratures », déclare Alain [35].

On retrouve, à propos du travail de l'artiste, les notes caractéristiques relevées au sujet de la réalisation de l'œuvre artisanale, mais avec leurs modalités propres.

La phase du travail est, chez l'artiste, beaucoup plus relative aux phases précédentes — inspiration, choix artistique — et dépendante d'elles ; néanmoins, elle demeure toujours essentielle. Un artiste qui ne voudrait rien réaliser, qui ne voudrait rien « faire », ne serait plus un artiste. Un artiste qui voudrait réaliser une œuvre sans accepter les exigences propres du travail ne pourrait pas être un grand artiste, car l'œuvre, dans ces conditions, ne pourrait pas être parfaite.

Si la phase du travail est bien essentielle à l'activité de l'artiste, elle n'est cependant pas le moment capital ; elle est intermédiaire entre l'inspiration et l'œuvre, et dépend à la fois de l'une et de l'autre ; elle ne représente donc pas un caractère aussi original de l'activité artistique

---

vement dur du point de vue physique... » (p. 62). — « L'art demande un travail opiniâtre, un travail malgré tout et une observation toujours continue » (p. 69).

[32] Cf. RODIN, *op. cit.*, pp. 142-143.

[33] VALÉRY, Variété : *Première leçon du cours de poétique*, Œuvres, I, p. 1358.

[34] « La pensée qui n'est que pensée, l'œuvre d'art qui n'est que conçue, le poème qui n'est que rêvé, ne coûtent pas encore de la peine; c'est la réalisation matérielle du poème en mots, de la conception artistique en statue ou tableau, qui demande un effort » (BERGSON, *L'énergie spirituelle*, pp. 831-832).

[35] ALAIN, *Histoire de mes pensées*, in : *Les arts et les dieux*, p. 8.

que l'inspiration ou le choix. D'ailleurs, l'artiste — et en particulier le poète — peut avoir tendance à opposer son inspiration à l'activité de réalisation [36].

L'importance des instruments semble moins grande pour le travail de l'artiste que pour celui de l'artisan. Chez le poète, pour qui l'instrument de travail, la langue, est aussi la matière (l'instrument s'identifie presque à la matière utilisée), l'instrument reprend une valeur fondamentale — mais non pas en tant qu'instrument. Notons que c'est dans le travail du poète que le danger d'anonymat est le moindre, car son travail demeure rigoureusement individuel et personnel, lié à son inspiration et à son choix.

Revenons enfin au cas extrême que nous évoquions plus haut : le travail à la chaîne, ou même celui du manœuvre, qui est pure exécution d'un ordre, ne réclamant ni initiative, ni réflexion. Le travailleur à la chaîne ne connaît plus l'œuvre qu'il fait ; son travail tend à se réduire à un simple automatisme : réaliser toujours le même geste — si du moins les circonstances demeurent toujours les mêmes. Quant au pur manœuvre, même s'il constate l'œuvre qu'il fait, celle-ci n'est en rien l'œuvre de son intelligence et de son choix ; elle n'est que l'œuvre de sa force physique au service de l'exécution [37]. Le caractère particulier de telles activités est précisément d'être exclusivement des activités d'exécution. L'homme n'est plus alors qu'un « instrument » au service de l'efficience, il est esclave de l'efficacité. Dans le travail à la chaîne, c'est vrai-

---

[36] Maritain va jusqu'à parler d'un conflit entre la poésie et l'art... (voir *op. cit.*, p. 176). Car l'une demande à connaître et contempler, l'autre à faire. Cette opposition est très nette chez un Rimbaud, et Croce cherche à la justifier philosophiquement et à lui donner toute son ampleur.

[37] La division du travail créant des fonctions de plus en plus spécialisées, « le travail, note Georges Friedmann, devient de plus en plus parcellaire... et chaque opération, ainsi délimitée, est confiée à une machine qui remplace l'outil tenu à la main. La part de l'homme dans la production proprement dite décroît. Choix, préparation, décision, ont tendance à se situer ailleurs que dans l'atelier. L'intelligence semble peu à peu se retirer des opérations de production, se concentrer dans le dessin, la conception, l'exécution des machines... ». Quant à l'ouvrier que la machine n'a pas encore remplacé, « il n'est plus qu'à demi, au quart engagé dans l'opération, mais il l'est tout de même : à l'état de substitut de la machine pour les tâches que celle-ci n'a pas absorbées. L'homme est loin d'être partout, aujourd'hui, un créateur de techniques ou un surveillant de machines. Il est contraint de participer à des opérations vidées de toute qualité intellectuelle mais qui exigent, par contre, une tension nerveuse de chaque instant et rendent, le plus souvent, désirable pour lui la séparation du travail et de la pensée, l'évasion par la rêverie » (*Problèmes humains du machinisme industriel*, p. 168). Cf. *Où va le travail humain?*, pp. 254-255 : le *day dreaming* auquel est réduit l'ouvrier soumis à un travail répété et parcellaire corrompt la noblesse de son intelligence; quant à celui qui ne « rêve » pas, dont l'esprit reste vide et qui le meuble en comptant les pièces qu'il produit, il devient, sans s'en apercevoir, incapable d'attention, de réflexion et de concentration. De tels travailleurs, s'ils réussissent à s'adapter à ce genre de travaux, sont considérés comme de « bons ouvriers », ce qui, bien des fois, ajoute G. Friedmann, « constitue, pour leur évolution mentale et leur personnalité, un redoutable éloge » (*op. cit.*, p. 255).

ment le travailleur qui est tout entier relatif à la machine, et non l'inverse. Le travail qui lui est imposé, s'il est encore, matériellement, le travail *d'un homme,* n'est plus à proprement parler un travail *humain* ; l'homme est réduit à n'être plus que l'instrument anonyme d'une exécution anonyme. Dans de telles conditions, le travail, au lieu de permettre à l'homme de s'épanouir normalement — toute activité humaine, dans la mesure où elle reste humaine, épanouit l'homme et le conduit vers sa fin naturelle — ne peut que le diminuer et lentement le dégrader. Une telle activité n'est-elle pas monstrueuse, parce qu'inhumaine ? Ne montre-t-elle pas comment le seul souci d'efficacité, en vue de la domination, arrive à supprimer tout respect de l'homme en le dégradant à ses propres yeux et à ceux des autres ? L'homme-robot n'est-il pas placé, sous un certain aspect, dans une situation plus dégradante que l'esclave domestique de l'antiquité, car celui-ci était au moins considéré comme un instrument dans l'ordre de l'*agir,* alors que celui-là est traité comme un instrument dans l'ordre du *faire* ?

On nous objectera que le progrès des techniques va permettre aux hommes de dépasser ce stade. Grâce à ce progrès on pourra libérer l'homme du travail servile que la machine peut réaliser plus rapidement et mieux que l'homme. Celui-ci ne sera plus que l'ingénieur qui invente des machines de plus en plus perfectionnées, de plus en plus efficaces, ou celui qui surveille la machine dans son travail. La machine travaillera par l'homme et l'homme surveillera la machine. A ce stade du progrès le travail servile de l'homme sera bien relayé par la machine [38].

L'homme, alors, au lieu de coopérer avec telle ou telle matière en se servant d'instruments, comme dans le travail artisanal, coopère avec une machine dont l'efficacité est telle qu'il n'a plus à s'occuper que de sa mise en exercice et de la surveillance de son exercice [39]. L'instrument qui, primitivement, médiatise le travail — unissant le travailleur à la matière qu'il transforme — est devenu ce qu'on surveille, ce qu'on observe, ce qui accapare toute l'attention de l'homme. L'outil, en devenant cette machine si perfectionnée, si merveilleuse, qui même, sous certains aspects, dépasse l'homme, transforme alors profondément le travail de l'homme. Ce qui est demandé à ce dernier, ce n'est plus, avant

---

[38] Ce qui est vrai du travail servile l'est aussi du travail mental de calcul. L'homme est libéré de ce travail de calcul pénible, lent et fastidieux, depuis qu'il a conçu des machines qui peuvent « reproduire les opérations mécaniques de l'esprit plus vite et mieux que l'esprit ne peut faire » (R. CAILLOIS, *L'univers de l'animal et celui de l'homme,* pp. 29-30).

[39] Nous n'envisageons pas ici la question de l'invention de l'outil, mais seulement son exercice. Il est évident que le travail de l'ingénieur qui conçoit une nouvelle machine est avant tout de l'ordre de l'invention, et dépend essentiellement de la science. Mais nous ne considérons ici que le travail proprement dit, qui est avant tout une exécution.

tout, un effort physique — comme dans le cas du pur manœuvre — mais un effort d'attention, de vigilance [40]. Son travail devient celui d'un surveillant d'une série de signes, de symboles. C'est un travail d'attention et de présence vigilante, sans doute plus fatigant, nerveusement, que le travail qui demande une dépense d'énergie physique. Ce travail n'a pas d'*œuvre* à réaliser, si ce n'est de presser sur un bouton ou de déclencher une manette, et sa finalité propre est l'attention qui permet à la machine de fonctionner normalement, selon son rythme et ses exigences propres [41]. Une telle activité demeure bien dans l'ordre du *faire,* mais elle est comme aux frontières du *faire* et de l'*agir,* car elle réclame avant tout une volonté de demeurer attentif, — pour des motifs qui, du reste, demeurent souvent très matériels.

Ces deux cas extrêmes du travail de l'homme : celui du manœuvre ou de l'ouvrier-robot d'une part, celui du surveillant d'autre part, mettent en pleine lumière l'originalité du *travail humain,* qui ne peut jamais être identifié à la pure exécution ne réclamant que la force physique de l'homme, ni à la pure attention morale : il exige toujours d'autres éléments [42].

---

[40] « L'ouvrier, note Lewis Mumford, au lieu d'être une source d'énergie, devient l'observateur et le régulateur des machines, il supervise la production plus qu'il n'en est l'agent actif... » (*Technique et civilisation,* p. 207). « Dans les usines génératrices d'énergie munies de chauffeur automatique, dans les usines de textiles perfectionnées, dans les usines d'emboutissage, dans les diverses usines de produits chimiques, l'ouvrier ne prend guère directement part à l'opération. Il est, pour ainsi dire, le berger des machines, veillant sur le troupeau qui effectue le travail réel. Au mieux, il les nourrit, les graisse, les répare lorsqu'elles s'enrayent, mais le travail lui est aussi étranger que les fonctions digestives du troupeau le sont au berger qui les surveille.

Ceci demande souvent de la vivacité, des mouvements non répétés et une intelligence générale. Dans le chapitre sur la phase néotechnique, j'ai fait ressortir que, dans les industries qui ont atteint ce niveau, l'ouvrier a recouvré un peu de la liberté et de l'autonomie dont il était dépossédé dans les opérations mécaniques plus incomplètes où l'ouvrier, au lieu d'être mécanicien et surveillant, remplaçait seulement la main ou l'œil que la machine n'avait pas encore réussi à égaler. Dans d'autres procédés tels que la chaîne d'assemblage d'une usine d'automobiles, par exemple, l'ouvrier ne suit qu'une partie de l'opération, et ce n'est qu'une petite fraction de lui-même qui est engagée. Un travail de ce genre est nécessairement servile, et les apologies ou les raisonnements psychologiques ne peuvent le modifier. La nécessité sociale d'avoir ce produit n'excuse pas le procédé » (*op. cit.,* p. 353).

[41] N'est-ce pas éminemment le cas de ces ouvriers nouveaux de la conquête de l'espace que sont les cosmonautes?

[42] Nous n'avons pas voulu traiter ici la question de la division du travail intellectuel et du travail manuel; cette division joue sans aucun doute un très grand rôle au point de vue économique et social, mais du point de vue philosophique c'est une division matérielle, c'est-à-dire une division qui affecte la *matière* du travail. Cette division, qui concerne les modalités du travail et non le travail dans sa *nature* propre, se modifie fatalement lorsque les conditions du travail changent. Aussi les remarques d'Henri Arvon sur ce point sont-elles exactes (cf. ci-dessus, p. 302). Mais quant à dire que, dans les conditions actuelles, le travail humain « retrouve ainsi son aspect véritable », c'est là une affirmation qui demanderait sans doute quelques précisions. Pour retrouver l'aspect véritable du travail, ne doit-on pas se poser la question de sa *finalité* propre? La cybernétique et l'automation peuvent évidemment améliorer le *conditionnement* du travail, en ce sens, notamment, que l'aspect tyrannique du travail à la chaîne tend à disparaître, mais permettent-elles, par elles-mêmes, de retrouver la finalité du travail humain? Certes, le travail est, de toutes les activités humaines, celle qui dépend le plus étroitement de son conditionnement; mais si grande que puisse être sa dépendance à l'égard de son conditionnement, le travail en lui-même ne peut s'y réduire, car il a une finalité propre.

En considérant ces diverses modalités du travail humain : celui de l'artisan, celui de l'artiste, celui du manœuvre, celui du surveillant, nous voyons combien le travail est une réalité complexe et comprenons que sa définition implique nécessairement une philosophie de l'homme. D'autre part, une question se pose : le travail est-il essentiellement le travail de l'homme, qui engage l'homme dans sa coopération avec l'univers (immédiatement ou médiatement) ou peut-il ne regarder que l'efficacité pure ? Autrement dit, dans quelle mesure peut-on dire d'une machine qu'elle *travaille* ? Sous l'aspect de la pure efficience, n'est-elle pas parfaite ? Ne produit-elle pas des résultats étonnants ? Lorsque nous disons qu'elle « travaille », s'agit-il d'une attribution propre ou métaphorique ? On pourrait d'ailleurs poser la même question à l'égard des animaux : peut-on dire qu'un cheval ou un bœuf « travaille » quand l'homme les utilise, et même qu'une abeille ou un castor « travaillent » ? Pour pouvoir répondre à ces questions, il faut discerner si la notion de travail implique la notion d'*usage volontaire* [43] ou seulement l'efficience en vue d'un résultat. Faut-il distinguer *travail* et *travail humain,* l'un consacré à l'efficience pure, l'autre impliquant l'usage volontaire ? Il est évident que, pour certains philosophes, le travail, dans sa nature propre, ne dit que pure efficience en vue d'un résultat. Mais n'est-ce pas là une erreur et une vision déjà profondément matérialisée ? Nous serons en mesure de répondre lorsque nous aurons déterminé la nature propre du travail, *ce qu'il est.*

2. Ce qu'est le travail

A partir des diverses modalités du travail dont nous venons de parler, nous pouvons préciser que le travail est une activité *humaine* et, par le fait même, volontaire — comme toute activité humaine — mais qu'il est une activité humaine ayant son caractère propre, irréductible aux autres activités. En particulier, il présente ce caractère de n'être pas *principe* d'une autre activité. C'est donc, de ce point de vue, une activité dernière, qui achève toute une série et qui, étant elle-même achevée, réclame un repos. Alors que l'inspiration et le choix, par exemple, sont sources d'autres activités, le travail n'est pas proprement source d'une autre activité humaine (bien qu'il puisse en être l'*occasion*).

---

[43] Cf. ci-dessous, p. 316.

Dans la perspective de l'activité artistique, le caractère propre du travail est d'être immédiatement ordonné à une œuvre extérieure, à un résultat ; c'est donc une activité essentiellement *transitive* et *efficace*. L'inspiration et le choix demeurent des activités vitales immanentes tout en étant ordonnées à une œuvre, et donc demeurent présentes à travers le travail, ce qui explique leur possibilité de développement successif. Le travail, au contraire, est une activité *vitale transitive*. Parce qu'il est une activité *vitale*, il implique bien une certaine immanence : celui qui travaille porte en lui intentionnellement l'œuvre qu'il réalise et celle-ci porte le sceau de sa source immédiate et demeure relative à son origine. Mais cette œuvre, fruit d'une activité vitale, n'est pas un vivant. C'est un résultat [44], une œuvre qui demeure extérieure à la vie de sa source propre, et qui est donc nécessairement, du point de vue de l'être, un dégradé. Si parfaite qu'elle soit, elle n'est pas vivante, alors que sa source est un vivant. Elle peut, certes, avoir une beauté d'expression ou une habileté mécanique beaucoup plus grande que celle de sa source, mais elle demeure toujours, en dignité et noblesse d'être, inférieure à celle-ci.

Ceci nous fait comprendre le caractère *transitif* de cette activité vitale et volontaire, caractère qui lui est si particulier. En effet, nos opérations vitales, en tant que vitales, réclament l'immanence ; mais en raison du corps vivant et dans la mesure où il intervient, l'opération vitale implique un certain devenir et, par là, un caractère transitif. L'opération volontaire, dans la mesure où elle est indépendante du corps, demeure immanente ; dans la mesure où elle se sert du corps, elle implique un devenir et un mode transitif. Or, c'est précisément le cas du travail qui implique, au sein de l'activité volontaire, un mode transitif, et ceci à un double titre : parce qu'il se sert du corps humain — spécialement de la main — et parce qu'à travers ce corps et par lui, il assume une matière étrangère qu'il veut modifier et transformer et avec laquelle il coopère. Ce service du corps et de la main, cette coopération avec une matière étrangère, réclament un mode transitif. Dans le travail humain, l'aspect de devenir et l'aspect transitif sont alors pleinement vécus, consciemment vécus dans l'immanence volontaire. C'est pour cette raison — parce qu'il réalise une certaine coopération du volontaire et de la matière — que le travail peut toujours être vu sous deux aspects, l'un plus spirituel, l'autre plus matériel.

Il peut, en effet, être considéré comme une activité volontaire (spirituelle) qui assume, en se servant du corps — de la main — une

---

[44] Sauf lorsqu'il s'agit de l'activité artistique qui coopère avec un vivant et le modifie.

matière étrangère qu'elle modifie. Le travail est, de ce point de vue, ce qui permet à l'homme de dominer l'univers et de l'ennoblir. Par son travail, l'homme exerce son *dominium* ; il s'ennoblit donc lui-même en ennoblissant l'univers.

Le travail peut être considéré comme une activité d'efficacité : il faut à tout prix qu'il aboutisse à un résultat tangible, à une œuvre.

Le travail peut être considéré comme une activité transitive qui se réalise dans la lutte et qui mobilise nos énergies. Sous cet aspect, c'est le côté pénible du travail qui est mis en lumière. On montre alors combien le travail, se réalisant dans ce mode transitif sensible, est lié au mouvement et donc mesuré par le temps [45].

Si l'on ne voit qu'un de ces aspects du travail et qu'on le mette en lumière au détriment des autres, nécessairement on porte sur le travail un jugement partiel. On a alors tendance, soit à l'exalter comme la valeur suprême de l'homme, soit à ne plus voir que sa valeur d'efficacité (plus le travail est efficace, plus on le considère comme parfait), soit à ne plus voir que son caractère transitif, dans la lutte, et donc à accentuer son caractère pénible. En réalité, ces trois dimensions du travail ne doivent jamais être séparées : l'une appelle l'autre. Le travail est une activité volontaire efficace en vue d'une œuvre à réaliser, activité s'exerçant selon un mode transitif. Par le travail, l'homme connaît d'une manière efficace et ultime son corps et l'univers : c'est par le travail qu'il le transforme et se l'approprie ; c'est par le travail qu'il l'humanise. On peut donc affirmer que le travail est médiateur entre l'esprit et la matière, qu'il les unit d'une manière unique. Et l'on comprend alors comment, dans la perspective de la dialectique hégélienne, le travail est la valeur suprême, en raison même de son rôle de médiation et de synthèse dynamique.

3. Fondement ontologique du travail

Nous avons défini le travail comme la production d'une œuvre. Mais l'œuvre n'est pas toujours une réalité tangible, distincte du travail même et de l'usage qu'on en fait ; elle peut être un simple déplacement

---

[45] Henri Arvon, dans une perspective plus descriptive et plus psychologique, donne du travail une définition tripartite, dont les trois aspects se succèdent dans un ordre ascendant : 1. le travail est effort musculaire qui provoque la fatigue et l'épuisement; 2. le travail, dans la mesure où il est humain, est effort volontaire, conscient et réfléchi; 3. le travail est effort créateur (cf. ARVON, *op. cit.*, pp. 40-44). Voir également l'*analyse psychologique de l'activité laborieuse* que donne J. VIALATOUX dans *Signification humaine du travail*, pp. 17-38.

local. Transporter quelque chose ou quelqu'un d'un lieu à un autre est bien un travail pour celui qui effectue le déplacement. Cette division du travail relève de la division classique des mouvements : mouvement d'altération et mouvement de translation, ce qui nous permet, en définitive, de préciser que la réalité ontologique du travail n'est autre que celle du mouvement. Le travail est un *fieri*. Si l'on ne distingue plus le devenir de l'être, le travail peut alors être considéré comme constitutif de la réalité : l'homme se définit par son travail, l'homme est son travail ; pour reprendre les mots de Marx, « ce que les hommes sont coïncide avec leur production... »

4. Réalisation artistique et usage moral [46]

Etant donnée la difficulté que nous avons à saisir *ce qu'est* le travail, il n'est pas inutile, pour mieux le comprendre dans son originalité propre, de le comparer à la *phase d'exécution* de l'activité morale. Dans l'activité morale, en effet, après la décision du choix vient l'exécution : il ne suffit pas de choisir les moyens les mieux adaptés à réaliser nos désirs et nos intentions profondes, il faut passer à l'exécution, vouloir réaliser ce qu'on a choisi en vue d'atteindre la fin poursuivie. On sait combien ce passage peut être difficile : il faut alors s'engager pleinement et souvent accepter que la lutte commence, non plus seulement avec soi-même mais avec les autres. De même, dans l'activité artistique, il n'est pas suffisant de décider de ce que l'on veut faire ; il faut encore le réaliser, le façonner, l'accomplir. Cette réalisation exige que l'on se serve de son corps et d'autres moyens qui sont extérieurs à soi. L'exploitation de ces moyens et l'usage des réalités qui sont à notre disposition, en vue d'une œuvre à faire, sont ce que l'on appelle le *travail*.

Il y a donc bien un certain parallélisme entre l'exécution de l'activité morale et la réalisation de l'activité artistique. Des deux côtés, après le choix qui demeure une activité immanente et intérieure, on s'engage dans un autre type d'activité, plus extérieur, qui implique un affrontement avec un réel tout autre que celui de nos seules facultés d'intelligence, de volonté, d'imagination. Des deux côtés, il s'agit d'une phase d'exécution qu'on peut appeler « travail ». L'exercice d'actes moralement bons, ou même vertueux, est un travail ascétique en vue d'acquérir la vertu ou de

---

[46] L'*usage* est l'application volontaire d'une faculté. Nous maintenons le terme « usage » en raison des facultés; dans une perspective qui exclut les facultés, il n'y a plus que l'*exercice*.

la perfectionner en nous. La réalisation artistique est aussi un exercice, un travail ; c'est même celui qui est le plus facilement reconnu comme tel.

Mais s'il y a ressemblance entre ces deux phases d'exécution, n'oublions pas pour autant leurs divergences : d'un côté, en effet, il y a un acte d' « auto-commandement » (l'ultime décision que l'on prend soi-même en vue de l'exécution) qui réalise le passage du choix à l'exécution — ce que le mot latin *imperium* exprime d'une façon si concise. Lorsqu'il s'agit de l'activité artistique, cet acte d'*imperium,* pris d'une manière précise, n'est pas nécessaire [47]. Au contraire, dans l'ordre des activités morales, l'*imperium* est un acte nécessaire, puisque l'exécution implique de nouvelles difficultés qu'il faut connaître et dominer. La connaissance et la volonté qui élaborent le choix, si parfaites qu'elles puissent être, ne remplacent jamais le jugement impératif à l'égard de l'exécution *hic et nunc.* Le choix ne peut connaître ces notes individuantes de l'exécution, il demeure dans la ligne de la détermination, de la spécification (choix des moyens), tandis que l'*imperium* regarde cet engagement concret actuel, qui se fait à tel moment opportun, et en fonction des caractères imprévisibles et des risques à courir de telle situation particulière. L'activité morale doit tenir compte de toutes les circonstances. Dans l'activité artistique, il semble bien que cet acte d'*imperium* antérieur à l'exécution n'ait plus sa raison d'être, en ce sens que le choix implique nécessairement la réalisation [48]. Le choix artistique, du reste, doit souvent tenir compte des déterminations concrètes des moyens et de la matière mis à la disposition de l'artiste. Evidemment, dans la mesure où toute activité présuppose l'activité morale — puisque l'artiste demeure un homme qui doit respecter ses obligations morales — la réalisation artistique reste souvent en dépendance existentielle d'un acte d'*imperium* moral. Il peut arriver qu'un artiste travaille parce que moralement il se considère comme *devant* travailler ; ce travail est alors exécuté en dépendance d'un *imperium.* Mais

---

[47] Mais nous montrerons plus loin comment le dernier jugement artistique, jugement de valeur après la réalisation de l'œuvre, joue un rôle qui, tout en étant très différent, présente une certaine similitude avec cet acte d'*imperium* (cf. ci-dessous pp. 337 ss.).

[48] Autrement dit, il y a entre le choix et la réalisation artistiques une continuité d'un autre ordre qu'entre le choix et l'*usage* dans l'ordre moral, car les moyens et les réalités que l'artiste utilise pour réaliser son œuvre ne sont que des éléments matériels — soit l'instrument de travail, soit la matière physique dont il fera jaillir la forme ou la figure — et ne peuvent spécifier un nouveau jugement (celui du choix artistique étant suffisant). Ils ne constituent qu'un prolongement, une extension de ce choix et permettent d'entrer directement dans la phase de réalisation artistique qu'il exige. Ce choix ne peut être créateur qu'en utilisant et en transformant certains éléments de la réalité. Quand nous disons que, dans l'ordre de l'activité artistique, la réalisation n'est que le prolongement du choix assumant telle ou telle matière (l'utilisation de tel instrument, de telle technique de préférence à d'autres), cela ne veut pas dire que nous excluions de cette réalisation, considérée concrètement, existentiellement, dans l'homme-artiste, tout *imperium* moral; nous voulons seulement souligner que l'activité artistique, dans son ordre propre, n'implique pas d'acte d'*imperium.*

si, de fait, les liens entre ces deux activités morale et artistique sont très forts, tout spécialement dans cette phase ultime de l'exécution, il n'en reste pas moins que ces deux activités demeurent formellement distinctes, ayant chacune leurs exigences propres. Car précisément, dans cette phase ultime de l'exécution, l'artiste, comme artiste, s'engage autrement que l'homme dans sa vie morale [49].

L'usage moral de nos facultés, conséquence immédiate de l'*imperium,* implique matériellement l'*exercice* de nos facultés sur lesquelles nous avons un pouvoir de commandement. Quand j'ai décidé de me lever, je fais un effort pour me lever. Je fais appel aux diverses puissances nécessaires à réaliser ce geste et organise leur exercice en l'*ordonnant* vers le but à atteindre : travailler, me promener. L'usage moral ne peut s'abstraire de cet *ordre,* puisque précisément c'est grâce à lui que l'usage moral de l'exercice instinctif de certaines facultés se distingue de l'exercice instinctif de ces mêmes facultés chez l'animal.

La réalisation artistique est, par contre, l'*exercice* même de certaines facultés transformant une réalité extérieure à nous, au moyen d'un instrument choisi de préférence à un autre. Le menuisier qui exerce l'énergie de ses bras et de ses mains sur tel morceau de bois en se servant de son rabot, travaille ; le poète qui exerce sa mémoire ou son imagination en utilisant les éléments de sa langue, travaille. La réalisation artistique est, formellement, tout entière dépendante du choix artistique et tout ordonnée à l'œuvre à faire. Cette dépendance et cet « ordre-vers » sont voulus et conscients. L'artisan sait pourquoi il rabote ce bois de cette manière, le poète sait pourquoi il emploie tel mot plutôt que tel autre et de telle façon. Cette lucidité volontaire de réalisation est orientée par le choix artistique qui dirige l'exercice des facultés et des énergies de l'artisan ou de l'artiste. Cette orientation qui modifie l'exercice de nos facultés est ainsi le prolongement, le rayonnement concret du choix artistique. Le travail de la réalisation artistique implique donc un exercice ordonné, orienté, de nos facultés et de nos énergies vers telle œuvre à faire. Quand l'exercice de nos facultés devient automatique, il n'est plus que matériellement une réalisation artistique, car le geste automatique n'est plus consciemment ordonné vers un but. C'est pourquoi le travail en série, qui exige cet automatisme, tend à n'être plus une activité humaine

[49] Étant donnée la divergence de ces deux types d'activité en ce qui concerne la phase d'exécution, on comprend que, si l'on tend à les confondre, à réduire l'activité morale à l'activité artistique, on s'interdise, par le fait même, la voie d'accès à la compréhension de l'*imperium,* dont on ne peut plus saisir l'originalité.

artistique, mais un exercice purement matériel qui perd toute dignité humaine. L'homme ne sait plus ce qu'il fait, ni pourquoi, ni comment il le fait.

5. Réalisation artistique, raisonnement, gestation

On peut encore comparer la réalisation artistique au *raisonnement* d'une part, et d'autre part à l'acte de la mère qui porte et met au monde son enfant. Il y a là des analogies curieuses dont le langage courant se sert sans les expliciter et auxquelles nous devons être très attentifs. (On parle du « travail » de l'enfantement, des « gémissements de la création en travail » [50].)

Notre vie intellectuelle, dans ses activités intuitives ou contemplatives, est au delà du travail ; elle ne présente un rythme laborieux que dans et par ses raisonnements. Quant à la nature, elle est laborieuse principalement dans l'élaboration lente et progressive de son fruit ; et plus cette élaboration est intense et parfaite, plus le labeur domine.

En comparant la réalisation artistique au raisonnement qui, lui aussi, est tout ordonné à une œuvre, à un fruit (la conclusion), on met en lumière ce dynamisme interne, ce mouvement ordonné et conscient de la réalisation artistique qui cherche à se faire de plus en plus rigoureux, de plus en plus précis, de mieux en mieux réglé. C'est à l'égard de la rigueur et de la précision dans la réalisation artistique que l'on peut parler d'une certaine habileté, d'une certaine virtuosité dans l'ordre de l'exécution, en laquelle certains artistes de talent peuvent exceller sans être pour autant des génies. Comme il y a une habileté logique qui permet de raisonner avec justesse, rapidité et élégance, il y a une habileté technique qui permet de réaliser une œuvre avec virtuosité. Il peut y avoir une certaine séduction à vouloir acquérir, dans l'exercice même de la réalisation artistique, une maîtrise parfaite et à rechercher la perfection de cette maîtrise plutôt que la perfection de l'œuvre, — comme il y a aussi une séduction de la logique formelle aux dépens de la logique matérielle. L'artiste devient alors un homme « habile » qui tend à ne plus rechercher, dans l'exécution, que les difficultés les plus grandes pour avoir le plaisir de les surmonter. Une telle attitude ne développe plus que l'aspect formel de la réalisation artistique ; de plus, elle favorise la tendance qu'ont

---

[50] Cf. *Romains*, VIII, 22.

certains à ne plus concevoir une telle activité que sous un mode ludique [51].

En comparant la réalisation artistique à la gestation biologique qui, elle aussi, est tout ordonnée à une œuvre, mais une œuvre qui est un fruit naturel, on met en lumière sa cause matérielle. L'œuvre artistique se fait à partir d'une matière sans la coopération de laquelle elle ne pourrait se réaliser. L'artiste qui réalise une œuvre sait qu'elle doit sortir de la matière qu'il travaille et transforme, et il sait que cette œuvre, en même temps qu'elle s'empare de la matière, lui demeure immanente et en est pour ainsi dire « habitée ». C'est pourquoi, s'il veut que son œuvre soit parfaite, il doit lui-même s'adapter à cette matière et l'adapter à lui, coopérer avec elle le plus intimement possible, en connaître toutes les richesses, les virtualités, les difficultés, les nécessités. Il doit la dominer et lui imposer son propre choix dans toute la mesure du possible. Cette coopération lente, progressive, est toujours laborieuse et pénible ; elle implique des échecs, des angoisses, des reprises [52], car il y a toujours, dans la réalité physique, quelque chose d'inconnaissable : son enracinement dans la matière, qui implique une opacité substantielle. Or c'est précisément cet aspect matériel de la réalité physique qui intéresse l'artiste et lui permet d'agir. La réalisation artistique implique donc nécessairement des choses imprévisibles.

On voit toute la différence qui sépare la réalisation artistique et la gestation : d'une part, cette dernière possède une immanence beaucoup plus grande — sa détermination, son orientation lui étant données par la

---

[51] Il serait intéressant de pousser la comparaison entre l'activité de la réalisation artistique et celle du jeu. Le jeu paraît être une activité dont la finalité est immanente à l'exercice. Le jeu est en effet intermédiaire entre les activités morales et les activités artistiques, et tient des deux, puisque c'est une activité transitive dont la fin pourtant est immanente, tandis que la réalisation artistique est tout orientée vers une œuvre à réaliser et que l'activité morale, au sens strict, est purement immanente. C'est pourquoi, lorsque, dans la réalisation artistique, l'habileté de l'exercice se développe pour elle-même, elle risque de nous séduire à tel point que la réalisation artistique tende à se transformer en un véritable jeu; et d'autre part, lorsque le jeu perd sa finalité immanente et recherche un résultat extérieur, il devient très vite un travail.

L'étude du jeu relève d'une philosophie de la communauté. Le jeu ne se réalise-t-il pas toujours dans une intersubjectivité? On nous objectera que l'on peut jouer seul. Mais lorsqu'on joue seul, n'est-ce pas faute de partenaire? ou parce que l'on ne veut pas en avoir, pour demeurer dans son isolement?

Sur le jeu, voir J. DAUJAT, *Les problèmes du travail* (pp. 9 ss. : *Travail et jeu*); J. HUIZINGA, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu;* Ch. LAPICQUE (et autres), *L'art et le jeu;* R. CAILLOIS, *Unité du jeu, diversité des jeux.*

[52] « Créer — c'est la grande délivrance de la douleur et l'allègement de la vie. Mais afin que naisse le créateur, il faut beaucoup de douleurs et de métamorphoses » (NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 98). Notons que l'angoisse qui accompagne parfois la réalisation artistique peut être un merveilleux moyen d'acquérir une sensibilité plus grande, une lucidité plus parfaite. « L'homme sain surmonte l'angoisse : mieux même, elle est une condition de sa productivité et, s'il est créateur, une nécessité pour la réalisation de son être » (Y. BELAVAL, *Les conduites d'échec*, p. 86).

nature — ; d'autre part, elle est beaucoup plus dominée par la matière — la mère étant le milieu vital en lequel se forme l' « œuvre » nouvelle. Mais malgré la diversité, l'analogie demeure : la détermination de la nature provenant du *semen* est comparable au choix créateur, tandis que la mère, milieu vital, est comparable à la matière en laquelle et sur laquelle l'artiste travaille (celle-ci est bien le milieu propre de la réalisation artistique). L'enfant qui se forme est comparable à l'œuvre qui s'élabore comme le fruit commun du choix créateur et de la matière. Cette analogie nous fait comprendre comment, pour l'artiste ou l'artisan, la matière sur laquelle il travaille joue un rôle si important : elle est comme la matrice de son œuvre et, à ce titre, mérite une sollicitude toute spéciale.

Les diverses comparaisons que nous venons de prendre nous permettent de mettre en lumière les divers aspects de la réalisation artistique ; l'aspect de sa *fin* et de son *efficience* vitale, grâce à l'usage moral ; l'aspect de sa *structure formelle,* grâce au raisonnement ; son aspect *matériel,* grâce à la gestation. C'est par là également qu'on peut le mieux saisir les confusions possibles. Il y a en effet une manière trop naturaliste de concevoir la réalisation artistique, qui est de l'identifier à une sorte d'enfantement : on demande alors à la matière de jouer un rôle qu'elle ne peut remplir, d'être mère à la fois du choix créateur et de l'œuvre. Il y a aussi une manière trop logique, trop rationnelle, de concevoir la réalisation artistique en l'identifiant à une sorte de raisonnement, de dialectique, par un processus d'idéalisation qui ne tient pas compte de l'inconnaissable de la matière, source de tous les imprévus, ni de la coopération essentielle qu'elle doit exercer. Le travail tend à devenir un jeu. Enfin, il y a une manière trop moralisante de concevoir la réalisation artistique en l'identifiant à une sorte d' « usage moral », en exagérant l'importance de son immanence et en minimisant celle du résultat, de l'œuvre elle-même. On ne cherche plus alors qu'à rectifier des intentions.

Nous sommes maintenant en mesure de répondre aux questions posées précédemment : si l'on considère le travail comme une activité humaine (une activité qui ennoblit l'homme, ou du moins peut l'ennoblir), il est alors un moment de l'activité artistique : sa phase d'exécution. Le manœuvre et l'ouvrier qui exécutent un travail à la chaîne effectuent en réalité un labeur qui n'est plus à proprement parler un travail *humain,* mais celui d'un instrument animé, d'une bête de somme. Si, au contraire, par un procédé d'abstraction, on considère le travail dans sa pure efficience, comme le simple exercice de certaines de nos facultés capables

de modifier et de transformer la réalité extérieure en utilisant des instruments, on ne voit plus en lui que l'aspect d'efficience de la réalisation artistique, et dans ce cas le travail du manœuvre et celui de l'artisan ont même signification. Dans cette perspective, on ne peut plus distinguer le travail de l'homme, celui de l'animal et celui de la machine. Le travail n'est plus qu'un pur exercice efficace, capable de transformer une matière donnée. Une telle conception du travail n'a plus rien de spécifiquement humain. C'est un pur moyen dont l'homme fera moralement ce qu'il voudra ; la valeur de ce moyen dépendra donc de l'intention et du choix moral. Du point de vue de la philosophie humaine, il faut reconnaître que cette dernière manière de concevoir le travail est inadmissible, car, en réalité, l'homme en tant qu'homme ne peut exercer ses facultés que selon l'*usage moral* ou selon la *réalisation artistique*. Or précisément, dans une telle conception du travail, on n'accepte plus que l'aspect d'efficience pure des facultés humaines. Une telle abstraction, une telle formalisation de l'efficacité du travail peut certes faire l'objet de certaines études, mais du point de vue philosophique le travail de l'homme ne peut être considéré que sous l'aspect de la réalisation artistique. Si l'on ne fait pas clairement cette distinction, on s'expose aux pires équivoques.

Remarquons du reste que c'est ce dernier moment de l'activité artistique qui se prête le mieux à de telles équivoques. Cet acte humain, ayant une dimension extérieure, mesurable, peut être considéré sous cet unique aspect d'efficience (ce que l'on ne peut faire ni pour le choix créateur, ni pour l'inspiration), aspect qui, dans une optique positiviste ou matérialiste, peut seul permettre de définir l'homme, puisque celui-ci ne se peut définir que par ses opérations propres et que la seule opération de l'homme qui puisse être scientifiquement mesurée est précisément l'efficacité de la réalisation artistique.

6. Diverses modalités et qualités du travail

L'activité artistique, en raison de sa complexité et de sa très grande richesse, se réalise de manières très diverses : autre est la réalisation artistique du poète, autre celle de l'artisan, autre celle du technicien... Et il est bien évident que la phase de la réalisation artistique ne varie pas seulement selon la modalité du sujet — poète, artisan, technicien, etc. —, mais aussi en vertu de la fin qu'il poursuit en tant qu'homme, et qu'elle sera très différente si l'artisan ou l'artiste cherche la contemplation ou l'amitié humaine, ou au contraire s'il ignore la vraie vie morale et ne s'intéresse qu'aux résultats tangibles et immédiats.

De plus, l'élément matériel de la réalisation artistique varie beaucoup non seulement en qualité, mais en importance. Il est clair que chez le pur technicien cet élément occupe une place beaucoup plus grande que chez le poète. Du côté encore de l'élément matériel, l'importance des instruments varie également selon les diverses réalisations artistiques. Chez de purs techniciens, elle peut même devenir la question capitale et donner au travail une modalité toute nouvelle.

Enfin, précisons les qualités propres de la réalisation artistique : elle demande d'être prompte et aussi précise que possible, tout en respectant les exigences propres de la matière qu'elle transforme et tout en demeurant lucide afin de respecter la nature même du choix qu'elle concrétise, en vue de donner à l'œuvre le maximum de perfection. Il est évident que le rythme d'un travail bien fait varie suivant les exigences de la matière sur laquelle le travail s'exerce. C'est pourquoi la qualité de la réalisation réside dans l'harmonie la plus parfaite au sein des exigences presque antinomiques de l'exécution [53] : celles qui proviennent de la nature propre de la matière travaillée et celles, spirituelles, qui proviennent du choix (fidélité au projet présent dans le choix).

D'autre part cette phase de la réalisation artistique nous met en présence de toutes les imperfections du mode humain de l'activité artistique ; à ce point de vue, elle est typiquement humaine et montre bien l'abîme qui sépare la création de Dieu de notre activité du *faire*. La création de Dieu se fait sans lutte, sans travail. Dieu crée dans la lumière de sa contemplation et de son amour, en « un instant ». Dans cette création n'intervient aucun élément extérieur, et donc rien de violent, alors que notre activité artistique, dans sa phase de réalisation, implique nécessairement des luttes qui se déroulent sous le signe de la violence. Il faut, pour faire œuvre nouvelle, transformer « artificiellement » les réalités physiques. Cette réalisation implique un devenir, un mouvement physique ; elle est donc mesurée par le temps, dépendante de lui. Si, dans l'ordre de l'activité intellectuelle, le raisonnement nous manifeste le mode typiquement humain de notre intelligence (celle-ci est une *raison*), on peut dire que, dans l'ordre de l'activité artistique, la réalisation nous manifeste le mode proprement humain de notre pouvoir créateur qui s'exerce dans un travail plus ou moins laborieux et pénible impliquant une

---

[53] La coopération avec la matière implique que l'on accepte toutes ses *opacités* pour respecter ses exigences propres. Le prolongement du choix réclame une *lucidité*, afin de garder toute son originalité idéalisante. De fait, le travail, pour être parfait, exigera toujours une certaine perte de lucidité pour que la matière soit moins violentée. Mais il exigera en même temps de garder la lucidité du choix, pour ne pas devenir esclave de la matière. Il faut accepter de se salir les mains tout en gardant une rectitude de vision...

lutte. Psychologiquement, c'est cette modalité laborieuse qui frappe le plus et qui, facilement, peut servir de critère pour discriminer le travail du jeu, l'un étant une activité pénible, l'autre une activité joyeuse qui détend et épanouit. Cette modalité laborieuse est d'autant plus sensible psychologiquement qu'elle s'empare de la plus grande partie de notre vie et donc nous marque, quantitativement, plus que toutes les autres ; elle nous laboure et nous creuse. Quantitativement, l'homme est un être qui travaille, dort et mange. Dans la mesure où l'on confond désir et besoin, on peut discuter la question de savoir s'il dort et mange pour réparer ses forces en vue de travailler, ou s'il travaille pour pouvoir satisfaire ses besoins et donc pour pouvoir manger et dormir.

Car si l'activité du travail possède un mode plus noble que les activités de la vie végétative, elle est cependant plus contingente et ne peut atteindre immédiatement ni la vie, ni la réalité substantielle. Ce qui est évident, c'est que la psychologie de l'homme adulte, considérée dans son développement quantitatif, est avant tout celle d'un travailleur [54]. Si l'on identifie ce jugement psychologique et celui du philosophe, on retrouve l'*homo faber*. On comprend comment toute théorie matérialiste et positiviste qui exalte le travail et tend à identifier *homme* et *travailleur* implique bien une logique dans sa structure. L'erreur fondamentale est d'identifier la partie et le tout, l'aspect matériel, mesurable, et la réalité existante [55]. Le travail humain, s'il implique bien une certaine transformation du monde et de l'homme, est avant tout ordonné à une œuvre, mais il est aussi dirigé par une volonté consciente. On ne peut l'abstraire idéalement ni de l'œuvre qu'il réalise, ni du choix créateur dont il dépend. Il est médiateur entre l'un et l'autre. De fait, dans l'ordre de l'exercice, il est vraiment le médiateur par excellence [56]. Et c'est peut-être ce qui nous fait comprendre son pouvoir de séduction dans un univers où l'on ne voit plus que l'ordre de l'exercice, et où la philosophie se réduit la plupart du temps à une pure phénoménologie [57].

---

[54] Cf. I. MEYERSON, *Le travail, fonction psychologique*.

[55] Une autre erreur consiste à identifier l'activité artistique du travail et l'activité morale de l'*usage*, ou même toute activité artistique et l'activité morale. Cette confusion peut revêtir deux aspects différents : réduction de la morale à l'activité artistique, moralisation de l'activité artistique (cf. ci-dessus p. 321).

[56] Dans le travail, l'instrument est assumé, de sorte que c'est le travail qui est médiateur, et non l'instrument.

[57] N'est-ce pas en raison de la dépendance étroite du travail vis-à-vis de son conditionnement (cf. ci-dessus, p. 312, note 42) que la vision phénoménologique du travail est, de toutes les autres visions phénoménologiques, la plus proche de la vision de la philosophie réaliste? De sorte que si le travail est considéré comme l'unique activité humaine, la phénoménologie devient facilement l'unique philosophie.

CHAPITRE VIII

LE JUGEMENT DE VALEUR ARTISTIQUE

Juger... appartient à l'art.

ARISTOTE, Métaphysique,
A, 1, 981 a 10.

La perfection de l'art réside dans le jugement.

S. THOMAS, Somme théologique,
II-II, q. 47, a. 8.

Au terme de la phase de travail — et, du reste, durant toute la réalisation — intervient le jugement de l'artiste [1] : non plus un discernement au niveau de l'inspiration et des moyens propres à la réaliser, mais un jugement de valeur, d'estimation portant sur l'œuvre même, fruit de son travail. L'artiste ne peut abandonner son œuvre sans porter sur elle un jugement ; il ne peut arrêter son travail sans juger que c'est bien ainsi : soit que l'œuvre soit suffisamment achevée et qu'il le reconnaisse [2], soit

---

[1] Valéry confiait à Bernard Faÿ : « Le poète peut corriger, rectifier, compléter, encore faut-il qu'il le fasse toujours en pleine lucidité, sans se laisser dominer par un sentiment, une passion, un argument. Rien ne doit le détourner de faire exactement ce qu'il veut faire, car sa volonté, avec sa lucidité, sont ses deux auxiliaires essentiels. C'est par cette maîtrise que sa supériorité se marquera, par elle qu'il méritera le titre de grand poète, et non par telle ou telle réussite de hasard, qui ne représente rien si ce n'est une bonne chance » (*Les précieux*, p. 122).

[2] Valéry estime que l'œuvre, en elle-même et pour elle-même, ne peut jamais être vraiment « achevée ». Parlant de Léonard de Vinci, il note que chez ce dernier l'originalité « s'accompagnait du désir d'exécution parfaite, du désir de la perfection, c'est-à-dire du désir de l'œuvre, laquelle ne peut jamais exister mais qui proclame : je suis achevée. Ce qui ne se produit ou ne doit se produire jamais, car à moins que l'achèvement ne soit le résultat d'une intervention extérieure, par exemple une commande à jour fixe, par exemple la demande d'un ouvrage déterminé, dans des conditions déterminées, alors on est obligé d'achever — mais il n'y a pas d'artiste véritable qui, ayant fait quelque chose, puisse dire : en mon âme et conscience, ceci est fini; il se peut que j'en aie assez, que je sois fatigué d'elle, que, lassé d'épuiser sur elle des années de travail — elle m'a demandé tant d'efforts, j'ai essayé tant de possibilités, j'ai rejeté tant de choses, il y en avait tant d'autres — je n'en puisse plus. Cela ne veut pas dire qu'elle soit achevée, cela veut dire que, moi, je suis achevé par rapport à elle » (*Souvenirs poétiques*, pp. 43-44).

que, étant donnée la durée de son travail, il juge qu'il ne peut y consacrer plus de temps (l'œuvre n'en vaudrait pas la peine), soit qu'en raison de la matière ou des instruments utilisés, il juge très vite qu'il est inutile de continuer... [3]. L'artiste apprécie alors son œuvre en fonction de la matière qu'il emploie, des instruments qu'il utilise, ou du temps qu'il y a consacré, ce qui est encore une manière de la juger. Le temps ne peut-il pas être considéré comme ce qui donne du prix à l'œuvre ? Mais l'artiste peut surtout juger que le travail est terminé parce que l'œuvre correspond bien à ce qu'il a voulu faire ; il la juge alors pour voir si elle est fidèle à son projet. Ceci est très net chez l'artisan, plus encore chez l'artiste, dont le jugement critique est encore plus significatif. Chez le simple manœuvre ce jugement a beaucoup moins de place et tend même à disparaître, car le manœuvre n'a pas de critère pour juger : il ne fait qu'exécuter. Son seul critère sera le temps : j'ai travaillé le temps qu'exigeait le contrat, je m'arrête : peu importe où j'en suis... Cependant, dans la mesure où le manœuvre fait son travail avec attention et intelligence, il éprouve aussi le besoin de juger ce qui a été fait, de contrôler pour s'assurer que les matériaux étaient bons, ainsi que les instruments.

Mais l'artiste ou l'artisan ne sont pas seuls à juger de l'œuvre qu'ils viennent de faire ; car l'œuvre, étant réalisée, terminée, est livrée à la critique de tous ceux qui la voient, l'entendent ou s'en servent. Elle peut être jugée par tous ceux qui s'y intéressent pour des motifs très différents. On ne peut critiquer le *travail* de quelqu'un que lorsqu'il s'agit d'un manœuvre ; on ne peut critiquer et juger le travail d'un artisan ou d'un artiste : on doit attendre que l'œuvre soit terminée pour la critiquer [4]. Evidemment, le jugement de l'artiste ou de l'artisan sur son œuvre a un caractère tout à fait différent du jugement de celui qui critique l'œuvre en fonction de l'usage, en fonction de la vérité, ou en fonction du plaisir et de la contemplation. Cependant, tous ces différents jugements ont

---

[3] L'artiste peut aussi, comme le souligne du reste Valéry dans le texte cité (note précédente), être contraint d'abandonner son œuvre au public pour des raisons purement matérielles, par exemple des raisons financières — ce qui nuit évidemment à la qualité de l'œuvre et plonge l'artiste dans une insatisfaction profonde. Huysmans écrit à l'abbé Broussole : « Je suis dans le navrement. J'ai fini Sainte Lydwine que je recopie, et il n'y a pas à s'illusionner, c'est rien du tout (*sic*). Je n'avais pas de tremplin d'art, cela est bien certain, et cette série d'anecdotes... ne donne rien. Il n'y a pas à me dire que je me leurre, c'est comme cela; je m'en rends très clairement compte, et si ce n'était pas annoncé, et si je n'étais pas pressé d'argent, je me résoudrais très bien à garder cet ours de Batavie dans un tiroir, car ce serait là certainement où il serait le mieux » (cité par L. CHASTEL, *J. K. Huysmans et ses amis*, p. 273).

[4] Notons cette remarque de Strawinsky : « ' La critique, dit le dictionnaire, est l'art de juger les productions littéraires et les ouvrages d'art. ' Nous nous rangeons très volontiers à cette définition. Puisque la critique est un art, elle n'échappe pas elle-même à nos critiques. Que lui demandons-nous? Quelles limites assignerons-nous à son empire? Au vrai, nous la voulons libre dans son exercice propre, qui consiste à juger l'œuvre faite et non pas à épiloguer sur la légitimité de ses origines ou de ses intentions » (*Poétique musicale*, p. 131).

quelque chose de commun : ils ne peuvent s'exercer pleinement qu'au terme du travail. Achevée, l'œuvre tombe dans le domaine public. Les « vautours » s'en emparent, pour des motifs très différents.

1. Le témoignage des artistes

Afin de préciser le caractère propre de ce jugement de valeur, d'estimation et de critique portant sur l'œuvre artistique, interrogeons d'abord les artistes eux-mêmes.

L'artiste, parvenu au terme de son labeur ou du moins à une étape importante, peut s'estimer pleinement satisfait du résultat qu'il a atteint ; il exprime alors sa joie. Il est heureux de ce qu'il a fait et s'épanouit dans son œuvre. C'est ainsi que Wagner écrit :

> Je recommence à m'occuper de *Tristan* depuis hier. J'en suis au second acte. Mais quelle musique cela devient! Je pourrais ne travailler toute ma vie qu'à cette musique. Oh! cela devient beau et profond; et les merveilles les plus sublimes s'y adaptent si souplement à l'esprit! Je n'ai jamais rien fait de pareil; mais je m'épanouis tout entier dans cette musique; je ne veux pas, absolument pas, savoir quand elle sera terminée. Je vis éternellement en elle. Et avec moi [5].

Gabriel Fauré, écrivant à sa femme, dit sa joie de ce qu'il vient de réaliser :

> J'ai fait — je crois — de très bonne besogne hier. J'ai traité, et j'ai grand espoir de l'avoir réussi, tout ce passage : « Il reviendra, j'en suis certaine »... jusqu'à : « Et qu'un jour je pourrai l'adorer davantage. » Tu vois qu'il y avait de quoi piétiner depuis trois jours! Mais hier tout cela s'est formulé... Aujourd'hui, je suis un peu dans l'exaltation agréable de mes pages musicales trouvées hier et que je vais mettre tout à fait au point en les recopiant [6].

Mais une telle satisfaction peut ne venir qu'au terme de longues années de travail, après lesquelles seulement l'artiste juge qu'il a atteint

---

[5] WAGNER, *Journal*. Venise, 8 décembre 1860, cité par B. CHAMPIGNEULLES, *Les plus beaux écrits des grands musiciens*, p. 293.

[6] G. FAURÉ, lettre à sa femme; *op. cit.*, p. 391. Après avoir terminé *L'Otage*, Claudel écrit à Gide : « Je vous avoue que j'ai été très content moi-même de la lecture de mon second Acte... *L'Otage* est pour moi une victoire à deux points de vue : pour la première fois, j'ai réussi à tenir en bride le lyrisme qui est mon grand ennemi; pour la première fois, j'ai réussi à créer des personnages objectifs et extérieurs, ce qui veut dire qu'après les facultés d'expression, celles de vision commencent à se développer » (P. CLAUDEL et A. GIDE, *Correspondance 1899-1926*, p. 157).

une certaine maîtrise de son art. Vincent d'Indy, notant un temps d'arrêt dans la production de Beethoven entre 1815 et 1818, écrit :

> La vraie raison de ce silence, c'est que pendant ces trois années où il se voit en quelque sorte forcé de vivre en lui-même, Beethoven *réfléchit*... Et le résultat de cette longue réflexion sera que l'auteur de la sonate, *op. 57*, du VII[e] quatuor, de la VI[e] symphonie, aura alors — et alors seulement — conscience de *savoir composer!*
>
> Il le déclare à plusieurs reprises, à propos, par exemple, de l'*op. 106* : « Ce que j'écris maintenant ne ressemble pas à ce que je faisais autrefois; c'est *un peu meilleur*... » A l'Anglais Potter, qui lui parlait, en 1817, à Nüssdorf, de l'ébouriffant succès du *Septuor*, Beethoven répond : « En ce temps-là, je n'entendais rien à la composition; maintenant, je sais COMPOSER! » ... Et c'est ainsi qu'après plus de vingt ans d'une carrière déjà remplie de chefs-d'œuvre, Beethoven pouvait dire, à l'aube de sa quarante-septième année : « Maintenant, je sais composer! » [7]

L'artiste, à la fois, critique ses œuvres précédentes et reconnaît qu'il a atteint une certaine maîtrise : « Je sais composer ». Et, inversement, le même artiste qui, un jour, s'estime pleinement satisfait de ce qu'il a réalisé, qui le reconnaît simplement et s'en trouve comme exalté, peut, à un autre moment, se juger avec une extrême sévérité. Wagner, dont nous notions précédemment la satisfaction au cours de la composition de *Tristan*, écrivait à Liszt au moment d'achever cette même œuvre :

> Quel lamentable musicien je suis, jamais je ne te le dirai assez. Du fond de mon cœur, je me tiens pour un absolu raté, un bousilleur *(Stümper)*. Tu devrais me voir, quand tu me dis : « Il faut pourtant marcher », — et que je me mets au piano, et que j'amalgame ensemble quelques misérables ordures *(Dreck)*, pour les rejeter aussitôt comme un idiot! Quelle conviction intime j'ai de ma gueuserie musicale! *(Lumpenhaftigkeit)*... Crois-moi, il n'y a plus grand' chose à attendre de moi. Je crois réellement aujourd'hui que Reissiger m'a aidé à faire *Tannhäuser* et *Lohengrin* [8].

Debussy, au cours de la composition de *Pelléas*, écrit à Chausson :

> Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour *Pelléas et Mélisande*, car, après une nuit blanche, celle qui porte conseil, il a bien fallu avouer que ce n'était pas çà du tout. Ça ressemble au duo de M. Un Tel, ou n'importe qui, et surtout le fantôme du vieux Klingsor, alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure, j'ai donc tout déchiré, et suis reparti à la

---

[7] V. D'INDY, *Beethoven*, pp. 110 et 113.
[8] *Lettre* citée par R. ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 79.

recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles, et me suis efforcé d'être aussi Pelléas que Mélisande... [9].

A mesure qu'il avance, l'artiste sent davantage les faiblesses de ses œuvres et la sévérité de son jugement augmente généralement avec le recul des années. Ravel, ayant à rendre compte de l'exécution de sa *Pavane pour une infante défunte,* écrit :

> Par une ironie du hasard, la première (œuvre) dont je dois rendre compte, se trouve être ma ***Pavane pour une infante défunte.*** Je n'éprouve aucune gêne à en parler : elle est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités, de si loin. Mais, hélas ! j'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre [10].

Ce jugement sévère de l'artiste à l'égard de son œuvre, le besoin de toujours la reprendre pour la perfectionner, parce qu'il considère qu'elle n'est jamais parfaite, est très significatif. Combien d'artistes ne s'estiment jamais satisfaits de leurs œuvres et voudraient, s'il le pouvaient, brûler ce qu'ils ont fait, considérant que ce n'est plus vrai, que ce n'est plus ce qu'ils veulent dire ! Combien voudraient toujours reprendre ce qu'ils ont fait ! Le cas de Degas est, à cet égard, très significatif. Valéry rapporte ainsi la manière dont le peintre jugeait ses œuvres :

> Un jour, se trouvant avec moi dans une exposition où figurait un de ses pastels, un nu qui datait de plusieurs années, il me dit après l'avoir soigneusement examiné : « *C'est mou! ça manque d'accent!* » Et malgré ce que je pus dire pour défendre ce qui, vraiment, était une belle chose, il n'en voulu pas démordre.
>
> Quand il retrouvait une œuvre de lui, plus ou moins ancienne, il avait toujours envie de la remettre sur le chevalet et de la remanier.
>
> C'est ainsi que, revoyant constamment chez mon père un délicieux pastel que celui-ci avait acquis et qu'il aimait beaucoup, Degas fut pris de son habituel et impérieux besoin de retoucher ce tableau.
>
> Il y revenait sans cesse et, de guerre lasse, mon père finit par lui laisser emporter l'objet. On ne le revit jamais.
>
> Mon père demandait souvent des nouvelles de son cher pastel; Degas répondait d'une façon dilatoire, mais il dut finir par avouer son crime : il avait complètement démoli l'œuvre à lui confiée pour une simple retouche.

---

[9] DEBUSSY, *Lettre à Chausson,* 2 octobre 1893; in : *Les plus beaux écrits des grands musiciens,* p. 414.

[10] RAVEL, *Concerts Lamoureux,* S.I.M., février 1912; *op. cit.,* p. 420.

> ... Le besoin de reprendre une chose incomplète à son gré ne le quitta jamais et, chez lui, nombreuses étaient les toiles qu'il avait l'intention de retoucher, ne les trouvant pas dignes de quitter son atelier dans l'état où elles se trouvaient.
>
> C'est pourquoi il craignait tant une vente massive de son atelier, et c'est pourquoi une telle vente fut une trahison [11].

Et Valéry note encore :

> Une œuvre était pour Degas le résultat d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une *série d'opérations*. Je crois bien qu'il pensait qu'une œuvre ne peut jamais être dite *achevée*, et qu'il ne concevait pas qu'un artiste pût revoir un de ses tableaux après quelques temps sans ressentir le besoin de le reprendre et d'y remettre la main. Il lui arrivait de se ressaisir de toiles depuis longtemps accrochées aux murs chez ses amis, de les remporter dans son antre, d'où rarement elles revenaient. Certains, dont il était le familier, en arrivaient à cacher ce qu'ils avaient de lui [12].

Si beaucoup d'artistes ne sont jamais pleinement satisfaits de leur œuvre, s'ils ont le désir permanent de tout reprendre, de tout refaire, d'autres au contraire éprouvent ce sentiment très curieux, que leur œuvre les dépasse comme un « degré supérieur d'être ». Leur œuvre, dans la mesure où elle est réalisée, achevée, leur échappe et leur devient étrangère ; et même la présence de leur œuvre leur devient douloureuse car elle creuse en eux un sentiment d'étrangeté vis-à-vis d'eux-mêmes. Pierre Emmanuel, à sa manière de poète, souligne cela d'une manière très forte :

> Nulle œuvre d'art ne prend forme sans donner forme à qui la crée. L'ouvrier y travaille autant sur soi que sur elle. Tant que dure ce labeur vivifiant, l'artiste se meut au-dedans de lui-même : l'esprit fluide le pénètre et le brasse, une osmose vitale se produit dans son âme entre des régions qui d'ordinaire s'ignorent : cet échange mystérieux le nourrit sans qu'il sache même ce qui est échangé...

---

[11] VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, Œuvres, II, pp. 1232-1233.

[12] *Op. cit.*, p. 1199. Valéry ajoute : « Il y aurait à philosopher beaucoup sur ces questions. Deux problèmes, en particulier, se lèvent en ce point. Pour tel artiste donné, que représente son ouvrage?...

L'autre problème naît du premier. Que pense (ou que pensait) de soi-même tel artiste? Quelle idée se faisait de ce qui est pour nous sa *maîtrise*, un Vélasquez, un Poussin, un des Douze Dieux de l'Olympe des Musées? Mon problème est insoluble. L'eût-on posé à eux-mêmes et eussent-ils répondu, nous pourrions douter de la réponse, même la plus sincère, car la question va plus loin, ou plus avant, que toute *sincérité*. L'idée que l'on se fait de soi et qui joue un rôle essentiel dans une carrière toute fondée sur les forces que l'on se sent, ne se développe ni ne s'exprime clairement à la conscience. Elle varie, d'ailleurs, comme ces forces qui s'exaltent, s'exténuent, renaissent pour si peu.

Tout insoluble qu'il est, ce problème me semble réel et utile à poser » (pp. 1199-1200).

> Mais; artiste, je ne le suis que dans l'œuvre en travail d'elle-même. L'œuvre finie, je me retrouve exilé d'elle, étranger à moi qui l'ai créée... Cette vie en partie double est ma souffrance de chaque instant...
>
> L'œuvre d'un poète peut bien être l'essentiel de sa vie : elle ne le délivre jamais de l'angoisse de n'avoir rien fait encore; au contraire, elle creuse en lui toujours davantage le sentiment de sa nullité. Plus un créateur s'enfonce loin dans son œuvre qui le dépasse comme un destin, plus il échappe à lui-même, jusqu'à n'être qu'une ombre dans sa vie de chaque jour [13].

Le sentiment d'étrangeté de l'œuvre peut être si fort que l'artiste soit comme obligé d'abandonner son œuvre parce qu'elle s'est pour ainsi dire fermée à lui. Dès lors il ne l'achève pas, mais l'abandonne, la remet aux autres. C'est ce qui explique comment l'artiste peut aller jusqu'à suspendre son jugement à l'égard de son œuvre. N'est-ce pas ce qu'Alain semble nous dire lorsqu'il s'interdit de juger son *Système des beaux-arts ?*

> ... le *Système*... fut écrit et terminé, ou à bien peu près, dans la boue militaire... Ce n'était pas que je n'en visse les imperfections. Mais quoi? L'expression était refermée sur elle-même; je n'y trouvais plus d'entrée; tel qu'il était, il fallait donner le titre à l'imprimeur. Jamais je ne reçus un aussi fort avertissement de ne plus toucher, et même de ne plus juger [14].

Chez Nietzsche, c'est la force créatrice elle-même, la fécondité même de l'artiste, qui l'empêche de juger son œuvre :

> Ne faut-il pas nous l'avouer à nous-mêmes, nous autres artistes, il y a en nous une inquiétante opposition, notre goût, d'une part, et notre force créatrice, d'autre part, sont séparés d'une façon singulière; ils demeurent séparés et ont chacun une croissance particulière... En sorte que, par exemple, un musicien pourrait composer durant toute sa vie des choses qui seraient *en opposition* avec ce que son oreille d'auditeur exercé, son cœur d'auditeur apprécient, goûtent et préfèrent — il n'est même pas nécessaire qu'il connaisse cette contradiction... Un créateur continuel..., quelqu'un qui ne sait et ne connaît plus autre chose que les grossesses et les enfantements de son esprit, qui n'a plus du tout le temps de réfléchir sur sa personne et sur son œuvre et de les comparer, qui n'a plus non plus l'intention d'exercer son goût, qui l'oublie simplement et le laisse aller au hasard — un tel homme finira peut-être par produire des œuvres que *sa capacité de jugement ne peut depuis longtemps plus atteindre:* ce qui fait

---

[13] P. EMMANUEL, *Le goût de l'Un*, pp. 46-48. Cf. ci-dessous, p. 359.
[14] ALAIN, *Histoire de mes pensées*, in : *Les arts et les dieux*, p. 142.

> qu'il dira des bêtises sur elles et sur lui-même — il en dira et il en pensera. Cela me semble être le rapport presque normal chez les artistes féconds — personne ne connaît plus mal un enfant que ses parents. Je dirai même qu'il en est ainsi, pour prendre un exemple énorme, du monde des poètes et des artistes grecs tout entier : il n'a jamais « su » ce qu'il a fait...[15].

Pour Nietzsche, nous le voyons bien, c'est l'exigence de la force créatrice qui commande tout. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle produise des œuvres que l'artiste lui-même ne peut pas comprendre. L'œuvre en elle-même est considérée comme au delà du jugement de l'artiste. Mais le fait que Nietzsche éprouve le besoin de dire que l'artiste doit se taire en présence de son œuvre n'est-il pas le signe qu'il reconnaît qu'il est naturel de la juger ?

2. Comment, du point de vue philosophique, devons-nous considérer ce jugement de valeur ?

En écoutant ce que nous disent les artistes de ce jugement qui accompagne le travail et qui surtout l'achève, nous voyons les manières très différentes dont il est considéré : depuis l'attitude de l'artiste qui, en jugeant, reconnaît combien son œuvre l'exalte en tant qu'artiste, lui donne son véritable épanouissement, jusqu'à l'attitude de celui qui refuse ce jugement précisément pour exalter l'œuvre, la considérant comme quelque chose qui est au delà de ce que l'artiste, comme tel, est capable de saisir. Entre ces deux positions extrêmes, l'une mettant en pleine lumière l'artiste, mesure de son œuvre, capable de la juger, de la critiquer, et l'autre, à l'inverse, considérant l'artiste comme relatif à son œuvre, s'étagent toutes les positions intermédiaires. Ceci nous montre bien que la manière dont on conçoit ce jugement dépend très nettement et très immédiatement de la conception même que l'on se fait de l'activité artistique — ce qui est normal puisque ce jugement, précisément, termine, achève cette activité. Il donne à l'artiste, à l'artisan, au travailleur qui l'exerce, comme une auto-lucidité à l'égard de sa propre activité et de l'œuvre qui en émane [16]. On pourrait dire que c'est dans ce jugement que l'artiste, l'artisan, le travailleur, prennent pleinement conscience de ce qu'ils sont en tant que

---

[15] NIETZSCHE, *Le gai savoir*, aph. 369, pp. 360-361.

[16] Gide conseillait au jeune écrivain : « Écris, si tu veux, dans l'ivresse; mais, quand tu relis, soi à jeun » (*Conseils au jeune écrivain*, p. 230).

responsables d'une œuvre à réaliser ou, si l'on préfère, de ce qu'ils sont en tant que réalisant en acte leur œuvre [17].

Aussi n'est-il pas étonnant que ce jugement puisse les exalter en tant qu'artiste ou artisan. Eux-mêmes se glorifient dans leur œuvre si, précisément, ils trouvent qu'elle est bien celle qu'ils voulaient réaliser ; ou, au contraire, ils la critiquent, reconnaissant eux-mêmes qu'elle n'est pas ce qu'ils auraient souhaité exprimer. En critiquant leur œuvre ils critiquent l'artiste ou l'artisan qu'ils sont — objectivement, c'est la seule manière de se critiquer en tant qu'artiste ou artisan — et par là manifestent bien leur insatisfaction [18]. Il peut encore arriver que l'artiste refuse de porter ce jugement, en considérant que l'œuvre qu'il vient de réaliser lui est étrangère, car il a été davantage mû par son inspiration qu'il ne l'a maîtrisée, ou même, plus radicalement encore, en considérant que son œuvre relève d'une force créatrice qui le meut, dont il est le médiateur, mais qu'il ne peut critiquer. Dans ces deux derniers cas, l'artiste juge lui-même que son inspiration le dépasse, qu'elle ne lui appartient pas et même qu'il n'a pas le droit de la juger : elle est ce qu'elle est. Une telle attitude ne peut jamais exister chez de vrais artisans, à la différence des deux premières qui peuvent exister chez les artisans et chez les artistes. Par contre, suspendre le jugement sur l'œuvre peut très bien exister chez de purs manœuvres ne voulant pas coopérer vraiment à l'œuvre qu'ils réalisent et voulant se considérer comme en dehors : ils exécutent, certes, mais ne sont pas responsables. Nous voyons ici comment l'artiste qui exalte la pure force créatrice rejoint, d'une certaine manière, l'attitude du pur manœuvre. L'un et l'autre sont *mûs,* deviennent de purs instruments d'efficacité et, par le fait même, ne peuvent plus juger le résultat de leur activité : l'un à cause d'une émotion créatrice qu'il estime « surhumaine », l'autre à cause d'un ordre qui le maintient dans une attitude infra-humaine.

Dans la perspective philosophique où nous nous plaçons ici, nous ne pouvons considérer cette attitude de l'artiste ou du manœuvre (qui veut suspendre son jugement sur l'œuvre) comme se justifiant pleinement par l'activité artistique elle-même, mais par une sorte d'aliénation prove-

---

[17] S. Thomas note que la perfection de l'art consiste dans le jugement. Cf. ci-dessous p. 337, note 22.

[18] « Il y a dans l'artiste, écrit Schopenhauer, ... une conscience critique de l'insuffisance et de l'échec, une conscience souvent torturante de ne savoir faire mieux, la saisie de la distance entre la vision ou le rêve et ce qui fut réalisé. En gros, on pourra dire : plus l'artiste est grand, plus forte sera sa conscience de l'échec *(Versagen)* — parce que son but était plus élevé. Plus l'artiste est grand, plus grand est son savoir faire artistique *(der grössere Künstler ist der grössere Könner)*, plus grande aussi la conscience de son manque de capacité *(Nichtkönnen)* » (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 466).

nant, soit d'un point de vue moral lorsqu'il s'agit du manœuvre, soit d'un point de vue « surhumain » (« mystique », « prophétique »), lorsqu'il s'agit des beaux-arts. Car suspendre ce jugement, c'est mettre l'artiste, le travailleur, dans un état d'incompétence, d'infériorité à l'égard de son œuvre ; celle-ci n'est donc plus totalement sienne ; elle ne l'est plus que matériellement — elle ne l'est plus profondément. Il la considère, soit comme étrangère — c'est une œuvre bâtarde ou monstrueuse, soit comme le dépassant — c'est une œuvre surhumaine.

L'artiste doit pouvoir juger de son activité jusqu'au bout, et donc de son œuvre ; il doit au moins pouvoir reconnaître qu'elle est sienne ; car évidemment il peut arriver qu'il soit incapable de la juger vraiment objectivement, l'ayant trop portée en lui, ayant trop souffert à cause d'elle, et qu'il demeure encore trop proche d'elle : elle est encore trop liée à ses « entrailles », comme un enfant à sa mère, ne lui permettant pas de porter à son sujet un jugement objectif. Il préfère alors se taire. Mais prendre une telle attitude est encore juger ; c'est juger affectivement l'œuvre comme étant « trop sienne » [19].

3. Caractères propres de ce jugement

Ce jugement est bien œuvre de l'intelligence, comme tout jugement, mais non pas d'une intelligence spéculative, scientifique, abstraite ; car il porte sur une œuvre concrète, avec toutes ses particularités, sa singularité. Il relève de l'intelligence pratique réalisatrice, celle qui dirige le travail après que l'artiste a choisi d'exécuter de telle ou telle manière, avec tels matériaux, avec tels instruments, le projet conçu. Ce jugement dépend donc immédiatement du *choix créateur,* de ce choix qui n'a cessé de se préciser à travers toute la phase de réalisation du travail ; toutefois, d'une manière plus précise, ce jugement regarde l'œuvre non plus en tant que réalisable, mais en tant que réalisée, en tant qu'abandonnée désormais par l'artiste, qui reconnaît qu'elle est, dans une certaine mesure, achevée. On comprend comment on peut si facilement confondre ce jugement avec le choix créateur antérieur, et surtout avec l'ultime moment de ce choix créateur ; et comment on doit pourtant les distinguer, car l'un regarde l'œuvre en tant que réalisable, donc en tant que dépendante

---

[19] Gide écrit à Claudel, à propos de l'un de ses livres : « Je l'ai porté tant d'années..., il tenait en moi si profondément et j'eus tant de mal à le démêler de moi-même, qu'à présent encore il me semble qu'il m'habite et je me convaincs mal que je m'en suis débarrassé » (P. CLAUDEL et A. GIDE *Correspondance,* pp. 89-90).

encore de l'artiste, et l'autre en tant que réalisée, donc en tant que séparée de celui qui l'a conçue.

Ne pensons pas qu'il s'agisse là d'une simple distinction considérant deux moments dans le développement d'un même acte, l'un encore imparfait, l'autre parfait. Si, pour l'œuvre, il est exact de concevoir la distinction de cette manière, ce n'est plus juste en ce qui concerne l'activité de l'artiste. Car le choix créateur, qui se fait à partir de l'inspiration, porte sur les possibles inclus dans l'inspiration, sur les moyens d'exprimer, sur la matière et les instruments ; c'est un discernement qui s'opère, discernement ayant pour fruit immanent le projet-*idea* [20]. Tandis que le jugement porté au terme du travail concerne l'œuvre réalisée ; c'est donc un jugement plus concret, plus déterminé dans sa singularité même. On peut dire que le jugement impliqué dans le choix porte encore sur les possibles, tandis que le jugement portant sur l'œuvre est existentiel. On ne peut donc les confondre. Ramener ce jugement ultime au choix diminuerait nécessairement le caractère réaliste, existentiel, de l'activité artistique. C'est là que nous voyons ce qu'il peut y avoir de vrai dans les positions, mentionnées plus haut, d'Alain et de Nietzsche. L'œuvre réalisée, comme telle, est extérieure à l'artiste, et dans cette mesure même elle lui est étrangère et le transcende. Si le choix créateur, avec le jugement qu'il implique, demeure dans l'immanence, le jugement porté sur le travail et sur son fruit reconnaît l'extériorité de l'œuvre et donc, d'une certaine manière, sa transcendance.

Précisons maintenant les caractères propres de ce jugement existentiel. C'est évidemment un jugement existentiel concret puisqu'il porte sur l'œuvre dans sa singularité, son originalité, sur l'œuvre telle qu'elle se présente, telle qu'elle existe et se manifeste, telle qu'elle apparaît. Il ne cherche pas à connaître l'œuvre *quidditativement,* mais à l'apprécier, à l'estimer, soit comme un outil dont on se sert, soit comme une réalité qu'on découvre, qu'on admire, que l'on contemple. C'est donc avant tout un *jugement de valeur,* dont le critère semble être en premier lieu le choix créateur de l'artiste. Celui-ci n'apprécie-t-il pas son œuvre en fonction de ce qu'il attend d'elle, en fonction de son projet (*idea*) ? Cette œuvre, il l'a portée intentionnellement, il l'a pensée, il l'a conçue avant qu'elle apparaisse et qu'elle existe en elle-même. C'est l'œuvre de son inspiration, de son choix et de son travail, et c'est donc bien en fonction de son inspiration, de son choix et de son travail qu'il l'apprécie et la juge. Ce triple critère peut être profondément synthétisé et uni

[20] Cf. ci-dessus pp. 290 ss.

dans le projet-*idea,* ce qui se réalise lorsque l'artiste est satisfait de son œuvre, lorsque son œuvre l'exalte ; il la considère alors comme pleinement sienne. Mais si l'artiste critique son œuvre, la critique porte alors sur l'un ou l'autre de ces éléments : c'est bien, peut dire l'artiste, mais le travail a été trop laborieux et l'œuvre s'en ressent, ou bien telle matière ne convenait pas... C'est bien, mais il eût mieux valu traiter autrement cette matière, telle ou telle proportion en eût été plus parfaite. Ou bien encore l'inspiration initiale est comme étouffée, l'œuvre manque de souffle...

Ce jugement de valeur s'élabore donc toujours à partir du projet-*idea,* celui-ci étant pris dans son unité ou dans ses éléments propres et son conditionnement (l'inspiration, le choix et le travail). On peut dire que ce jugement de valeur se réfère au projet-*idea* comme à la mesure, l'*exemplar* ; et c'est pourquoi seul l'artiste peut vraiment juger et critiquer, car seul il sait ce qu'il voulait faire et devait faire [21]. Les autres ne le savent qu'en fonction de ses confidences ou de leurs hypothèses, ou de leur propre inspiration. Etant donnée la richesse de ce critère (le projet-*idea*), on comprend que ce jugement de valeur puisse avoir des modalités multiples : on juge de la valeur en fonction de l'inspiration (anime-t-elle réellement l'œuvre ?), ou en fonction du choix (est-il bien exprimé dans l'œuvre ?), ou en fonction du travail (l'œuvre est-elle bien exécutée ?).

Ne sommes-nous pas ici en présence d'un jugement qui, pour nous, semble bien le *premier* jugement de valeur, c'est-à-dire celui qui est le plus manifeste *pour nous ?* celui qui nous fait découvrir de la manière la plus nette le rôle de la cause exemplaire : ce à partir de quoi nous pouvons estimer la valeur d'une chose ? Il ne s'agit pas en effet de juger de sa bonté ou de sa vérité, ni de sa perfection, mais de sa valeur, c'est-à-dire de sa conformité ou de sa non-conformité au projet-*idea,* à la cause exemplaire. La valeur d'une œuvre artistique est estimée en fonction du projet-*idea* de l'artiste : est-elle en harmonie avec lui ? ou en est-elle toute différente ?

---

[21] Au jeune poète qui l'interroge sur la valeur de ses vers, Rilke répond : « Vous me demandez si vos vers son bons. Vous me le demandez à moi. Vous l'avez déjà demandé à d'autres... Vous les comparez à d'autres poèmes et vous vous alarmez quand certaines rédactions écartent vos essais poétiques. Désormais... je vous prie de renoncer à tout cela...

... Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. Donnez toujours raison à votre sentiment *à vous* contre ces analyses, ces comptes rendus... Eussiez-vous même tort, le développement naturel de votre vie intérieure vous conduira lentement, avec le temps, à un autre état de connaissance. Laissez à vos jugements leur développement propre, silencieux. Ne le contrariez pas, car, comme tout progrès, il doit venir du profond de votre être, et ne peut souffrir ni pression ni hâte. Porter jusqu'au terme, puis enfanter, tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement » (RILKE, *Lettres à un jeune poète,* pp. 17 et 33-34).

4. Jugement artistique et jugement prudentiel

Pour mieux saisir le caractère spécial de ce jugement artistique, comparons-le au jugement moral prudentiel. Le jugement moral prudentiel le plus caractéristique est l'ultime décision commandant l'exécution, ce que nous avons appelé plus haut l'*imperium* [22]. Après avoir longuement réfléchi sur l'opportunité de telle ou telle décision en fonction de l'intention première, on se décide à passer à l'exécution : il faut maintenant agir. Jusque-là tout se passait au plus intime de la réflexion ; il faut maintenant s'exprimer en agissant, dévoiler en quelque sorte ce que l'on a résolu. Cet acte d'*imperium* achève la phase d'immanence morale, dans le prolongement de l'intention et du choix (de l'élection morale), et il fait entrer dans une phase concrète d'exécution.

Il est facile de saisir la ressemblance qui existe entre cet *imperium* et le jugement de valeur artistique, et en même temps la très grande différence qui les sépare. Ces deux jugements ont l'un et l'autre quelque chose d'ultime : l'un achève la phase d'immanence morale, l'autre achève le travail artistique. L'un et l'autre nous livrent à l'opinion de la communauté humaine : dès que je réalise concrètement mon choix moral, j'accepte immédiatement qu'on puisse le juger, le critiquer ; dès que j'exécute mon œuvre, j'accepte également que l'on puisse la juger, la critiquer. Il y a donc bien quelque chose de semblable ; mais la différence n'en demeure pas moins grande, car ces deux jugements ne portent pas sur la même réalité, ils n'ont pas la même spécificité formelle, ni la même finalité. En effet, le jugement artistique, nous l'avons vu, porte sur l'œuvre réalisée, achevée ; c'est un jugement existentiel de valeur, alors que le jugement d'*imperium* porte sur l'action qu'il faut réaliser maintenant, dans les circonstances actuelles. Si c'est bien un jugement pratique, concret, on ne peut cependant pas dire qu'il porte sur l'action existante : il porte sur celle qui *doit exister*. De plus, ce jugement implique bien une certaine estimation : c'est *ceci* qu'il faut faire plutôt que cela, c'est *maintenant* qu'il faut le faire plutôt que demain ; en raison de l'intention voulue et du choix effectué, on estime que *cette* action doit se faire *maintenant*. Il y a donc une subordination de la décision à une intention et un choix antérieurs. Cette subordination nous permet-

---

[22] Cf. ci-dessus p. 317. S. Thomas, comparant l'art et la prudence, précise que c'est dans le jugement que réside la perfection de l'art et non dans le commandement — l'*imperium* — qui, par contre, constitue l'acte principal de la prudence *(Perfectio artis consistit in judicando, non autem in praecipiendo)* (II-II, q. 47, a. 8).

elle de dire que ce jugement est un jugement de valeur ? C'est en regardant la signification différente de ces deux jugements que nous pouvons le dire. La signification du jugement artistique est nette : c'est la constatation que l'œuvre est achevée ou demeure inachevée, que l'artiste ne doit plus la modifier ou qu'il pourrait, au contraire, la modifier encore, selon qu'elle donne satisfaction à l'artiste ou, au contraire, ne lui donne pas satisfaction, parce qu'elle est, ou n'est pas, conforme à son projet (*idea*). La signification du jugement d'*imperium* est qu'il faut agir pour être fidèle au choix décidé et à l'intention voulue. Si le choix et l'intention réclament cette action, au sens strict ils n'en sont pas la cause exemplaire, mais efficiente et finale. C'est *à cause de* telle intention que l'on décide d'exécuter telle action, et on l'exécute grâce au choix. Ce jugement d'*imperium* n'est donc pas, au sens propre, un jugement de valeur.

Nous comprenons mieux par là comment il ne faut pas confondre l'*imperium* et le jugement ultime d'existence et de valeur porté par l'artiste, jugement qui, tout en ayant une certaine ressemblance avec l'acte moral d'*imperium,* en demeure essentiellement différent.

N'y a-t-il pas, dans l'activité morale, un acte plus proche de ce jugement de valeur que l'acte d'*imperium* ? En effet, lorsqu'on a posé et achevé une action morale, on peut réfléchir sur le caractère moral de cette action, l'approuver ou la critiquer suivant qu'on la juge moralement bonne ou mauvaise. N'est-ce pas là ce que nous appelons la conscience morale, qui approuve ou réprouve ce que nous avons fait ? Une telle conscience n'est-elle pas très proche de l'acte de jugement artistique ? D'un côté comme de l'autre il y a un acte ultime qui est une réflexion, une auto-lucidité portant sur l'activité que l'on vient d'exercer. On ne peut cependant identifier ces deux réflexions, car elles ne s'exercent pas sur les mêmes activités et elles impliquent bien des caractères différents. Toutes deux relèvent de l'intelligence pratique réflexive, mais orientée différemment (vers l'œuvre réalisée ou vers l'action accomplie) et ayant des exigences différentes (l'une étant relative au projet-*idea* considéré comme cause exemplaire, et l'autre étant relative à l'intention à poursuivre).

5. Jugement artistique et jugement affectif

Allons plus loin encore et comparons le jugement artistique de valeur et le jugement affectif de l'ami à l'égard de son ami, de la mère à l'égard de son enfant. L'ami, comme ami, n'est-il pas le fruit de l'amour de son ami, comme l'enfant, en tant qu'enfant, est le fruit de

l'amour de sa mère ? Or le jugement que l'ami porte sur son ami, ou la mère sur son enfant, est un jugement affectif qui a un caractère très spécial. L'ami juge son ami à travers l'amour que son ami lui donne et que lui-même lui donne. C'est cet amour mutuel, réciproque, qui détermine ce jugement et lui donne sa coloration propre. A travers cet amour, l'ami saisit son ami, non plus de l'extérieur, mais d'une manière tout intérieure, toute proche, tout intime. Il saisit ce que les autres ne peuvent saisir et il le sait. Il saisit le secret du cœur de l'ami, ce qui est le plus caché, le plus profond en son cœur ; et tout ce qui appartient à son ami, il le voit à travers cet amour qui lui révèle son secret. Ce jugement s'exerce donc en fonction de leur amour mutuel, il est déterminé par cet amour, c'est en lui et par lui qu'il s'exerce.

L'artiste, lui, juge son œuvre à travers le projet-*idea* qu'il possède de son œuvre, le projet-*idea* qui est source de son œuvre. C'est pourquoi il voit son œuvre comme « quelque chose » de lui, un peu comme la mère voit son enfant. Mais en même temps leurs jugements sont très différents, car l'artiste voit son œuvre à travers son projet-*idea* — et non à travers l'amour que l'œuvre pourrait lui témoigner en retour, en reconnaissance. L'œuvre, comme telle, ne répond pas à l'artiste. Elle lui est certes relative, mais passivement. L'ami, au contraire, répond activement : il aime, et son amour, fruit de ce qu'il y a de meilleur en lui, détermine le jugement de son ami ; tandis que le jugement de l'artiste est déterminé par l'œuvre existante qui ajoute au projet-*idea* la matière singulière et originale de l'œuvre. On comprend alors comment l'œuvre apparaît dans une plus grande extériorité que l'ami. Le jugement qui l'atteint, et qui est un jugement de valeur, lui est plus extérieur, plus étranger. Le jugement affectif de l'ami sur son ami n'est pas un jugement de valeur, mais un jugement d'amour, qui provient de l'amour et est ordonné à l'amour.

6. Jugement artistique et jugement du Créateur

Enfin, pour mieux saisir encore l'originalité du jugement de valeur de l'artiste, comparons-le au jugement du Dieu-Créateur. Nous avons déjà, précédemment, essayé de préciser d'une manière ultime la nature du choix artistique en le comparant au choix du Créateur, en expliquant comment on pourrait faire appel à l'un pour mieux comprendre l'autre [23].

---

[23] Cf. ci-dessus, pp. 285 ss.

Nous pouvons saisir ici quelque chose de semblable. Considérons donc la manière dont Dieu-Créateur juge son œuvre, afin de mieux saisir le caractère propre du jugement de l'artiste.

Dans la Genèse, il nous est dit que Dieu, après chaque moment de sa création, « vit que cela était bon » ; et qu'après avoir achevé son œuvre en créant l'homme et la femme, il dit que « cela était très bon » [24]. Dieu peut, comme Créateur, affirmer que son œuvre est bonne, car Il communique à son œuvre sa vie et sa bonté ; et plus Il lui communique sa propre bonté, plus l'œuvre est parfaite. On comprend alors comment, dans un jugement de sagesse porté à la lumière de sa propre bonté, ultime cause finale de toutes les créatures, Dieu déclare que « cela est très bon ».

L'artiste, lui, ne peut communiquer à son œuvre son être, sa vie, sa bonté ; il ne peut que lui communiquer quelque chose de son inspiration, de son projet-*idea* ; il lui communique une forme d'expression, de beauté, d'harmonie. Aussi ne peut-il pas dire que cela est bon, très bon ; il déclare, dans un jugement de valeur, soit que cela le satisfait, lui plaît, lui fait honneur, soit que cela est conforme à son projet, à son *idea,* soit enfin que cela est conforme aux exigences actuelles de la communauté.

7. Comment l'œuvre peut-elle être jugée par ceux qui ne l'ont pas produite?

La communauté humaine peut juger l'œuvre de l'artiste, de l'artisan, du manœuvre. En effet, comme nous l'avons déjà noté, si l'artiste et l'artisan possèdent, pour juger leur œuvre, une situation privilégiée, l'œuvre achevée n'en est pas moins livrée à la communauté humaine qui peut alors la juger et la critiquer ; et l'on sait l'importance capitale, dans une culture comme la nôtre, de ces critiques qui forment la mentalité des gens, surtout lorsqu'il s'agit d'une critique bien organisée — autrement dit ce qu'on appelle la publicité. Le Directeur d'une grande maison d'édition de Paris n'a-t-il pas dit qu'il pouvait, grâce à sa publicité, lancer le roman qu'il voulait ?

Il serait intéressant, du point de vue philosophique, d'essayer de préciser le problème de la critique d'art et celui de la publicité. Mais ces problèmes relèvent davantage d'une philosophie communautaire, politique, que d'une philosophie de l'activité artistique — sauf lorsque le

[24] *Genèse*, I, 10-31.

critique d'art est un véritable artiste, ce qui est malheureusement rare ; car, en réalité, il s'agit le plus souvent de disposer le public à l'égard de telle ou telle œuvre utile, pour qu'il s'en serve, ou de telle œuvre d'art pour qu'il sache la goûter. Le problème de la critique d'art proprement dite est autre chose, et autrement plus délicat.

Pour Croce, à la fois philosophe et critique d'art, il ne peut y avoir de divergence entre le jugement que porte l'auteur de l'œuvre et celui que porte le critique (qui doit reproduire à son tour l'acte de création de l'artiste). Si leurs jugements diffèrent, c'est que l'un des deux a tort. L'auteur peut avoir tort, car il

> ne se rend pas toujours compte de ce qui se passe dans son esprit. La hâte, la vanité, l'irréflexion, les préjugés théoriques, nous font quelquefois dire et croire nous-mêmes sur notre parole, que nos œuvres sont belles, alors que, si nous nous repliions vraiment sur nous-mêmes, nous les verrions laides, ce qu'elles sont en réalité... Et dans d'autres cas les mêmes raisons ou les contraires troublent la conscience de l'artiste, et lui font mal évaluer ce qu'il a bien produit ou tenter de défaire et de refaire en pis ce que dans la spontanéité artistique il a bien fait. Également la hâte, la paresse, l'irréflexion, les préjugés théoriques, les animosités et les sympathies personnelles et d'autres motifs de cette sorte, induisent les critiques à proclamer laid ce qui est beau et beau ce qui est laid, et qu'ils sentiraient comme tel, s'ils éliminaient ces motifs perturbateurs...[25].

Si le jugement de l'artiste et le jugement de celui qui n'est pas l'artiste ne peuvent diverger, n'est-ce pas parce qu'il n'y a pas, pour Croce, de différence spécifique entre jugement d'existence et jugement de valeur ? [26] Dans sa perspective, le critique, en réalité, reproduit l'œuvre que l'artiste a produite — car « comment pourrions-nous juger ce qui nous resterait étranger ? » [27] Et, en reproduisant l'œuvre, en la recréant, il ne fait que constater l'existence de l'intuition et de l'expression de l'artiste.

---

[25] *L'esthétique comme science de l'expression...*, pp. 115 ss.

[26] Cf. *Logica come scienza del concetto puro*, p. 115 : « Les vrais jugements individuels sont les jugements purs dans lesquels l'universel compénètre l'individuel et où la détermination de la valeur découle de celle du fait lui-même. » Et p. 189 : « Les jugements de fait, les jugements individuels, ne sont rien d'autre que des jugements de valeur, la détermination de la qualité propre — et par conséquent de la signification et de la valeur du fait; il n'y a pas de critère de valeur, sinon le concept lui-même... »

[27] *L'esthétique...*, p. 116. « Pour juger Dante, nous devons nous élever à sa hauteur; empiriquement, il est bien clair que nous ne sommes pas Dante et que Dante n'est pas nous; mais dans ce moment de la contemplation et du jugement, notre esprit ne fait qu'un avec le sien, et dans ce moment nous et Dante sommes une seule et même chose. Dans cette identité réside la possibilité que nos petites âmes résonnent avec les grandes et s'agrandissent avec elles, dans l'universalité de l'esprit » *(ibid.)*.

D'une certaine manière, pour Croce, la critique est inutile puisque l'artiste n'a réalisé son œuvre que grâce à une discrimination constante visant à éliminer le « laid », c'est-à-dire ses passions d'homme, ses faiblesses, son laisser-aller, sa hâte excessive etc. Puisque l'artiste se juge lui-même en produisant, puisque son goût propre et son génie prononcent une sentence, à quoi servirait celle de la critique ? Ce ne sont point les critiques de métier, mais les légions de lecteurs, qui ont établi la grandeur de Dante, de Shakespeare ou de Michel-Ange [28].

Cependant, Croce reconnaît le mérite de la critique bien faite et, précisément parce qu'il estime qu'il y a une véritable critique, il s'insurge contre celle qui se limite à un travail d'érudition portant sur les sources de l'œuvre, à une décomposition de celle-ci en ses éléments [29]. Pour lui, étudier une œuvre littéraire dans ses sources est une contradiction *in terminis :* « Quand l'œuvre existe vraiment, elle ne se ramène pas à ses sources ; et, quand elle s'y ramène, cela veut dire qu'elle n'existe pas » [30]. Quant à la décomposition de l'œuvre en ses éléments, elle ne saurait être qu'un préliminaire au jugement : « Une œuvre d'art ne peut être comprise et jugée que pour elle-même et non point d'après les éléments qui la constituent » [31]. Pour qu'il y ait véritablement jugement, il faut que celui qui le porte retrouve et reproduise la synthèse esthétique :

> il est nécessaire que le fait esthétique, reproduit dans la fantaisie, soit qualifié, soit pensé, comme fait esthétique, que de simple contemplation il devienne acte logique... C'est dans cet acte très simple d'ajouter un prédicat au sujet de la contemplation que consiste la critique littéraire...[32].

Cette conception de la critique implique que le critique soit philosophe, car « jugement implique critère de jugement, critère de jugement pensée conceptuelle, pensée conceptuelle relation entre concepts et relation entre concepts, c'est, en fin de compte, un système de philosophie » [33].

La critique que prône Croce est donc philosophique, et elle est aussi historique, en un sens qu'il précise ainsi :

---

[28] Cf. *Bréviaire d'esthétique*, pp. 102 ss.

[29] Cette critique des critiques rejoint celle que fait Bergson dans *L'intuition philosophique*, à propos des « systèmes » que l'historien de la philosophie se plaît à décomposer en éléments préexistant dans des philosophies antérieures ou contemporaines, à analyser en remontant aux sources, pesant les différences et extrayant les similitudes, jusqu'à finir par voir distinctement dans la doctrine ainsi analysée ce qu'il y cherchait. Cf. *La pensée et le mouvant*, p. 1346.

[30] *Problemi di estetica*, p. 491.

[31] *Op. cit.*, p. 42.

[32] *Op. cit.*, p. 51.

[33] *Nuovi Saggi di Estetica*, pp. 205 ss.

> La véritable critique d'art est certainement la critique *esthétique*, non pas parce qu'elle dédaigne la philosophie comme fait la critique pseudo-esthétique, mais bien parce qu'elle travaille comme philosophie et conception de l'art; elle est critique *historique*, non pas parce qu'elle s'en tient à l'extérieur de l'art, comme la critique pseudo-historique, mais bien parce que, après s'être servie des données historiques pour la reproduction imaginative (et jusque-là elle n'est pas encore histoire), aussitôt obtenue la reproduction imaginative, elle devient histoire, déterminant ce qu'est le fait grâce au concept, et établissant quel est proprement le fait qui est arrivé. De sorte que les deux tendances en opposition dans la critique : *critique historique de l'art* et *critique esthétique*, c'est la même chose : il est indifférent d'employer l'un ou l'autre terme... [34].

Cette critique d'art, qui se confond pour Croce avec l'histoire de l'art (de même que pour lui la philosophie se confond avec l'histoire), implique deux opérations : un jugement d'existence (puisque, pour lui, reconnaître l'existence d'une œuvre, c'est affirmer sa valeur) et la description du motif d'inspiration de l'œuvre :

> Devant une œuvre d'art, la critique ne peut accomplir, à mon sens, que deux opérations : 1° reconnaître ce qu'est l'œuvre d'art ou l'œuvre belle, en la distinguant des autres qui ne sont pas belles... ou encore en distinguant à l'intérieur d'elle-même quelles parties ou quels points n'ont pas atteint à la beauté; 2° qualifier l'œuvre belle en décrivant son motif d'inspiration qui s'ajoute ici aux concepts psychologiques, empiriques ou approximatifs, puisque le concret individuel de ce motif est l'œuvre d'art elle-même, non susceptible de répétition, de traduction ou d'imitation [35].

---

[34] *Bréviaire d'esthétique*, pp. 119-120.

[35] *La critica e la storia delle arti figurative*, in : *Nuovi Saggi di Estetica*, pp. 164 ss. « De la définition même du jugement esthétique, note J. Lameere, découle un des caractères essentiels de la critique littéraire ou artistique. Si, en effet, le jugement esthétique est un jugement d'existence, il est clair qu'il ne peut être prononcé qu'à propos d'une chose advenue ou réalisée. La critique, par conséquent, qui se confond avec ce jugement dans ce qu'elle a de fondamental, ne peut être normative : elle reconnaît ce qui est mais ne peut, en aucune manière, porter sur le futur, sur les œuvres à venir. Les créateurs ont raison de mépriser les critiques qui se croient chargés de la haute mission de leur enseigner leur art ou la manière d'atteindre à la beauté qu'ils ont eu soin de définir... En accord avec Kant sur ce point, Croce pense que l'activité créatrice du poète ou de l'artiste n'a de lois à recevoir que d'elle-même : chaque œuvre d'art est un tout dont la réalisation a ses lois propres, qui ne valent que pour lui et ne sauraient lui être imposées du dehors et à l'avance... » (*L'esthétique de B. Croce*, pp. 219-220).

Si l'artiste n'a pas à attendre de la critique qu'elle donne à son œuvre une réalité esthétique que celle-ci n'a pas, ni à redouter que la critique lui enlève celle qu'elle a, de leur côté les critiques n'ont pas à se poser en législateurs et en prophètes. J. Lameere cite ce passage du *Bréviaire d'esthétique :* « ... d'autres fois, ce sont les critiques eux-mêmes, ou les soi-disants critiques, qui prennent effectivement l'attitude de pédagogues, d'oracles, de guides de l'art, de législateurs, de voyants, de prophètes; et ils intiment aux artistes l'ordre de faire ceci, et pas cela, ils leur donnent leurs sujets et déclarent poétiques certaines matières et non certaines autres, ils sont mécontents de l'art qui se réalise à présent, ils en voudraient un semblable à celui qui se réalisait à telle époque passée, ou un autre qu'ils affirment entrevoir dans un avenir proche ou lointain; ils blâment le Tasse parce qu'il n'est pas Arioste, Léopardi parce qu'il n'est pas Métastase,

On voit bien quels peuvent être, dans la perspective de Croce, l'intérêt et l'exactitude de ces remarques. Mais on en voit aussi la faiblesse, car Croce ne peut séparer l'œuvre de l'intuition de l'artiste, ce qui condamne l'œuvre à demeurer inaccessible à celui qui ne vit pas de la même intuition.

Si l'on reconnaît que l'œuvre peut être considérée pour elle-même, en tant, précisément, qu'une fois produite elle ne dépend plus de l'artiste, mais s'impose pour elle-même avec sa propre signification, on comprend alors comment, si facilement, on affirme que celui qui n'a pas produit lui-même l'œuvre possède, d'une certaine manière, une objectivité plus grande que l'artiste. De fait, s'il est lui-même un grand artiste, le jugement qu'il portera sur l'œuvre aura toujours un intérêt, et la valeur de sa critique dépendra de sa qualité d'artiste. Tandis qu'un homme sans inspiration et « infécond » qui se fait critique d'art ne sera jamais un grand critique, car il ne pourra jamais être en connaturalité profonde avec une grande œuvre artistique : il la ramènera à sa propre taille. Cependant, il pourra être un homme de métier, un « bon critique » capable d'aider le public à comprendre, capable de saisir ce qu'il y a d'imparfait du point de vue technique et du point de vue de ce que l'on considère ordinairement comme une œuvre bien faite. D'autre part, un grand artiste critique d'art pourra, devant une œuvre médiocre, user de son talent, de son génie, pour réaliser une véritable œuvre artistique ; il pourra refaire à sa manière l'œuvre qu'il juge manquée.

Si celui qui n'a pas fait l'œuvre semble pouvoir élaborer son analyse critique dans une plus pure objectivité que l'artiste qui l'a produite (ce qu'on appellerait volontiers aujourd'hui une « objectivité scientifique »), il n'a cependant pas, comme ce dernier, une norme qui lui permette d'évaluer, de porter un véritable *jugement de valeur* [36]. Car

---

Manzoni parce qu'il n'est pas Alfieri, d'Annunzio parce qu'il n'est pas Berchet ou Fra Jacopone; ils déterminent ce que sera le grand artiste futur, le fournissant de morale, de philosophie, d'histoire, de langue, de métrique, de procédés de couleur et d'architectonique, et de tout ce dont, à leur idée, il a besoin. Et, dans ces cas-là, il est clair, conclut Croce, que la faute est au critique et que les artistes ont raison, devant un animal si terrible, de se conduire comme on fait avec les animaux qu'on s'efforce d'apprivoiser, d'amuser et de tromper, pour s'en faire servir, ou qu'on chasse ou qu'on fait abattre, s'ils se montrent impropres à aucun service » (*Bréviaire d'esthétique*, pp. 99 ss., cf. J. LAMEERE, *op. cit.*, pp. 220-221).

[36] « J'ai la ferme conviction, écrit Liszt, qu'il y a une sorte de critique philosophique des œuvres d'art que personne ne saurait mieux faire que l'artiste lui-même : ne vous raillez pas de mon idée, quelque bizarre qu'elle puisse paraître au premier abord. Croyez-vous que le musicien de bonne foi, après un certain temps écoulé, quand la fièvre de l'inspiration est calmée et qu'il est également guéri de l'enivrement du triomphe ou de l'irritation de l'insuccès, ne sait pas mieux que tous les aristarques du monde par quel endroit il a failli, quels sont les côtés défectueux de sa composition et pourquoi ils le sont? Reste donc à se sentir un orgueil assez dégagé de toute vanité pour oser le dire franchement et courageusement au public » (LIZST, lettre à G. Sand, in : B. CHAMPIGNEULLES, *Les plus beaux écrits...*, pp. 220-221). Et Gabriel Fauré

il n'a pas conçu l'œuvre, ni ne l'a portée ; il ne peut la juger que selon des critères très subjectifs, ou selon des critères très communs : l'opinion et le goût du jour [37]. C'est pourquoi son jugement n'est pas un véritable jugement de valeur. C'est une réaction personnelle qui peut être très intéressante si celui qui la dit a beaucoup de goût et de connaissances, mais qui demeure une réaction personnelle réfléchie, mesurée, critiquée. Si le critique a moins de personnalité artistique, il est plus dépendant de son public, et son jugement ne fera que refléter l'opinion de tel public, de telle « maffia » artistique ; en vérité ce ne sera rien d'autre qu'un jugement rhétorique plus ou moins habile [38].

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre artisanale ou purement technique, où le point de vue de l'utilité et celui de l'habileté jouent un rôle primordial, on comprend comment la publicité, la réclame, peut jouer un rôle capital du point de vue économique. Mais ceci n'a plus rien à voir

---

écrivait dans le *Gaulois*, le 30 octobre 1904 : « Je pense que les chances de juger sainement une œuvre d'art sont d'autant plus certaines lorsqu'on a, soi-même, pratiqué et expérimenté cet art toute sa vie.

Je pense également qu'une lutte constante avec les difficultés de cet art incline très naturellement vers l'indulgence. J'ajouterai, enfin, que l'exercice de la critique oblige à regarder au-delà de sa propre voie et qu'ainsi elle élargit considérablement la manière de voir » (*op. cit.*, p. 379).

[37] Les critères peuvent aussi, comme c'est très spécialement le cas dans le communisme chinois, être des critères politiques. En effet, pour Mao Tsé-toung, la critique littéraire et artistique comporte deux critères, l'un artistique et l'autre politique, celui-ci ayant la première place. Selon ce critère politique, « est bon tout ce qui favorise la résistance au Japon et l'unité du peuple, tout ce qui exhorte les masses à l'union des volontés, tout ce qui s'oppose à la régression et contribue au progrès; est mauvais, par contre, tout ce qui ne favorise pas la résistance au Japon et l'unité du peuple... » (*Sur la littérature et l'art*, p. 112). Mais pour discerner le bon du mauvais, il faut, en dernière analyse, se baser, non sur les intentions seules, comme font les idéalistes, ni sur les seuls résultats, comme font les matérialistes mécanistes, mais sur les uns et les autres dans leur unité car « l'intention de servir les masses est inséparable du résultat qui est d'obtenir l'approbation des masses » *(ibid.)*. « La pratique sociale et ses résultats sont le critère permettant de contrôler les désirs subjectifs ou les intentions » *(ibid.)*. « Selon le critère artistique, tout ce qui est à un niveau artistique relativement élevé est bon ou relativement bon; tout ce qui est à un niveau artistique relativement bas est mauvais ou relativement mauvais. Bien entendu, ici également, il faut tenir compte de l'effet produit par l'œuvre sur la société. Il n'y a guère d'écrivain ou d'artiste qui ne trouve belles ses propres œuvres, et notre critique doit permettre la libre compétition des œuvres d'art les plus variées; mais il est indispensable de les soumettre à une critique juste selon les critères scientifiques de l'art, de façon qu'un art situé à un niveau relativement bas s'améliore progressivement et atteigne un niveau relativement élevé, et qu'un art qui ne répond pas aux exigences de la lutte des larges masses finisse par les satisfaire » (p. 113).

[38] Gide, s'adressant au « jeune écrivain », disait : « Tu feras attention qu'en France tout au moins, mais je crois bien dans tous les pays, les raisons d'art sont insuffisantes à grouper les hommes. Ou alors il faut que ce soit une école et que l'école devienne un parti. En France on ne se groupe que par parti... Les procès d'art en France (et je crois dans tous les autres pays) dégénèrent toujours en procès de tendances, si tant est qu'ils aient fait effort au début pour se guinder à mieux : on ne juge point l'œuvre ou l'auteur d'après sa valeur artistique et humaine qui, seule, compte par la suite; mais d'après sa couleur qui, par la suite, aura si peu d'importance que souvent l'on hésitera si Molière, Rousseau, Descartes ou Rimbaud étaient ou non catholiques, si Dante guelfe ou gibelin, etc. » (*Conseils au jeune écrivain*, pp. 233-234).

avec l'art au sens fort [39]. C'est souvent la rhétorique, mise au service de quelques individus, qui, en réalité, s'empare de cette œuvre et la fait sienne dans un but économique. La publicité, la réclame, sont bien l'œuvre d'une rhétorique cherchant à persuader le public qu'il faut acheter tel produit parce qu'il est indispensable, parce qu'il fait gagner du temps, parce qu'il coûte moins cher, parce que tout le monde le possède...

Il est évident, d'autre part, qu'un véritable artisan peut juger de la qualité artistique d'une œuvre artisanale qu'il n'a pas produite — à la manière dont l'artiste peut juger l'œuvre d'un autre — mais ici encore le jugement n'est plus un jugement de valeur au sens fort. C'est un jugement critique, qui peut déceler des erreurs artistiques. Le véritable artisan, devant une œuvre qui lui semble manquée, refait l'œuvre pour montrer comment lui la conçoit. C'est encore la meilleure des critiques : c'est celle des grands maîtres.

8. Création divine, procréation humaine et réalisation artistique

Puisque l'acte de jugement achève toute l'activité artistique, il n'est peut-être pas inutile, au terme de cette analyse et dans un regard plus synthétique, de reprendre la comparaison, partiellement esquissée précédemment [40], entre l'acte créateur de Dieu, la procréation humaine et la réalisation artistique la plus parfaite, celle des beaux-arts. Ceci nous permettra de mieux saisir la « création » artistique [41] en ce qu'elle a de

---

[39] « Le but des publicitaires n'est pas de faire de l'art — même lorsqu'ils emploient des artistes — il est de faire connaître et de vendre. Il s'agit pour eux de ' violer ' la foule, de l'obséder, de la convaincre, de la décider; il leur importe de susciter un besoin ou un désir dans le plus grand nombre et d'influencer un choix, bien plus que de séduire et de charmer chacun jusqu'au plus délicat des amateurs d'art.

On pourrait reconnaître un emploi abusif du terme ' art ' pour désigner l'art publicitaire dont les produits ne doivent pas nécessairement être des œuvres d'art et ne peuvent être *raisonnablement* envisagés comme telles. On sait que, bien au contraire, dans la pratique ces produits sont de plus en plus soumis à la norme d'un mauvais goût et d'une inculture attribués au grand public en raison d'un préjugé défavorable. Dans le domaine de la publicité, le mot ' art ' n'aura bientôt plus d'autre sens qu'habileté et technique, et ne vaut-il pas mieux dissiper l'équivoque en reconnaissant, avec les spécialistes américains de cette branche, dans la publicité non plus un art mais une science? » (R. V. GINDERTAËL, *L'art graphique au service de la publicité*, p. 33).

[40] Cf. ci-dessus pp. 285 ss.

[41] Nous avons bien conscience, en parlant de la « création » artistique, de traiter une question extrêmement délicate, tant pour le philosophe que pour l'artiste lui-même. « Nul poète, écrit Pierre Emmanuel, ne saurait traiter de la création poétique en général, si tant est que cette dernière expression ait un sens. Le souffle du créateur, sa technique, son système de pensée, font partie de ses déterminations personnelles. Ce sont des réalités vivantes, non des mécanismes : il les crée et prend forme en eux, leur histoire est la sienne qui les fait ce qu'il devient. Mieux qu'un critique, il peut montrer la genèse de son œuvre : mais cette même singularité qui le retient de saisir pleinement celle des autres rend suspectes les généralisations venant de lui. Ce travail de généralisation revient à l'historien, au philosophe de l'esthétique. Ce dernier

propre et d'original par rapport à ces deux autres types d'activité qui sont comme les deux extrêmes que l'homme puisse saisir, les deux sources auxquelles il se réfère et dont il dépend.

Si l'activité artistique est source de l'œuvre que l'artiste réalise, lui-même, en tant qu'homme, dépend à la fois de ses propres parents dans leur activité de procréation (en tant qu'être vivant), et de l'Etre premier dans son activité de Créateur (en tant qu'existant) ; et cette dépendance, parce que l'homme est un être intelligent, peut prendre un caractère immédiat et conscient.

Le philosophe de l'activité artistique fait ici appel à ce que la métaphysique peut nous dire de l'acte créateur de l'Etre premier. Cette création est une action absolument libre, gratuite, qui fait don de l'*esse* et de l'esprit (en ce qui concerne l'homme). L'Etre premier, en créant, n'est conditionné par rien. Cette action étant absolument inconditionnée, action pure, on ne peut, du point de vue philosophique, en saisir la causalité finale ; c'est un don gratuit et libre, qui ne peut se justifier que par Celui qui l'exerce et non par ce qui est réalisé : l'œuvre, le créé. Car cette œuvre n'ajoute rien à Celui qui la crée, elle ne lui donne ni plus de grandeur, ni plus de gloire.

Ce que l'on peut affirmer, c'est qu'en créant Dieu exprime sa propre contemplation, qui est son Etre, qui est Lui-même, sa Personne, son « Je » divin. Ceci montre bien tout l'abîme qui sépare la création divine de la procréation humaine. Dans la procréation humaine, le père ne s'exprime pas librement dans ses enfants ; il exprime en eux une des virtualités de la nature humaine contenue dans le capital de vie qu'il possède. Dans la création, l'Etre premier exprime librement ce qu'Il veut et comme Il le veut : c'est sa vie personnelle qu'Il exprime.

L'artiste, qu'il le veuille ou non, qu'il en ait ou non conscience, dépend de ces deux sources : la création de l'Etre premier, la procréation de ses parents ; mais la dépendance est totalement différente dans l'un et

---

peut-il y faire place au propre de la création — au singulier, au nouveau? Comment, sans risque pour sa pensée, serait-il le lecteur idéal qui refait une œuvre du dedans et la comprend en s'y comprenant soi-même, comme l'artiste qui la créa?

Même un poète s'examinant tandis qu'il crée, n'a de ses mouvements qu'une connaissance en acte : il se les représente mal. Trop d'attention à la naissance, au développement et à la mise en place de ses images risquerait de tarir en lui ce jaillissement du verbe qui subsiste même chez les plus réfléchis. L'artiste doit donc accepter, s'il cherche en créant à se connaître créant, de ne pas enfreindre certaines obscurités qu'il n'expliquerait qu'en faussant leur vertu secrète, et qui d'ailleurs s'éclairent progressivement, leur temps venu. Ce qu'il peut dire de son travail créateur n'est rien de plus que l'effet d'une attention plus ou moins réfléchie, génératrice d'ordre, de proportion, de logique interne des images. Ce qui est peu, et souvent superficiel, même alors que le créateur se juge éclairé sur les opérations de son art » (P. EMMANUEL, *Le goût de l'Un*, pp. 80-81).

l'autre cas. A l'égard de la première source, il s'agit d'une dépendance actuelle, non historique, non consciente, non phénoménale : c'est une dépendance métaphysique au sens le plus fort. L'artiste, comme artiste, ne peut la saisir ; mais le métaphysicien la reconnaît et l'affirme : cette dépendance existe et c'est une dépendance radicale, actuelle, dont on ne peut s'évader. En même temps, c'est une dépendance qui se situe au delà du conditionnement ; c'est donc une dépendance qui ne peut que nous libérer, puisqu'elle nous relie à une source qui exerce son activité dans une liberté absolue et qui est communication dans un pur don. Tandis que la dépendance à l'égard de la procréation est celle qui est à l'origine de toutes les autres dépendances à l'égard du milieu extérieur, vital, éducatif, culturel. Cette dépendance est historique ; elle est inscrite dans le temps, dans notre corps et notre vie biologique. Que nous l'acceptions ou non, nous dépendons de cette source vitale et de son double atavisme. Certes, nous nous en séparons de plus en plus, mais nous ne pouvons jamais la supprimer — car elle a existé et elle existe encore dans ses effets concrets.

L'artiste, dans la mesure où il est « créateur », s'exprime lui-même et il se sent libre à l'égard de son milieu extérieur et de ce qu'il est comme homme, dépendant de son origine humaine. Son « projet » n'exprime que ce qu'il porte en lui. L'œuvre qu'il réalise est vraiment *son* œuvre, quelque chose de lui.

Par contre, dans la mesure où le choix artistique est relatif au milieu extérieur en lequel vit l'artiste, dans la mesure où ce choix dépend de ce milieu en l'exprimant et en le reflétant, il n'exprime plus l'artiste comme tel, mais quelque chose de sa *nature* humaine ou de l'univers.

Ceci nous montre bien les deux tendances extrêmes de l'art, qui ont toujours existé, qui cohabitent même, normalement, dans le même artiste, puisque celui-ci est homme et artiste, et qui, à notre époque, se manifestent avec tant de force et d'éclat. Poussées à l'extrême, ces deux tendances peuvent s'exclure systématiquement. L'art peut, d'une part, devenir pur reflet du milieu en lequel il éclôt ; il peut être non seulement conditionné, mais déterminé par ce milieu et même être à son service. Et, d'autre part, il peut tendre à être une pure expression de la vie de l'artiste en tant que tel, être comme un prolongement du moi le plus intime de l'artiste.

Précisons. Considérée du point de vue de la pure efficacité, la réalisation artistique peut tendre à n'être plus qu'un reflet du milieu extérieur en lequel vit l'artiste. Sous cet aspect, la réalisation artistique perd peu à peu son caractère spécifique et devient de plus en plus semblable à l'attitude de l'homme qui se livre à l'instinct naturel de procréation en

vue de propager l'espèce [42]. Cette activité artistique peut alors être déterminée et comme téléguidée par un parti politique ; elle est au service de l'Humanité, de la masse des travailleurs dont elle exprime les besoins, les désirs, en se servant de leur langage.

Considérée du point de vue de la pure originalité créatrice, l'activité artistique peut, d'autre part, tendre à n'être plus que l'expression de l'intuition de l'artiste, l'expression de ce qu'il vit dans ses sensations, l'expression de sa libération, de ce qu'il est en tant qu'artiste. Dans sa création, l'art apparaît alors comme un absolu. Inconsciemment, sans le vouloir, l'artiste prétend alors agir comme l'unique créateur ou, plus exactement, son art devient son dieu, auquel lui-même ainsi que tous les hommes doivent être soumis et relatifs. La grandeur de l'homme serait, en définitive, d'avoir rendu l'art possible, de l'avoir fait naître...

On comprend bien la tension profonde inhérente à toute réalisation authentiquement artistique. N'est-elle pas conditionnée, non seulement par le milieu, mais encore par les instruments, par les techniques et, plus radicalement encore, par la matière ? D'autre part, ne tend-elle pas toujours à être de plus en plus elle-même, à être une création toujours plus libre, plus originale ? On comprend alors comment il y a une double tentation : exalter la matière, exalter la création. En exaltant la matière artistique, on ne voudra plus considérer que la qualité à l'état brut, telle qu'elle naît de la matière. L'artiste s'efface alors devant la pureté même de la matière artistique, car c'est elle qu'il veut dire, qu'il veut exprimer

---

[42] Notons bien que « ramener l'art à l'instinct de procréation » peut s'entendre de deux manières : sous le point de vue de l'efficacité (celui que nous avons souligné) ou au contraire sous celui de la jouissance qui accompagne l'acte sexuel. C'est ainsi qu'un poète, sans souci de précision philosophique et ne regardant que ses « sentiments » (le point de vue émotionnel de l'exercice de l'activité humaine), assimile la fécondité artistique à celle de la chair : « Au vrai, la vie créatrice est si près de la vie sexuelle, de ses souffrances, de ses voluptés, qu'il n'y faut voir que deux formes d'un seul et même besoin, d'une seule et même jouissance » (RILKE, *Lettres à un jeune poète*, p. 36). « Qu'elle soit de la chair ou de l'esprit, la fécondité est ' une ' : car l'œuvre de l'esprit procède de l'œuvre de la chair et partage sa nature. Elle n'est que la reproduction en quelque sorte plus mystérieuse, plus pleine d'extase, plus ' éternelle ' de l'œuvre charnelle. ' Le sentiment que l'on est créateur, le sentiment que l'on peut engendrer, donner forme ' n'est rien sans cette confirmation perpétuelle et universelle du monde, sans l'approbation mille fois répétée des choses et des animaux. La jouissance d'un tel pouvoir n'est indiciblement belle et pleine que parce qu'elle est riche de l'héritage d'engendrements et d'enfantements de millions d'êtres. En une seule pensée créatrice revivent mille nuits d'amour oubliées qui en font la grandeur et le sublime » (*op. cit.*, pp. 47-48).

Et Bernard Grasset commente : « Créer, c'est l'acte même de la vie, son affirmation, sa contrainte, ou mieux c'est la puissance que la Nature confia à toute vie, pour la réalisation de ses plans éternels. Nous ne saurions donc ici séparer l'instinct qui porte notre être physique à transmettre la vie et le besoin de notre personne de s'affirmer par ses créations... Ces deux contraintes ont la même source, ou plus exactement ce ne sont là que les deux aspects de ce triomphe de l'individu par lequel la Nature poursuit son propre triomphe » (B. GRASSET, *Rilke et la vie créatrice*, in : *Lettres à un jeune poète*, pp. 116-117). Il est évident que si l'on prend le mot créer dans ce sens, les distinctions que nous faisons ici n'ont plus aucun sens.

telle qu'elle est, dans son état le plus primitif, le plus naïf, le plus innocent, avant que l'homme ne l'ait transformée, ne l'ait relativisée. La figure sera alors délibérément brisée, pour que la matière artistique ne soit plus qu'elle-même, libérée de toute dépendance. Les peintres ne voudront plus exprimer que la couleur et l'harmonie des couleurs à l'état pur ; les musiciens ne voudront plus exprimer que les sons et l'harmonie des sons à l'état pur...

En exaltant la création artistique, on ne voudra plus considérer que ce qui est au plus intime de la vie de l'artiste, en rejetant systématiquement tout ce qui pourrait être un apport de quelque chose d'antérieur, un donné. L'artiste, alors, ne recherche plus qu'à exprimer et à dire sa subjectivité dans ce qu'elle a de plus elle-même, de plus profond, de plus primitif.

On voit bien le danger de ces deux attitudes extrêmes (qui, dans certains cas, peuvent coexister), et aussi ce qu'elles peuvent avoir de grand et de séduisant ; car l'une et l'autre recherchent l'absolu, l'une dans ce qu'il y a de plus qualitativement élémentaire, l'autre dans ce qu'il y a de plus radical, de plus profond, de plus secret. L'une et l'autre cherchent à dépasser ce qui est immédiatement donné, l'usuel, la figure habituelle de ce monde que nous voyons tous les jours. Il y a dans cette recherche quelque chose de très noble, mais nous en voyons bien le danger. Ce danger réside d'abord dans le fait qu'on est tenté d'insister trop sur la négation et la coupure à l'égard du donné immédiat ; au lieu de s'en servir pour aller plus loin, on le brise pour le dépasser — ce qui n'est peut-être pas le plus parfait des dépassements, car ce qui est brisé n'est pas assumé, mais rejeté. Si, dans le donné, certains éléments sont à rejeter parce qu'ils ne peuvent être assumés, tout n'est cependant pas à rejeter. Briser pour dépasser n'est pas une attitude de l'intelligence, mais de l'affectivité ; ce n'est donc pas une attitude véritablement artistique (c'est, pourrait-on dire, une attitude ascétique).

Le danger réside encore plus profondément dans l'appauvrissement qui suit cette attitude négative de refus du donné (que ce refus soit total ou partiel). Il est évident que l'appauvrissement varie en fonction même du caractère de la négation (partielle ou totale). Si l'on brise toute figure, tout support figuratif, pour mettre en pleine lumière la qualité, pour retrouver la qualité dans son état primitif antérieur à la figure, pour redécouvrir, au delà de la représentation, l'expression à l'état pur, la pure signification, peut-on vraiment la redécouvrir dans son état primitif ? La qualité peut-elle se séparer de toute figuration ? Briser consciemment toute figure, n'est-ce pas se livrer inconsciemment à une autre figure, une figure anarchique qui, au lieu de mettre la qualité en pleine lumière, ne

fait que nous dépayser momentanément et nous offrir, par le fait même, un aspect inédit de telle ou telle matière-qualité ? Mais, précisément, cela demeure passager. Peut-on, sans assumer la figure, redécouvrir à l'état brut la matière-qualité ? En d'autres termes, peut-on, en brisant la représentation, redécouvrir une signification à l'état pur ? Il est bien difficile de répondre à cette question ; et l'on serait tenté de dire que l'expérience elle-même en décidera, sans que l'on puisse rien en dire *a priori*. Cependant, dans la mesure où ces questions relèvent d'une certaine idéologie, on peut, du point de vue philosophique, essayer d'y répondre.

Si l'on confond détermination et limite, comme c'est le cas dans l'idéalisme depuis Leibniz, on sera toujours tenté de dire que la seule manière de retrouver la matière-qualité est de briser la figure, qui apparaît comme une limite de la qualité. Si l'on distingue limite et détermination, on essaie, non pas de briser, mais de purifier, en sachant que la matière-qualité ne peut se passer de détermination et de figure, mais que certaines déterminations et certaines figures, il est vrai, empêchent la matière-qualité d'être vraiment elle-même. De telles déterminations et de telles figures demandent donc à être décantées et purifiées.

Si la volonté de se séparer du donné est plus radicale, autrement dit si l'artiste veut tout reprendre à partir de sa propre création, à partir de ce qui vient de lui au sens le plus fort, cette attitude — indépendamment de l'exigence, voire de l'héroïsme qu'elle peut représenter — ne risque-t-elle pas de stériliser très rapidement toute réalisation artistique ? Car si l'artiste prétend, au nom d'un certain absolu, décanter tout apport extérieur et ne garder que ce qui relève de sa pure subjectivité créatrice, quelle forme, en réalité, va-t-il découvrir ? Il espère, dans son projet, redécouvrir certaines formes élémentaires primitives, fondamentales, fruits des toutes premières expériences, du tout premier contact avec la réalité, avant qu'aucune rationalisation, aucune systématisation ne soit apparue et ne se soit imposée. Ne voudrait-il pas découvrir le pré-rationnel, le pré-logique ? Mais ces formes élémentaires, primitives, fondamentales, peuvent-elles être redécouvertes ? Peut-on les revivre comme elles ont été vécues, ou mieux, les revivre avec une conscience réfléchie, critique — alors qu'elles ont été vécues spontanément ? Ici également la réponse est très difficile. Cependant, du point de vue philosophique, on peut préciser ceci : il semble bien que pour l'enfant et pour celui qui vit encore très proche de la nature, ces formes élémentaires soient avant tout comme des « pierres d'attente » en vue de formes plus parfaites. Ne constituent-elles pas la structure fondamentale de leur psychisme, de leur intelligence et de leur appétit, structure qui demande

à se développer, à s'épanouir ? Ces formes élémentaires peuvent donc être considérées comme des formes dispositives ordonnées à des formes plus achevées. Tandis qu'en redécouvrant ces formes élémentaires — si du moins on les redécouvre, ce qui n'est pas évident —, l'artiste pense les redécouvrir comme des formes premières purifiées, débarrassées de toute superstructure ; il les redécouvre en les considérant subjectivement comme des formes absolues, ayant valeur de formes-archétypes. Les formes élémentaires qui étaient de véritables fondements ne sont-elles pas alors redécouvertes comme des modèles ? On voit la confusion qui se fait, confusion entre le fondement et le modèle — confusion analogue à la confusion entre limite et détermination, et qui en provient.

Telles sont les deux — ou trois — grandes excroissances de l'art (dépendance à l'égard de toute espèce de milieu, exaltation de la matière, exaltation de la subjectivité), qui toutes s'enracinent profondément dans les exigences mêmes de l'activité artistique. En considérant ces excroissances, nous comprenons mieux à la fois la richesse si étonnante de l'activité artistique, — elle est capable de se développer dans des perspectives aussi diverses — et l'équilibre si délicat qu'elle implique. Il semble bien que cet équilibre soit, précisément, celui d'un esprit incarné, d'une sensibilité spiritualisée et d'une intelligence liée à la matière, liée au monde physique.

Si le corps enracine l'artiste dans un univers et par là le pousse instinctivement à exprimer le monde physique (la nature), l'esprit, au contraire, essayant toujours de tout recréer dans sa propre conscience intime, pousse l'artiste à n'exprimer et à ne dire que ce qu'il vit et même, plus profondément encore, à n'exprimer que sa propre conscience. Cet appel, souvent impérieux et souverain, est un désir profond de purification et de liquidation du sentimentalisme romantique, au delà duquel se découvrent l'esprit et la conscience personnelle. C'est une nostalgie spirituelle, mais qui risque toujours d'être inhumaine. Car l'intelligence humaine ne peut se séparer de la connaissance sensible qu'en devenant métaphysique ; mais alors elle ne peut plus s'exprimer que d'une manière très pauvre, par mode d'analogie et de séparation. C'est pourquoi, dans la mesure où l'on considère que l'essentiel de la réalisation artistique est d'exprimer la conscience propre de l'artiste, dans cette même mesure on confond le développement métaphysique de notre intelligence avec son développement artistique ; une telle confusion se fait nécessairement au détriment de l'un et de l'autre.

Nous avons vu que la création divine, à la différence de la génération humaine, était l'expression de la contemplation de Dieu, c'est-à-dire de

son Etre même. Mais d'autre part la création divine implique, d'une manière éminente, la perfection de la procréation humaine. En effet, Dieu, en créant, peut communiquer la *vie*. Il crée notamment l'homme à son image, en lui faisant le don de la vie, non seulement végétative et animale, mais spirituelle.

Dans l'acte de procréation, les parents transmettent la nature humaine et, par elle, la vie. C'est un amour, certes, qui les pousse à engendrer ; mais cet amour, dans ce qu'il a de plus profond, demeure naturel et instinctif. Il implique donc une détermination essentielle. Les parents, dans la procréation, ne sont que cause univoque [43] et agissent au nom de la nature humaine. Ils ne peuvent modifier le processus de la génération et ses lois profondes [44]. Ils ne choisissent pas, au sens fort, leur enfant, mais reçoivent celui que la nature et Dieu leur envoient. Leur choix ne s'exerce que sur le fait de désirer ou non un enfant, mais n'atteint ni l'efficacité du processus naturel, ni l'individu en tant que tel, ni son sexe, ni ses qualités propres.

La réalisation artistique, qui ne porte pas sur la communication de la vie ni de la nature, est moins vitale que la procréation par laquelle les parents communiquent à leur progéniture leur nature et leur vie. Par le fait même, elle engage moins profondément l'artiste que la paternité humaine n'engage l'homme, puisqu'elle n'implique pas une communion vitale en la nature humaine. Toutefois, si l'artiste ne communique pas sa nature, il communique quelque chose de sa vie personnelle, quelque chose de très profondément inscrit en lui, un don essentiellement personnel. L'œuvre qu'il réalise est, d'une certaine manière, son « fils », le fils de sa pensée, de son idéal et de son cœur, le fils de prédilection, choisi par lui dans les moindres détails de son individualité. C'est pourquoi l'artiste peut aimer ses œuvres avec une plus grande intensité d'amour que les fils de sa chair, car elles expriment mieux ses désirs, son idéal,

---

[43] Rappelons ces notions si importantes de l'aristotélisme. La cause *univoque* est celle qui communique à son effet une forme semblable à celle qu'elle possède dans son propre être naturel. Elle n'est pas cause de la forme, mais du devenir seulement. Par le fait même, l'effet possède la même nature qu'elle et peut demeurer dans l'existence après la disparition de sa cause. La cause univoque est toujours naturelle. — La cause *équivoque* ou *analogique* est celle qui communique à son effet une forme inférieure à celle qu'elle possède naturellement. Elle est cause de la forme qu'elle communique et de l'être propre de cette forme. L'effet n'est donc pas assimilé à la forme naturelle de sa cause, mais seulement à la forme intentionnelle qui lui est communiquée. La dépendance de l'effet est beaucoup plus radicale que dans le cas d'une causalité univoque, en ce sens que si la cause disparaît, l'effet cesse d'exister.

[44] Il serait intéressant de voir comment, par l'insémination artificielle, l'homme essaie d'introduire un mode artistique dans le processus naturel de la génération. Cette intervention réalise une sorte de séparation entre l'ordre de la cause finale (l'amour) et celui de la cause efficiente. L'art peut faire de telles séparations, mais la nature y répugne profondément. C'est pourquoi l'insémination artificielle lui est si profondément contraire.

et disent d'une manière plus explicite ce qu'il est personnellement. Le geste de Michel-Ange à l'égard de son Moïse est significatif. Ce Moïse ne devait-il pas vivre d'une vie complète, puisqu'il exprimait la vie de sa pensée ?

La réalisation artistique implique une certaine causalité « analogique » [45] à l'égard de l'œuvre, puisqu'elle porte sur une *forme nouvelle* à réaliser. Mais comme cette forme n'est pas substantielle, la réalisation artistique n'est pas principe d'*être* ou de vie au sens fort ; elle n'est principe que de modifications, qui présupposent un sujet réel, une « nature-sujet ». C'est pourquoi la communication de la causalité artistique demeure toujours dépendante de certaines déterminations, d'une manière présupposée qui la restreint et des instruments dont elle se sert. C'est pourquoi, s'il y a bien une sorte de causalité analogique, elle demeure inséparable de certaines limitations prérequises. On pourrait dire que cette causalité est formellement analogique, mais matériellement univoque. En raison de cette causalité analogique, on comprend comment l'œuvre d'art appartient toujours à celui qui l'a réalisée, car pour l'artiste elle est toujours « en gestation », il la porte toujours en lui et voudrait continuellement la perfectionner. C'est pourquoi, comme nous l'avons noté, certains artistes ne se décident jamais à se dessaisir de leurs œuvres, les considérant toujours comme inachevées. Mais il n'en reste pas moins vrai que matériellement, l'œuvre, une fois réalisée, échappe à l'artiste et ne lui appartient plus. Elle est susceptible de se voir attribuer une valeur économique et d'être vendue. A ce moment-là, certains artistes ne veulent plus regarder leur œuvre. L'enchevêtrement des deux causalités analogique et univoque explique ces deux attitudes opposées des artistes à l'égard de leur œuvre, qui provoquent parfois des situations si curieuses.

Enfin la cause finale de Dieu-Créateur ne peut être que sa gloire, sa splendeur, le rayonnement de son amour. La cause finale au sens fort est ce *en vue de quoi* on agit, ce qui attire, ce qui détermine l'intention. Dieu ne peut créer que pour sa gloire. Il est bien évident qu'Il crée par amour pour sa créature, mais son geste est absolument désintéressé ; la créature ne peut être le motif, la fin au sens fort de cette création, puisque, dans ces conditions, l'acte créateur devrait être déterminé, perfectionné par une autre réalité que la nature de Dieu, ce qui est impossible. La « fin-effet » [46], par contre, est bien la créature en tant que résultat propre de l'action créatrice.

---

[45] Cf. p. 353, note 43.
[46] Cf. ci-dessus p. 169.

Dans la procréation humaine, la cause finale est la transmission de la nature humaine dans le fils, le fils étant la gloire du père. Ce n'est pas formellement *tel* individu qui est la fin (au sens fort du terme : ce en vue de quoi on agit) de la procréation, mais la nature humaine dans tel individu. La « fin-effet », au contraire, est bien tel individu engendré, en tant que résultat obtenu. Psychologiquement, il est clair que la « fin-effet » est ce qu'il y a de plus sensible, de plus visible. C'est pourquoi la plupart des hommes n'envisagent que cette fin, sans considérer celle qui en est la racine et le fondement.

La réalisation artistique est en vue de l'œuvre d'art à réaliser, elle est ordonnée à l'œuvre qui doit exprimer parfaitement ce que l'artiste y veut manifester. Autrement dit, la réalisation artistique est *pour* la communication parfaite de l'idéal de l'artiste ; ce que cherche celui-ci en tant qu'artiste, c'est à réaliser une certaine œuvre exprimant ce qu'il vit. L'œuvre réussie est toujours la gloire de l'artiste ; aussi est-elle plus que la « fin-effet », qui n'en est qu'un aspect, très important sans doute, mais uniquement matériel. L'œuvre considérée en elle-même proclame aux yeux de tous la puissance de l'artiste, la qualité de son regard, l'intelligence de son invention ; elle est donc capable de susciter l'admiration des hommes, d'attirer leur attention et, par là, honore l'artiste et fait partie de son rayonnement. On comprend alors comment elle peut devenir le centre d'attraction de toute la vie de l'artiste. En raison de la gloire qu'elle lui suscite, elle risque toujours de devenir sa fin ultime humaine et de matérialiser cette fin qui, de spirituelle et d'universelle, devient particulière et matérielle.

Il semble que ce soit souvent par la recherche excessive et exclusive de gloire humaine que s'introduise la confusion entre la fin de l'*artiste* et la fin *humaine,* confusion qui aboutit immédiatement à une certaine recherche de l'efficience pure et à la matérialisation de l'homme ; ce qui arrive fatalement quand l'homme est absorbé par l'artiste, si spiritualisé que celui-ci puisse être dans sa gloire.

Ce parallélisme entre la réalisation artistique et la création de Dieu peut nous aider à préciser ce qu'il y a de juste dans des affirmations telles que celle-ci : « la création artistique coopère à celle de Dieu, elle achève celle de Dieu » [47]. L'artiste, par sa réalisation artistique,

---

[47] Claudel affirme souvent cette coopération de l'artiste avec Dieu : « la Terre n'est pas achevée... Si la Terre est un seul temple consacré à la gloire de Dieu, la première chose est de le réunir, de le faire communiquer dans toutes ses parties, d'y apporter la croix, je veux dire la bande et l'entrecroisement de ces chemins droits et obliques qui la réunissent du Sud au Nord et du Levant au Couchant. C'est ce que nous avons commencé de faire. C'est à quoi travaillent

imite bien le geste de Dieu-Créateur et, par le fait même, coopère nécessairement à son œuvre créatrice qu'il achève. Non pas que Dieu ait besoin de l'artiste pour faire une œuvre parfaite ; mais Il veut que l'homme soit à son image et qu'il possède donc un pouvoir sur l'univers, analogue au sien. Ce pouvoir, l'homme l'exerce de multiples manières, mais la plus parfaite est évidemment celle qui consiste à l'exercer « comme » le Créateur, par sa réalisation artistique [48].

---

des millions d'ouvriers et d'ingénieurs... » (*Conversations dans le Loir-et-Cher*, Œuvres en prose, pp. 796 et 797). « ... c'est toute la création qui est en travail de quelque chose! d'une confession suprême à son Créateur et à qui nous devons servir en quelque sorte d'accoucheurs! *Ingemiscit*, toute la souffrance qu'il y a en ce monde, ce n'est pas la douleur de l'agonie, c'est celle de la parturition » (*op. cit.*, p. 811). — « Ce n'est pas nous qui avons besoin de la terre, c'est la terre qui a besoin de nous pour d'elle-même faire sortir inépuisablement toutes ces choses inconnues dont elle est pleine et dont elle est redevable au Créateur » (*op. cit.*, p. 783).

[48] « Consciemment ou non, note G. Canguilhem, l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde et à la solution qu'il donne au problème de l'origine radicale des choses. » Ainsi, pour Pascal, assuré qu'il existe des choses premières en soi et des choses dernières en soi, « il y a un Créateur, un seul authentique, le Dieu de la Genèse, qui a créé le monde sans retouches... Au regard de cette création, toute activité poétique humaine est dérisoire. L'originalité est un monopole divin. Il n'y a d'originalité qu'originelle et il ne peut y avoir qu'une origine, de même qu'il ne peut y avoir qu'une fin... » Mais si, chez Pascal, « une théorie de la création ontologique et théologique commande la théorie de la création artistique », par contre chez Baudelaire « la théorie de la création artistique commande une théorie de la création ontologique ». « A qui reconnaît la valeur authentiquement créatrice de l'imagination de l'artiste, la création du monde doit apparaître comme une œuvre d'imagination. » Et G. Canguilhem cite Baudelaire : « Comme elle (l'imagination) a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne... L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. » Affirmation encore timide, mais dont Baudelaire trouve la justification dans ces mots de Miss Crow : « Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien l'imagination *créatrice*, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers » (G. CANGUILHEM, *Réflexions sur la création artistique selon Alain*, pp. 171-174).

CHAPITRE IX

L'ŒUVRE ARTISTIQUE

Il y a plus de finalité et de beauté dans les œuvres de la nature que dans celles de l'art.

ARISTOTE, Les parties des animaux, I, 639 a 19-20.

Le bien des œuvres fabriquées (artificialium) *n'est pas le bien de l'appétit humain, mais le bien de ces œuvres elles-mêmes.*

S. THOMAS, Somme théologique, I-II, q. 57, a. 4.

L'activité artistique est tout ordonnée à produire une œuvre qui l'achève et la termine, qui lui donne sa signification dernière. Il nous faut maintenant étudier la nature et les caractères propres de cette œuvre.

Nous commencerons par rappeler comment les artistes eux-mêmes considèrent l'œuvre artistique, puis exposerons la manière dont certains philosophes en ont parlé, ce qui nous fera mieux saisir la complexité du problème ; car il est très difficile de préciser philosophiquement ce qu'est l'œuvre artistique. En vue d'y parvenir, nous examinerons d'abord comment l'œuvre faite par l'homme se distingue des réalités naturelles dont l'homme n'est pas l'auteur, mais que son activité artistique présuppose ; nous pourrons ensuite déterminer *ce qu'est* l'œuvre artistique en elle-même.

1. Témoignages de quelques artistes

Certains artistes considèrent l'œuvre d'art comme un *terme*. « Chaque œuvre d'art, écrit Gide, est un problème résolu » [1] ; et « en art, il n'y a pas de problèmes — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution » [2]. Mais l'œuvre, en même temps, présente le danger de « fixer » et d' « embaumer » la beauté :

> Je méprise ceux qui ne savent reconnaître la beauté que transcrite déjà et tout interprétée. Le peuple arabe a ceci d'admirable que, son art, il le vit, il le chante et le dissipe au jour le jour; il ne le fixe point et ne l'embaume en aucune œuvre. C'est la cause et l'effet de l'absence de grands artistes. J'ai toujours cru les grands artistes ceux qui osent donner droit de beauté à des choses si naturelles qu'elles font dire après à qui les voit : « Comment n'avais-je pas compris jusqu'alors que cela aussi était beau? »[3].

Si l'œuvre est un terme, un résultat, elle peut aussi être parfois, pour certains artistes, une *fin* au sens fort, qui finalise leur effort en lui donnant son véritable sens. Ecoutons Valéry :

> Pour tel artiste donné, que représente son ouvrage? Passion? Divertissement? Moyen ou fin? Pour les uns, il domine leur vie; pour les autres, il se confond avec elle. Selon ces natures, les uns passent aisément d'une œuvre à l'autre, déchirent ou vendent, et commencent tout autre chose; certains, au contraire, s'acharnent, s'attaquent, corrigent et s'enchaînent : ils ne peuvent lâcher la partie...[4].

Mais pour Valéry lui-même, l'œuvre ne peut être qu'un *moyen :*

> Les œuvres, dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin dans l'opinion générale; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression, soit qu'elles visent à quelque avantage extérieur : argent, femmes ou gloire [5].

Pour d'autres, l'œuvre apparaît comme un *miroir* en lequel l'auteur se retrouve, et aussi comme une *protection* — mais hélas une protection qui peut devenir une *prison*. « Les œuvres qui nous sont le plus particulièrement chères, écrit Reverdy, sont celles où nous retrouvons des

---

[1] GIDE, *Conseils au jeune écrivain*, p. 230. — Alain dira que l'œuvre « termine et efface les rêveries, par sa réelle présence, et pour l'artiste aussi bien » (*Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 227).

[2] *L'immoraliste*, Préface, pp. VIII-IX.

[3] *Op. cit.*, p. 238.

[4] *Degas Danse Dessin*, Œuvres, II, p. 1199.

[5] Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1465.

idées et des sentiments qui nous sont propres et que nous prenons comme un miroir que nous ne regardons que parce qu'il reflète nos traits » [6]. Et Reverdy dit encore : « le poète secrète son œuvre comme le coquillage la matière calcaire de ses valves et comme lui pour se protéger — il n'en peut plus sortir, elle est devenue sa prison autant que son bouclier » [7].

Mais l'œuvre peut paraître *étrangère* à son auteur même. Pierre Emmanuel exprime ainsi la séparation du poète à l'égard de son œuvre :

> L'œuvre finie, je me retrouve exilé d'elle, étranger à moi qui l'ai créée. Ce sentiment d'étrangeté oscille de la nostalgie très amère au goût luciférien du néant. Ce qui m'était essentiel ne m'est à présent plus rien... Ne sachant plus m'entendre, je me renie... Évacué par le poème, j'en oublie ma véritable identité que je ne retrouverai qu'en m'oubliant par un nouvel acte poétique[8].

Mais si l'œuvre est étrangère à son auteur, ne serait-ce pas parce qu'elle possède comme un « degré d'être » supérieur à lui-même ? Pierre Emmanuel n'hésite pas à affirmer :

> Alors que pour le mystique l'expression poétique est inférieure en être à l'expérience dont elle est le reflet, le poème, pour le poète, est un degré supérieur de l'être : le sommet d'une aspiration que la réalité contredit... Le mystique ne parle qu'en attente d'un dépassement. Sa plénitude est un au-delà du langage, alors que la parole poétique est le seul au-delà du poète, l'indicible à la fois dit et jamais dit [9].

S'il peut arriver que l'œuvre soit si étrangère à son auteur, n'est-ce pas en raison de son caractère *symbolique ?* L'œuvre d'art est symbole qui ne livre pas facilement son sens. « Toute œuvre d'art véritable, écrit le poète allemand Friedrich Hebbel, est « un symbole mystérieux qui a plusieurs significations, et est, en un certain sens, insondable » [10]. Et Rilke insiste sur ce caractère insondable et inexprimable de l'œuvre d'art :

---

[6] *Le livre de mon bord*, p. 136.

[7] *Op. cit.*, p. 133. « Le poète reste fatalement enfermé dans l'œuvre qu'il crée, le romancier a d'abord dû sortir de lui-même pour trouver les éléments de la sienne à l'intérieur ou à l'extérieur de laquelle il peut se tenir à son gré » *(ibid.)*.

[8] *Le goût de l'Un*, p. 47.

[9] *Op. cit.*, p. 48. Étienne Souriau, reprenant une expression de Giordano Bruno, parle de l'œuvre comme d'un « maximum existentiel » (*Le beau, l'art et la nature*, p. 95, cf. p. 86, note 13), dont l' « éclat d'existence plénière » provoque l'impression de beau qui nous émeut (p. 95). « L'artiste... suit la destinée propre d'un être qui n'est pas lui, qui est l'œuvre. Il la suit en sa promotion de l'entrevision première jusqu'à l'existence plénière. Lorsqu'elle aura cette existence plénière, lorsqu'elle sera entièrement épanouie, totalement éclose en sa qualité définitive exprimée, et vraiment accomplie, alors son créateur, se complaisant en elle, lui accordera... cette *valeur* dont la signification n'est pas autre que celle d'un triomphe de la promotion anaphorique; ou pour parler d'une façon plus familière et plus dangereuse, d'une réussite de l'art » (p. 86).

[10] Cité dans J. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*, p. 409.

« ... plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art, ces êtres secrets dont la vie ne finit pas et que côtoie la nôtre qui passe » [11]. « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude... Seul l'amour peut les saisir, les garder, être justes envers elles » [12].

Mais si impénétrable en son fond que puisse être l'œuvre d'art, elle n'en a pas moins — puisqu'elle est symbole — une signification pour l'homme, elle doit être *communicable à tous* [13]. Ernest Ansermet insiste avec force sur cette condition de l'*œuvre esthétique* (c'est-à-dire l'œuvre d'art qui, même si elle a un but pratique, nous intéresse uniquement sous son aspect expressif) [14]. « L'expérience esthétique, écrit-il,

> n'est possible que si l'œuvre d'art ne met en jeu que des données de conscience *généralement humaines*, ou, comme disent les phénoménologues, *intersubjectives*, sinon elle n'est pas communicable à tous... Si un artiste créait une œuvre qui n'aurait de sens que pour lui et quelques ' happy few ' qui partagent ses vues, elle ne serait pas communicable à autrui, car autrui c'est n'importe qui : l'œuvre esthétique serait manquée » [15].

Parce que « l'œuvre d'art est toujours une signification pour l'homme » alors que « l'objet d'art ne signifie qu'une certaine fantaisie dans le ' faire ', l'art abstrait ne présente plus à proprement parler une ' œuvre d'art ', mais un ' objet d'art ', comme pourrait l'être un bijou, un médaillon ou un paravent » [16]. L'œuvre cubiste ou surréaliste ne provoque plus l'émotion du beau, ni même une émotion tout court, mais tout au plus une « satisfaction esthétique » [17]. Ansermet considère ce fait comme extrêmement grave, et comme un signe de notre époque. « Car ce qui vaut dans l'œuvre d'art, dit-il, c'est ce qui se cache derrière les apparences esthétiques ; et ce qui se cache derrière les apparences esthétiques est, toujours, en dernière analyse, une détermination éthique de l'homme » [18].

---

[11] *Lettres à un jeune poète*, p. 16.

[12] *Op. cit.*, p. 33. De même, comme le note Gide, « les profondes qualités d'une œuvre passent d'abord inaperçues. L'œuvre d'art accomplie ne se fait pas remarquer » (*Conseils au jeune écrivain*, p. 233). « ... au contraire du journalisme, l'œuvre d'art accomplie ne paraît pas d'abord si belle » (*op. cit.*, p. 226).

[13] Pour F.-B. Mâche, l'œuvre d'art n'est pas « un idéal qui se passerait d'être communiqué »; le public est « constitutif de l'œuvre artistique »; il est « le dernier élément du geste créateur ». L'œuvre d'art n'est pas « un lien entre un artiste en marge de l'humanité, ouvert à une réalité qui la dépasse, et un public » (*Enquête auprès d'artistes contemporains*, p. 186).

[14] Cf. E. ANSERMET, *La condition de l'œuvre d'art*, p. 119.

[15] *Op. cit.*, p. 120. « Il est donc fou, écrit Ansermet qui s'en prend évidemment à Pierre Schaeffer, de vouloir faire de la musique avec des bruits... Il doit... y avoir une certaine signification intersubjective de la musique qui est la même pour tous... » (p. 120, cf. p. 125).

[16] *Op. cit.*, p. 138. [17] *Ibid.*

[18] *Op. cit.*, p. 140. — « Éthique », ici, signifie « affectif » et non moral au sens fort.

Dans une perspective comme celle du cubisme, l'œuvre d'art, en se libérant de la nature, se pose comme un *objet*. « Le tableau-objet, écrit Albert Gleizes,

> ne sera plus une réduction ou une amplification des spectacles extérieurs, non plus une énumération d'objets ou d'éléments transportés d'un milieu où ils sont véritables dans un milieu où ils ne sont plus qu'apparences. Il sera un fait concret. Il aura son indépendance légitime comme toute création naturelle ou autre; il ne saura d'autre échelle que la sienne, n'éveillant plus l'idée de comparaison par ressemblance » [19].

Par ailleurs, Gide, comparant l'œuvre au phénomène naturel, insiste sur la multiplicité des interprétations possibles. Parlant des auteurs qu'il admire, il écrit : « Il en est de leur œuvre comme des phénomènes naturels que chaque génération peut interpréter différemment et qui emprunte un aliment particulier aux tempéraments les plus divers » [20].

D'autre part, l'œuvre d'art, pour être véritablement œuvre d'art, doit avoir un caractère de *gratuité,* mais en même temps *rien ne doit y être inutile,* insignifiant : « L'œuvre d'art, écrit Gide,

> c'est tout entière que je la veux gratuite, mais je n'y tolère aucune profusion insignifiante et n'estime point que la perfection soit atteinte s'il reste à la pointe de mon stylo plus d'encre qu'il n'en faut pour l'expression stricte de ma pensée. En art tout ce qui n'est pas utile nuit » [21].

Enfin, pour Le Corbusier,

> l'œuvre d'art est un jeu dont l'auteur a créé la règle. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion? L'auteur — le peintre — a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer [22].

---

[19] A. GLEIZES, *La peinture et ses lois*, p. 52; cité dans M. SÉRULLAZ, *Le Cubisme*, p. 14.

[20] *Conseils...*, p. 232. Proust, d'autre part, souligne le caractère d'antériorité de l'œuvre, par où elle n'est pas entièrement l' « œuvre » de l'artiste : « J'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes pas libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, préexistant à nous, nous devons à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et, comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir » (PROUST, *Le temps retrouvé*, II, éd. de 1928, p. 28; cité par J. VIAL, *De l'être musical*, p. 20).

[21] *Op. cit.*, pp. 225-226.

[22] LE CORBUSIER, *Œuvre plastique* (« L'œuvre d'art est un jeu »), cité dans *Vues sur l'art*, p. 21. Et Le Corbusier ajoute : « Dans l'œuvre d'art comme dans la nature, la raison d'être des choses présentes et réunies — leur attitude, leurs variétés, leurs dimensions, leurs destins — est inexplicable : les choses sont ainsi ou ainsi, ici, là. A certains moments, on est ému et l'on ne sait pourquoi : le génie de la nature — comme le génie du peintre — plane quelque part. Des ondes agissent sur nos sensibilités; elles existent, puisque nous les sentons. Désigner, disséquer, étaler dans l'ordre l'événement émotif, l'expliquer? Exégèse illusoire : les mots ne peuvent avoir la subtilité de la sensation. C'est décidément l'insaisissable, le mystère. Le mystère est une ouverture profonde devant l'âme, avide toujours d'espace. Béatitude ou espérance, curiosité ou extase » (*Œuvre plastique* (« Siège de l'infini »), cité dans *Vues sur l'art*, pp. 21-22).

2. Opinions de quelques philosophes

L'œuvre est médiatrice entre l'idée et la réalité physique

Pour Hegel, l'œuvre d'art est ce qui

> communique au contenu de l'idéal la forme concrète de la réalité en le représentant comme un état déterminé, comme une situation ou une action définie, comme un événement précis, et cela sous la forme en même temps de l'existence extérieure; d'autre part, l'art fixe ce phénomène déjà total en soi dans une matière sensible également déterminée et crée ainsi un monde nouveau visible à l'œil et perceptible à l'oreille : le monde de l'art [23].

L'œuvre d'art présente donc relativement à l'idéal comme une double extériorité, et de ce fait ne peut avoir qu'une unité extérieure et abstraite [24].

Il faut que, dans l'œuvre d'art, « un accord soit réalisé entre elle et la subjectivité de l'intériorité humaine en contact avec son ambiance » [25]. Mais il n'en reste pas moins que l'œuvre d'art, « en tant qu'objet réel et individuel, ... n'existe pas pour elle-même, mais pour un public qui la contemple et en jouit... l'œuvre d'art entretient un dialogue avec celui qui se trouve devant elle » [26].

Traitant de l'œuvre poétique, Hegel affirme que la première condition à laquelle doit satisfaire une œuvre d'art est l'unité. Néanmoins, les diverses parties de l'œuvre d'art poétique ont une certaine indépendance, indépendance qui ne doit pas aller jusqu'à une discontinuité absolue, « mais seulement à un degré qui fasse voir que les diverses parties et les différents membres sont décrits pour eux-mêmes, qui montre qu'ils ont leur vie propre et que, sans se détacher de la totalité, ils sont capables de se soutenir eux-mêmes... ... là où la vie individuelle des parties fait défaut, l'œuvre d'art qui... ne peut rendre les objets vivants que sous la forme de particularités réelles, devient froide et vide » [27].

---

[23] *Esthétique*, I, p. 288. L'œuvre d'art doit « d'une part avoir un contenu interne et... d'autre part, représenter ce contenu de façon à montrer que ce contenu aussi bien que sa forme ne sont pas seulement partie plus ou moins intégrante de la réalité extérieure, mais un produit de l'activité artistique spirituelle, un produit issu de la représentation humaine » (*op. cit.*, III, 1re partie, p. 31). Ainsi, compte tenu de la forme seule, il n'y a pas de différence entre un lion vivant, réel, et un lion reproduit sur une image. « Mais la reproduction contient quelque chose de plus : elle montre que la forme avait existé d'abord dans la représentation, qu'elle a jailli de l'esprit humain et de son activité productrice, de sorte que nous avons devant nous, non plus la représentation d'un objet, mais la représentation d'une représentation humaine » *(ibid.)*.

[24] Cf. *op. cit.*, I, pp. 288 et 294.

[25] *Op. cit.*, p. 288. [26] *Op. cit.*, p. 307.

[27] *Op. cit.*, III, 2e partie, pp. 32-33.

L'unité de l'œuvre d'art provient du fait qu'elle « a pour mission de représenter *une seule* idée fondamentale » [28], idée à laquelle doit se rattacher, comme à sa source, tout ce qui est particulier et défini. Dans la mesure où les particularités se rattachent à cette source unique, le contenu lui-même contient ces particularités en une totalité close et concordante ; seules *ces* particularités doivent se présenter dans l'œuvre d'art avec une existence et une vie propres, et il existe en elles, quelle que puisse être l'opposition de leurs caractères spécifiques, « un accord secret, fondé sur leur nature propre » [29].

Enfin, l'œuvre d'art représentant un contenu sous la forme d'une manifestation *réelle,* « l'unité, pour ne troubler en rien le reflet vivant du réel, ne doit constituer que le lien interne qui rattache les parties les unes aux autres et en fait une totalité organique, et cela sans aucune apparence d'intention » [30]. Le particulier ne doit donc pas être seulement un moyen. L'œuvre d'art peut, et même doit, « donner aux particularités en lesquelles elle décompose le contenu principal qui forme son centre, une apparence de liberté et d'indépendance » — et cela parce que ce particulier « n'est pas autre chose que ce contenu même, sous la forme qui lui correspond dans la réalité » [31].

Comme l'art, chez Hegel, se comprend en fonction de l'idée, l'œuvre d'art elle-même se comprend en fonction de l'idée, mais elle ajoute à celle-ci la forme concrète de la réalité et la matière sensible. Le monde de l'art joue donc bien le rôle de médiateur entre le monde physique et le monde des idées. De l'idée il participe l'unité, l'intériorité ; de la réalité physique il participe le caractère visible, perceptible, et aussi l'extériorité. Pour Hegel, l'œuvre d'art n'est pas un absolu : elle est doublement relative.

L'œuvre d'art est un absolu : celui de la forme

Abordant le problème de l'œuvre d'art d'une manière toute différente, Henri Focillon, dans *Vie des formes,* commence par souligner les difficultés que présente l'interprétation de l'œuvre d'art. Car

> l'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit

---

[28] *Op. cit.*, p. 33. [29] *Op. cit.*, p. 34. [30] *Ibid.*

[31] *Ibid.* Hegel note que, du point de vue de l'unité et de la structure organique de l'œuvre d'art, « il existe des différences essentielles, en rapport avec la forme d'art dont l'œuvre fait partie, ainsi qu'avec le genre poétique dont elle porte le caractère spécifique » (*op. cit.*, p. 35).

> une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations [32].
>
> Elle plonge dans la mobilité du temps et elle appartient à l'éternité. Elle est particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel[33].

Si elle sert à « illustrer » l'histoire, l'homme et le monde, elle est aussi « créatrice de l'homme, créatrice du monde » ; elle « installe dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre » [34]. On ne peut douter, étant donnée la richesse de l'œuvre d'art, qu'elle possède en elle tous ces « possibles » qui sont diversement réalisés selon les interprètes de l'œuvre [35]. Mais au delà de cette diversité d'interprétations, il faut essayer de saisir ce qui est propre à l'œuvre : « L'œuvre d'art est mesure de l'espace, elle est forme » [36].

Mais affirmer que l'œuvre d'art est forme, ce n'est pas encore montrer ce qui lui est propre, puisque, d'une certaine manière, tout est forme. Aussi Henri Focillon précise-t-il que « l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme » [37]. Elle n'est pas « la courbe de l'art en tant qu'activité », mais l'art même : « elle ne le désigne pas, elle l'engendre » [38].

Cependant, pour exister, l'œuvre d'art doit entrer dans l'étendue : « il faut que la forme mesure et qualifie l'espace » [39]. L'œuvre d'art est définition de l'espace, qui est son lieu [40]. Et c'est dans cette extériorité même que réside son principe interne [41]. La forme artistique demande de vivre dans la matière [42]. Mais comprenons bien que

> la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme. ... [les matières] sont forme... et par là même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art [43].

C'est pourquoi, si la forme est bien incarnée, en réalité elle est incarnation [44].

Si l'on veut saisir le caractère propre de la forme, souligne encore Henri Focillon, il faut la distinguer nettement de l'image et du signe. Si l'image implique la représentation d'un objet, la forme n'a pas d'autre sens qu'elle-même. Elle « *se* signifie » [45]. Elle crée son sens propre ; aussi

---

[32] *Vie des formes*, p. 7. Voir p. 56 et pp. 62-63.
[33] *Op. cit.*, p. 7. [34] *Ibid.*
[35] Cf. *op. cit.*, p. 8. [36] *Ibid.* [37] *Op. cit.*, p. 9. [38] *Ibid.*
[39] *Ibid.* [40] Cf. *op. cit.*, p. 30. [41] Cf. *op. cit.*, p. 9.
[42] Cf. *op. cit.*, p. 51. H. Focillon souligne qu'il faut se libérer de la vieille antinomie matière-forme.
[43] *Op. cit.*, p. 52. [44] Cf. *op. cit.*, p. 56.
[45] *Op. cit.*, p. 10. H. Focillon signale les confusions qui peuvent survenir dès que l'on assimile forme et signe, autrement dit quand on admet implicitement « la distinction conventionnelle entre la forme et le fond, qui risque de nous égarer, si nous oublions que le contenu fondamental de la forme est un contenu *formel* » (p. 11).

le contenu fondamental de la forme est-il un contenu *formel* [46]. Allons plus loin encore : « une forme sans son support n'est pas forme, et le support est forme lui-même » [47].

La forme, si elle se signifie elle-même, est aussi suggestion d'autres formes, car elle se propage dans l'imaginaire. Plus profondément, la forme « est susceptible d'être *lue* de diverses façons » [48].

Les formes sont « soumises au principe de métamorphose qui les renouvelle perpétuellement » [49]. Il y a une « mobilité de la forme » [50], une aptitude à engendrer la diversité des figures. Aussi l'œuvre d'art n'est-elle qu'apparemment immobile : « Elle exprime un vœu de fixité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre » [51]. En ce sens, on peut affirmer que l'immobilité même de certaines formes est « chatoyante en métamorphoses » [52].

On comprend comment on peut alors parler de la « vie des formes », qui n'a d'autre but qu'elle-même et son renouvellement [53]. Si la forme peut aussi devenir « formule et canon, c'est-à-dire arrêt brusque, type exemplaire », elle est d'abord « une vie mobile dans un monde changeant » [54]. On pourra donc parler de la « généalogie » de l'œuvre d'art. Comme il y a une théogonie, une cosmogonie, il y a une technogonie, une ergogonie ; car l'œuvre d'art est à la fois unique et élément d'une linguistique universelle [55].

Pour Henri Focillon, l'œuvre artistique, comme l'art, est forme au sens le plus fort. Elle a sa propre signification, sa propre vie, son propre développement, ses métamorphoses même.

L'œuvre d'art est essentiellement et éminemment objet : elle s'impose comme étant nécessaire

Alain l'affirme avec force :

> Toutes les œuvres d'art... ont ce caractère d'être des objets éminemment, j'entends d'être assises fortement et comme nécessaires, sans aucune ambiguïté dans l'apparence, sans aucun changement concevable, affirmatives

---

[46] *Op. cit.*, p. 11. [47] *Op. cit.*, p. 28.
[48] *Op. cit.*, p. 11 (ce qui explique les diverses interprétations possibles).
[49] *Op. cit.*, p. 13. [50] *Op. cit.*, p. 14. [51] *Op. cit.*, pp. 13-14. [52] *Op. cit.*, p. 14.
[53] *Op. cit.*, p. 15. « Les calculateurs de l'*École d'Athènes*, les soldats du *Massacre des Innocents*, les pêcheurs de la *Pêche miraculeuse*, *Imperia assise aux pieds d'Apollon*, *agenouillée devant le Christ*, sont les entrelacs successifs d'une pensée formelle qui a le corps de l'homme pour élément et pour soutien et qui le fait servir au jeu des symétries, des contrapostes et des alternances » *(ibid.)*.
[54] *Op. cit.*, p. 16. [55] Cf. *op. cit.*, p. 29.

d'elles-mêmes, enfin. Cela est assez évident pour les œuvres qui sont des choses, et pour l'architecture surtout... la statuaire et la peinture. Mais il y a détermination aussi et ordre inflexible dans la poésie et dans la musique, même dans un simple récit, pourvu que la forme en soit sévèrement respectée, et jusqu'au détail... Peut-être le chant de l'oiseau n'a-t-il point par lui-même un caractère esthétique, faute d'une détermination rigoureuse et d'un retour réglé; il ne devient esthétique que s'il est joint par le contemplateur au grand jeu des forces printanières, ce qui lui donne valeur d'objet [56].

L'œuvre d'art est dévoilement, ouverture, révélation

Dans une perspective philosophique encore différente, Heidegger, s'interrogeant sur l'origine de l'œuvre d'art (c'est-à-dire ce à partir de quoi et par où elle est ce qu'elle est, et comment elle l'est), commence par affirmer que l'œuvre d'art est une chose : « la toile est accrochée au mur comme un fusil de chasse ou un chapeau » [57]. Dans son infrastructure, l'œuvre d'art est bien une chose. Mais la chose, selon les trois interprétations que l'on en trouve dans la pensée occidentale, est : le sujet (support) des propriétés, l'unité d'une multiplicité de sensations et, selon la conception hylémorphiste, la matière informée [58]. Ces notions de matière et de forme, à l'origine, ne définissent pas la chose « pure » : elles s'appliquent avant tout à l'essence de l'outil, qui est intermédiaire entre la chose et l'œuvre. L'outil est en effet à moitié « chose », puisqu'il est déterminé par sa nature de chose, par la « choséité de la chose », mais il est plus : il est aussi œuvre, dans la mesure où il est fabriqué par la main de l'homme ; cependant, il est moins que l'œuvre, parce qu'il n'a pas sa « suffisance ». Cette suffisance, cette autonomie de l'œuvre la rapprocherait davantage de la chose que de l'outil [59].

Si l'interprétation de la chose qui a prévalu est celle qui la considère comme matière informée, c'est que cette interprétation résulte de l'interprétation de l'outil, qui est le plus proche de l'homme puisque c'est de l'activité de l'homme qu'il reçoit son être. C'est pourquoi Heidegger, pour saisir l'essence de l'œuvre d'art, son être-œuvre, ce par quoi l'œuvre est œuvre, commence par rechercher l'essence de l'outil, son « outilité » (*Dienlichkeit*). Analysant les *Souliers* de Van Gogh, il conclut que, dans l'outil,

---

[56] *Système des beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, p. 236.
[57] *L'origine de l'œuvre d'art*, in : *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 12.
[58] Cf. *op. cit.*, pp. 15 ss. Heidegger note (pp. 21-22) que la théorie hylémorphiste se rattache à la croyance biblique en un Dieu Créateur : tout ce qui existe est considéré comme fabriqué par Dieu, et donc en quelque sorte comme un outil.
[59] Cf. *op. cit.*, p. 21.

l'outilité elle-même se fonde sur la confiance que l'on peut avoir en l'outil, sa solidité qui constitue la plénitude de son être essentiel. C'est cette solidité qui révèle ce qu'est en vérité l'outil [60].

Mais qui nous a fait découvrir ce qu'est en vérité une paire de souliers ? N'est-ce pas l'œuvre d'art ? Le tableau de Van Gogh a été pour nous l'*Eröffnung,* l'ouverture de ce que l'outil est en vérité ; dans ce tableau, c'est l' « avènement » de la vérité qui est à l'œuvre [61].

Dire que cet avènement de la vérité est à l'œuvre dans l'œuvre d'art, ne veut en aucune manière signifier que l'œuvre d'art copie le réel pour en faire un produit de l'art. Cet avènement doit s'entendre dans le sens de vérité (ἀλήθεια et non de similitude (ὁμοίωσις) [62]. Il ne s'agit pas non plus, comme nous l'avons noté précédemment [63], d'une reproduction, d'une restauration de l'essence universelle des choses, comme si, dans le temple grec, était contenue l'Idée de temple. L'essence de l'œuvre d'art ne réside pas dans la conformité à l'Idée, pas plus qu'au réel.

Si l'infrastructure de l'œuvre, c'est la chose, la réalité propre de l'œuvre ne se trouve pas dans ce par quoi elle est chose, et ce serait faire fausse route que de chercher en premier lieu la réalité de l'œuvre dans son support chosal [64] ; car, ce faisant, on ramènerait l'œuvre à l'outil, à un produit, auquel on accorderait en outre « une superstructure qui contiendrait l'élément artistique. Mais l'œuvre n'est pas un outil qui, par-delà son caractère d'outil, serait encore pourvu d'une valeur esthétique » [65].

La réalité de l'œuvre ne peut être saisie que si l'on comprend la fonction fondamentale, essentielle, de l'œuvre d'art, qui est la mise en œuvre de la vérité, laquelle est ouverture de l'étant (concernant ce qu'il est et comment il est), dévoilement de l'étant [66]. Certes, Heidegger, comme nous l'avons vu, ne nie pas que l'œuvre soit une chose et une chose produite, mais pour lui, ce n'est pas en considérant cette qualité de chose que l'on pourra découvrir ce qu'est l'œuvre ; c'est en découvrant ce qu'est l'œuvre qu'on pourra saisir sa qualité de chose [67].

Pour connaître la réalité « chosale » de l'œuvre d'art, le philosophe doit donc commencer par rechercher son *Insichstehen,* ce que l'œuvre a de plus intérieur. Mais c'est là chose difficile, car les œuvres d'art que nous connaissons « ne sont plus ce qu'elles ont été » ; elles sont en effet « arrachées au rayon de présence qui leur est propre »: le monde dont elles faisaient partie s'est écroulé [68].

---

[60] Cf. *op. cit.*, pp. 25-26. [61] Cf. *op. cit.*, p. 27. [62] *Ibid.* [63] Cf. ci-dessus, p. 123.
[64] Cf. *op. cit.*, p. 29. [65] *Ibid.* [66] Cf. *op. cit.*, pp. 30-31. [67] Voir *op. cit.*, p. 29.
[68] Cf. *op. cit.*, p. 31.

Il faut donc rechercher l'essence de l'œuvre d'art en tant que telle, c'est-à-dire en quoi consiste cette « mise en œuvre » de la vérité dans l'œuvre d'art. Cette mise en œuvre consiste en ce que l'œuvre d'art ouvre le monde et révèle la Terre [69]. Ainsi, le temple grec, qui contient la statue du dieu, accomplit en lui tout le monde grec. De plus, reposant sur le roc, il fait ressortir « l'obscur de son support brut qui n'est pourtant là pour rien » [70] et il fait apparaître toutes choses comme elles sont, donnant leur « figure d'évidence » [71] à la clarté du jour, à l'espace invisible de l'air, à l'arbre et l'herbe, au serpent et à la cigale... Par sa rigidité inébranlable, il fait apparaître la tempête dans toute sa force... Il nous révèle donc la Terre et nous rapproche d'elle, parce qu'il est son symbole.

L'œuvre d'art, à la différence de l'outil qui *sert à* quelque chose, nous révèle la Terre — « en tant qu'œuvre, l'œuvre en son essence est révélatrice » [72]. En tant qu'elle est faite de matière, l'œuvre s'enfonce dans la Terre qui la « reprend en son sein » ; mais par le fait même l'œuvre peut nous révéler la Terre comme ce qui s'épanouit et ce qui héberge : *das Hervorkommend-Bergende* [73]. L'œuvre d'art laisse la Terre être ce qu'elle est, et la Terre est ce qui ne livre pas son secret à l'homme. Toute violation de la Terre par la technique moderne, qui ne voit en elle que nombre, conduit à sa destruction. « La Terre... fait se briser contre elle-même toute tentative de pénétration » [74]. Dès que nous voulons analyser la composition chimique du marbre, le Moïse de Michel-Ange disparaît. La Terre ne se dévoile qu'à l'œuvre d'art qui a seule le privilège de révéler certains des secrets de la Terre tout en respectant son mystère : « Faire-venir la Terre signifie : la faire-venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi » [75].

Le monde et la Terre étant essentiellement différents (puisque le monde est ouverture alors que « la Terre est la libre apparition de ce qui se renferme constamment en soi, reprenant ainsi en son sein » [76]), l'œuvre d'art est le lieu d'une lutte entre le monde et la Terre, entre le dévoilement et l'obscurité, lutte en laquelle la Terre ne peut pas plus se passer du monde (elle a besoin de l'ouverture au monde pour se manifester en tant que Terre) que le monde ne peut se passer de la Terre. Et Heidegger peut dire : « L'être-œuvre de l'œuvre réside dans l'effectivité du combat entre le monde et la Terre » [77]. Et c'est dans ce combat, qui dure et dont la durée assure la plénitude de l'œuvre, que celle-ci parvient à son

---

[69] Sur le monde et la Terre, cf. ci-dessus, p. 124. [70] *Op. cit.*, p. 32.
[71] Cf. *op. cit.*, p. 32. [72] *Op. cit.*, p. 35. [73] *Ibid.* [74] *Op. cit.*, p. 36.
[75] *Ibid.* [76] *Op. cit.*, p. 37. [77] *Op. cit.*, p .38.

unité : « Le combat parvient à son apogée dans la simplicité de l'intime ; voilà pourquoi l'unité de l'œuvre advient dans l'effectivité du combat » [78].

S'il y a bien dans la création de l'œuvre un « usage » de la terre, un « œuvrer » avec elle, il ne faut pas pour autant réduire la création de l'œuvre à une activité artisanale. Car la création de l'œuvre reste toujours « un usage de la terre lors de la constitution de la vérité dans la statue », alors que la fabrication d'un outil « n'est jamais immédiatement la réalisation de l'avènement de la vérité » [79]. L'être-fini de l'outil et l'être-créé de l'œuvre dépendent bien tous deux d'une production, mais la création de l'œuvre a ceci de particulier « qu'elle-même est créée dans la chose créée... dans l'œuvre, l'être-créé est expressément introduit par la création dans ce qui est créé, de telle sorte qu'à partir de ce qui est ainsi produit, l'être-créé ressorte expressément » [80].

Notons enfin l'insistance avec laquelle Heidegger affirme que « aussi peu une œuvre peut-elle être sans avoir été créée, tant elle a besoin des créateurs, aussi peu le créé lui-même peut-il demeurer dans l'être sans les gardiens » [81]. L'œuvre ne se donne en son être créé comme réelle que pour la sauvegarde : si elle ne trouve pas ses gardiens, elle ne reste pas œuvre ; la *garde* de l'œuvre permet à l'œuvre d'être une œuvre [82] : « une œuvre ne reste réelle en tant qu'œuvre que si nous nous démettons nous-mêmes de notre banalité ordinaire et entrons dans ce que l'œuvre a ouvert, pour ainsi amener notre essence à se tenir dans la vérité de l'étant » [83].

Nous voyons donc que le souci de Heidegger est bien de nous empêcher de ramener l'œuvre d'art à la chose ; pour cela, il se sert de l'outil qui n'est ni une chose, ni une œuvre, mais qui tient des deux. L'œuvre, dans ce qu'elle a de propre, est dévoilement, elle est révélatrice ; elle ouvre un monde et révèle la Terre.

L'œuvre d'art est signifiante et expressive. Elle est un pour-soi

Dans le sillage de Heidegger et vraiment à sa suite, Mikel Dufrenne commence sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (expérience esthétique de l'*œuvre d'art,* non de la *nature*), par un examen de l'objet esthétique, c'est-à-dire de l'*œuvre en tant que perçue* [84]. L'œuvre d'art, en effet, peut-être considérée comme une chose ordinaire, elle peut être saisie par une perception qui néglige sa qualité esthétique (« le tableau

---

[78] *Ibid.* [79] *Op. cit.*, p. 50.
[80] *Op. cit.*, p. 51. [81] *Op. cit.*, p. 52. [82] Cf. *ibid.* [83] *Op. cit.*, p. 59.
[84] Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, pp. 9, 47, 297.

sur mon mur est chose pour le déménageur » [85]) ; tandis que l'objet esthétique est par définition l'objet esthétiquement perçu [86]. « L'objet esthétique ne peut se définir qu'en référence, au moins implicite, à l'expérience esthétique, ... l'œuvre d'art se définit en dehors de cette expérience et comme ce qui la provoque » [87]. L'objet esthétique « tient son être de l'œuvre et peut être éclairé par elle » ; mais inversement, « l'œuvre a sa vérité dans l'objet esthétique et doit se comprendre par lui » [88].

A l'analyse, l'œuvre se révèle multiple : elle a une *matière,* à qui elle doit d'être une chose ; elle a un *sujet,* à qui s'ordonne cette matière : « elle représente ou signifie quelque chose qui doit être compris pour lui-même » ; elle a enfin une *expression,* « qui achève de lui donner une unité au delà de la cohésion matérielle et de la rigueur logique, et qui lui confère une temporalité, c'est-à-dire un pour-soi » [89].

La matière de l'œuvre est le sensible, et Dufrenne la distingue du *matériau* qui produit ce sensible [90]. Bien qu'à la rigueur le sensible puisse se suffire à lui-même et « porter en lui son propre sens sans renvoyer à rien d'autre » [91], l'œuvre d'art, le plus souvent, *représente* quelque chose ; de matière, le sensible devient signe. Certes, la représentation constitue pour l'œuvre un danger, car l'art risque de n'y être plus qu'un moyen au service de cette représentation [92] ; mais si le sujet peut à ce point usurper l'intérêt, c'est qu'il a plusieurs rôles importants à jouer. D'une part, il offre au sensible un support et lui confère l'unité d'une signification ; d'autre part, l'expression que vit l'artiste et qu'il livre par son œuvre a besoin d'un sujet ; ce sujet devient symbole, l'expression

---

[85] *Op. cit.*, p. 26. C'est bien la même première constatation que chez Heidegger. — Voir aussi la manière dont M. Dufrenne distingue l'œuvre de l'outil (*op. cit.*, pp. 120 et 55).

[86] *Op. cit.*, p. 9.

[87] *Ibid.* M. Dufrenne précise : « Les deux sont identiques dans la mesure où l'expérience esthétique vise et atteint précisément l'objet qui la provoque; et en aucun cas il ne faut admettre entre eux la différence d'une chose idéelle à une chose réelle... l'objet esthétique est dans la conscience comme n'y étant pas, et inversement l'œuvre d'art n'est hors de la conscience, chose parmi les choses, que comme référée encore à une conscience. »

[88] *Op. cit.*, p. 297. Entre l'œuvre et l'objet esthétique, « il y a cette seule différence qu'une conscience est intervenue... qui fait passer l'objet de la nuit à la lumière, de l'état de chose à l'état de perçu » *(ibid.)*.

[89] *Op. cit.*, p. 302.

[90] Ainsi la matière de la poésie est « ce son particulier qu'est le verbe », le matériau étant la voix qui le profère. Il y a des arts, comme l'architecture, où le sensible est inséparable du matériau qui le produit; « cependant la pierre n'est pas vraiment la matière de l'œuvre... la pierre en quelque sorte n'est là que pour ses qualités sensibles, pour sa rigueur, son poli, sa matité... Et, sans doute, elle sert aussi à donner corps à l'objet... Mais la cathédrale d'Albi n'est pas en briques... comme une chaussure est en cuir ou un outil en acier » (*op. cit.*, p. 378).

[91] *Op. cit.*, p. 387.

[92] Cf. *op. cit.*, p. 390 : « Combien de spectateurs se croient quittes envers le tableau lorsqu'ils ont reconnu une montagne, une Sainte Famille ou une scène rustique? Et envers la pièce lorsqu'ils ont suivi l'intrigue jusqu'au dénouement? »

s'accrochant à ce qui est représenté, « encore qu'elle signifie au delà » [93], qu'elle « décèle un monde » [94].

Le sujet, en effet, offre une pluralité de sens ; il est inépuisable et cette « quatrième dimension » constitue le troisième élément de la structure de l'œuvre : l'expression.

L'œuvre d'art « dit » donc quelque chose : « au delà de son sens intelligible, elle révèle une certaine qualité affective » [95] qu'il est difficile de définir. On saisit aisément sa fonction, qui est de conférer à l'œuvre sa plus haute signification, car « elle est l'unité d'une physionomie » [96] et l'on identifie l'œuvre « à une certaine qualité qu'elle rayonne et qui l'anime de part en part », comme on identifie une personne à l' « air » qu'elle a et dont « aucun de ses signes particuliers ne peut exactement rendre compte » [97]. Mais étant une qualité, l'expression, saisie d'un coup dans une unité indécomposable, répugne à l'analyse.

Cette expression, cette qualité affective, est comme le « lien vivant » [98] qui unit l'œuvre à l'auteur : « elle n'est pas seulement la marque de l'ouvrier sur son ouvrage, mais ce qu'il y a de véritablement humain dans cet ouvrage », et à ce titre elle est le fondement de l'intersubjectivité : « parce que l'humain est immédiatement accessible à l'homme, elle est ce qui nous parle immédiatement ; et la compréhension de l'œuvre est un dialogue que nous avons avec l'auteur » [99].

Pour que l'objet esthétique apparaisse, deux conditions sont requises : l'œuvre doit être pleinement présente, c'est-à-dire, au moins pour certains arts et en un sens pour tous, exécutée : elle doit passer d'une existence en puissance à une existence en acte ; et d'autre part l'œuvre a besoin d'un public, c'est par lui qu'elle trouve « sa pleine réalité » [100]. C'est au public qu'il incombe d'accomplir l'*être* de l'œuvre. « L'œuvre n'est que contemplée » [101].

---

[93] *Op. cit.*, p. 393. M. Dufrenne souligne qu'une psychologie de la création « montrerait donc que le sujet est le plus souvent indispensable à la création comme à la perception de l'œuvre » (p. 393); et, pour répondre à la question de l'équivalence du sujet dans les arts non représentatifs, il distingue les deux fonctions du sujet, qui sont unies dans les arts représentatifs : « représenter un objet, ordonner le sensible en l'ordonnant à cet objet » (p. 395). Il note que, dans les arts non représentatifs comme la musique ou l'architecture, le sujet ne réside pas dans une représentation (« l'œuvre est à elle-même son propre sujet », p. 397), mais que la fonction ordonnatrice du sujet demeure et est tenue par le schème formel de l'œuvre. Dans l'œuvre musicale, intervient un autre agent d'unité, plus intérieur : la mélodie, organisée selon les thèmes (cf. pp. 396-397).

[94] *Op. cit.*, p. 392. [95] *Op. cit.*, p. 405. [96] *Op. cit.*, p. 406. [97] *Ibid.* [98] *Op. cit.*, p. 405.

[99] *Ibid.* [100] *Op. cit.*, I, p. 81.

[101] *Op. cit.*, p. 104. Comparer avec HEGEL, *Esthétique*, I, p. 307: « ... en tant qu'objet réel et individuel, l'œuvre d'art n'existe pas pour elle-même, mais pour un public qui la contemple et en jouit... c'est ainsi que l'œuvre d'art entretient un dialogue avec celui qui se trouve devant elle. »

A la différence de la chose naturelle qui, n'étant animée par aucune signification intérieure, est extérieure à elle-même et « n'appartient à l'être que pour s'y perdre » [102], l'objet esthétique, portant en lui son sens, est à lui-même son propre monde et nous ne pouvons le comprendre qu'en revenant toujours à lui. Parce qu'il est à lui-même sa propre lumière, il est comme un pour-soi. Il est un quasi-sujet [103].

L'œuvre d'art est un irréel, au delà du réel

Egalement en dépendance de Heidegger, mais poussant moins loin sa recherche et s'en tenant à un aspect descriptif, Sartre affirme que l'œuvre d'art est un irréel [104]. L'objet esthétique ne peut pas se donner à une conscience réalisante ; il ne peut apparaître qu' « au moment où la conscience opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde se constituera elle-même en conscience imageante » [105]. Ainsi le Charles VIII figuré sur le tableau ne m'apparaît pas tant que je considère la toile et le cadre pour eux-mêmes. Il est « forcément corrélatif... de l'acte intentionnel d'une conscience imageante » [106] et il est faux de dire que, dans l'exécution de l'œuvre, il y a eu passage de l'imaginaire au réel. « En fait le peintre n'a pas *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon » [107].

Pour bien montrer que « l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel » [108], Sartre envisage le cas de la musique, dont l'objet semble, par nature, échapper à l'irréalité, puisqu'« un air de musique... ne renvoie à rien qu'à lui-même » [109]. Or la symphonie n'est pas là, dans la salle de concert, et elle n'est pas non plus dans le temps : « Elle échappe donc entièrement au réel. Elle se donne *en personne,* mais comme absente, comme étant hors de portée » [110] ; son exécution n'est que son analogon : elle-même est « hors du *réel,* hors de l'existence. Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire ». C'est pourquoi l'arrêt brusque de l'exécution, faisant reprendre soudain contact avec l'existence, provoque « l'écœurement nauséeux qui caractérise la conscience réalisante » [111].

C'est donc relativement à la conscience imageante que Sartre situe l'œuvre artistique, qui échappe à la conscience réalisante.

---

[102] *Op. cit.*, p. 196. [103] Cf. *op. cit.*, p. 197. [104] Voir *L'Imaginaire*, pp. 239 ss.
[105] *Op. cit.*, p. 239. [106] *Ibid.* [107] *Op. cit.*, p. 240. [108] *Op. cit.*, p. 242.
[109] *Op. cit.*, p. 243. [110] *Op. cit.*, p. 244. [111] *Op. cit.*, p. 245.

L'œuvre d'art est un phénomène absurde, qui aide l'homme à maintenir sa révolte

Signalons enfin la conception de Camus. Il ne s'agit pas d'une conception philosophique proprement dite, mais plutôt d'une réflexion sur l'œuvre d'art, visant à en préciser certains aspects essentiels.

L'œuvre d'art, pour Camus, loin d'être « un refuge à l'absurde » et d'offrir une issue au mal de l'esprit, est elle-même un phénomène absurde [112] ; mais elle a ceci de propre qu'elle place l'homme en face d'autrui, pour lui montrer « la voie sans issue où tous sont engagés » [113]. Comment le peut-elle ? Camus nous le montre en décrivant ce qu'est l'œuvre *absurde*.

Pour Camus, l'œuvre d'art — l'œuvre d'art *absurde* — « naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel » [114]. En effet, la pensée la plus lucide doit y être mêlée, mais sans y paraître, si ce n'est comme l'intelligence qui ordonne, sans « surajouter au décrit un sens profond qu'elle sait illégitime » [115]. Elle doit se résigner « à n'être plus que l'intelligence qui met en œuvre les apparences et couvre d'images ce qui n'a pas de raison » [116]. « L'œuvre absurde exige un artiste conscient de ces limites et un art où le concret ne signifie rien de plus que lui-même » [117]. L'œuvre d'art incarne donc « un drame de l'intelligence » [118].

L'œuvre d'art recèle un secret — « il n'y a pas de vraie création sans secret » [119] — mais le secret qu'elle fait retentir est un secret stérile, celui de l'absurdité de la condition de l'artiste. Car tout cela est « pour rien ». Aussi l'importance de l'œuvre d'art réside-t-elle moins en l'œuvre elle-même que « dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue » [120]. L'œuvre, fruit de la création de l'artiste, constitue donc « le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme : la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile » [121].

---

[112] *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, p. 174.
[113] *Op. cit.*, p. 175. [114] *Op. cit.*, p. 176. [115] *Ibid.* [116] *Op. cit.*, p. 177.
[117] *Op. cit.*, p. 176. [118] *Ibid.*, cf. p. 177. [119] *Op. cit.*, p. 190. [120] *Op. cit.*, p. 191.
[121] *Op. cit.*, pp. 190-191. Si l'œuvre d'art est « une exaltation clairvoyante du périssable » (*L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*, in : *Essais*, p. 208), elle demeure « une répétition sans portée d'une condition stérile ». Elle *ne peut pas*, si elle veut rester fidèle à l'absurde, *être universelle* (cf. p. 209). Elle ne peut pas expliquer, sous peine de devenir un « berceau d'illusions » (p. 208). Camus considère l'œuvre de Kafka comme une œuvre universelle (parce que d'inspiration religieuse) où la lucidité, en se renonçant, devient féconde (cf.

L'œuvre absurde réside, en définitive, dans une lucidité stérile et conquérante et une négation obstinée de toute consolation surnaturelle » [122], dans la manière dont l'artiste sait accentuer le « divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit la nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne » [123].

Pour Camus, l'œuvre n'est ni un terme, ni un commencement, car elle ne termine rien et n'a pas d'avenir. Elle ne termine rien : les œuvres d'un artiste ne sont pas des témoignages isolés ; il n'y a qu'une création unique, qui « se fortifie dans ses visages successifs et multiples que sont les œuvres » [124], qui se complètent, se corrigent, se contredisent [125]. Et « si quelque chose termine la création, ce n'est pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste aveuglé : ' j'ai tout dit ', mais, la mort du créateur qui ferme son expérience et le livre de son génie » [126]. Si l'œuvre n'est pas un terme, elle n'a pas davantage d'avenir : « Travailler et créer ' pour rien ', sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son œuvre détruite en un jour en étant conscient que, profondément, cela n'a pas plus d'importance que de bâtir pour des siècles, c'est la sagesse difficile que la pensée absurde autorise » [127].

L'œuvre, qui est toujours à la mesure humaine, reste donc purement gratuite et ne saurait en aucune manière offrir à la vie de l'artiste un but et un sens : « Elle ne peut être la fin, le sens et la consolation d'une vie. Créer ou ne pas créer, cela ne change rien. Le créateur absurde ne tient pas à son œuvre. Il pourrait y renoncer ; il y renonce quelquefois » [128]. L'œuvre, pour demeurer absurde et ne pas sacrifier aux illusions en suscitant un espoir, *doit* rester gratuite — sinon la vie de l'artiste pourrait y trouver un sens ; l'œuvre ne serait plus « cet exercice de détachement et de passion qui consomme la splendeur et l'inutilité d'une vie d'homme » [129]. L'artiste ne doit pas sacrifier au désir de conclure, oublier que son « exercice de vivre ne saurait aller sans la conscience de son caractère insensé » [130]. La contingence de l'œuvre,

---

pp. 209-210). Mais pour Camus, toute vérité, dans un monde où rien n'est ni ne peut être expliqué, est stérile par définition (cf. p. 209); et ce que Camus cherche, c'est le vrai, non l'universel — les deux ne pouvant coïncider (cf. p. 210). L'œuvre de Kafka est universelle « dans la mesure où s'y figure le visage émouvant de l'homme fuyant l'humanité, puisant dans ses contradictions des raisons de croire, des raisons d'espérer dans ses désespoirs féconds et appelant vie son terrifiant apprentissage de la mort » (p. 210). Et c'est pourquoi, dans cette œuvre, on ne trouve pas « la singulière grandeur que l'œuvre absurde exige » *(ibid.)*.

[122] *Op. cit.*, p. 210. [123] *Le mythe de Sisyphe*, p. 135. [124] *Op. cit.*, p. 190.

[125] L'œuvre d'art, si elle reflète l'expérience globale de l'artiste, est essentiellement « ce qui dit ' moins '... [elle] n'est qu'un morceau taillé dans l'expérience, une facette du diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter » (p. 176).

[126] *Op. cit.*, p. 190. [127] *Op. cit.*, pp. 189-190. [128] *Op. cit.*, p. 176.

[129] *Op. cit.*, p. 179. [130] *Op. cit.*, p. 180.

qui peut ne pas être, consomme « l'inutilité profonde de toute vie individuelle » [131] — ce qui du reste donne aux créateurs « plus d'aisance dans la réalisation de cette œuvre, comme d'apercevoir l'absurdité de la vie les autorisait à s'y plonger avec tous les excès » [132].

Il est *essentiel* à l'œuvre absurde qu'elle ne puisse pas donner un sens à la vie de son auteur, et que donc celui-ci n'y tienne pas, qu'il puisse s'en séparer. Dès l'instant où l'œuvre *explique,* où « elle donne une forme à l'espoir », son auteur ne peut plus s'en séparer. « Elle n'est plus le jeu tragique qu'elle devait être » [133]. « Elle fait semblant de croire que l'échec n'est pas la fin naturelle de tout effort artistique » [134].

On voit donc la complexité de l'œuvre d'art, en même temps que sa richesse, son caractère original qui nous introduit dans un monde autre que le monde habituel, le monde physique qui nous entoure. Cette complexité et cette originalité, les artistes l'expriment à leur manière, dans leur langage propre, et souvent leurs affirmations semblent contradictoires : l'œuvre est fin et elle ne l'est pas, étant moyen ; elle est relative à l'artiste comme un miroir, et elle lui est fermée et étrangère ; elle est en elle-même un symbole riche de multiples interprétations possibles, et pourtant elle doit être essentiellement communicable, un lien entre les hommes ; elle apparaît comme s'imposant et comme fuyant toujours, comme nécessaire et comme gratuite ; elle est un jeu capable d'exciter une passion, etc...

Les philosophes, lorsqu'ils s'affrontent à cette réalité originale qu'est l'œuvre artistique, la considèrent nécessairement en fonction de leur conception de l'univers et de l'homme, en fonction de leur philosophie où elle se situe comme un élément secondaire ou comme un élément principal. Elle peut apparaître comme médiatrice du monde intelligible (celui de l'idée) et du monde sensible (celui des réalités physiques) ; car elle n'est ni une idée pure, ni une réalité physique pure. Elle est un lien entre ces deux mondes. Ce qu'affirme ainsi Hegel est exact, mais ne constitue peut-être pas le but propre de l'œuvre d'art. C'est le philosophe qui, hanté par les idées, ne peut regarder l'œuvre qu'à travers elles.

L'œuvre d'art, considérée en elle-même, apparaît comme un absolu formel, ayant sa propre signification et n'étant pas relative à autre

---

[131] *Op. cit.*, p. 192. [132] *Ibid.*
[133] *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*, p. 208.
[134] *Notes et variantes*, in *Essais*, p. 1455.

chose. C'est la forme par excellence, mais liée à l'espace qu'elle mesure. Car elle n'est pas seulement une forme incarnée, mais une incarnation. La forme, dans l'œuvre, garde sa vie propre, ses capacités de métamorphoses.

Considérée relativement à la genèse de notre connaissance métaphysique, l'œuvre apparaît comme « dévoilement », « vérité » (ἀλήθεια), ouverture de l'étant. L'œuvre est bien ce qui nous permet d'atteindre la réalité physique d'une manière unique. C'est alors la fonction propre de l'œuvre que l'on regarde en premier lieu et essentiellement, et c'est pourquoi, dans cette perspective, l'œuvre se distingue si nettement de l'outil. Celui-ci sert à quelque chose ; l'œuvre est révélatrice.

Considérée relativement à notre conscience réalisante, l'œuvre artistique est un irréel, qui ne relève que de la conscience imageante. L'œuvre n'est plus regardée pour elle-même, mais en dépendance de la conscience dont on précise, dans ce cas, la modalité propre : la conscience imageante.

Dans une philosophie de l'absurde et de la révolte, l'œuvre artistique est elle-même considérée comme un phénomène absurde incarnant le drame de l'intelligence. Et, précisément parce qu'elle est absurde et qu'elle doit maintenir l'homme dans sa révolte, elle doit être purement gratuite.

3. Discernement entre l'œuvre artistique et la réalité naturelle [135]

C'est là, en effet, le premier discernement à faire dans une recherche philosophique ; car l'œuvre apparaît à la fois comme inscrite dans un milieu naturel et dépendant de ce milieu, et comme distincte de lui, lui donnant une nouvelle signification en l'achevant, ou au contraire en s'y opposant, en affirmant une rupture plus ou moins violente. Ceci est particulièrement net dans le cas de l'œuvre architecturale, mais est vrai aussi de toutes les autres œuvres, même des œuvres artisanales (bien que celles-ci soient plus profondément inscrites dans le milieu humain où elles prennent naissance et dépendent davantage de ce milieu, lui demeurant très relatives).

---

[135] *Œuvre* traduit le mot grec ἔργον qui signifie, pour chaque chose, le produit de sa vertu propre. Voir ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, 2, 4, 1140 a; *Métaphysique*, θ, 8, 1050 a 20 sq. *Œuvre* peut désigner une réalité non extérieure à l'acte qui le produit; c'est alors l'activité même dans son achèvement (voir *Politique*, VII, 1325 b 15). Les Grecs regardaient plus dans l'œuvre l'usage qui en est fait que le processus de fabrication.

Rappelons-nous les questions de Valéry à propos de l'objet découvert sur la plage : cet objet est-il une réalité naturelle, résultat de l'érosion, ou est-il le fruit d'un travail humain ? [136]

Une œuvre artistique (une sculpture, par exemple), nous apparaît immédiatement comme ne provenant pas, en l'état où elle se trouve, des seules forces de la nature vivante de notre univers [137]. Qui penserait qu'une statue découverte dans le sol possède sa forme grâce au milieu maternel de la terre en laquelle elle se trouve ? Elle est immédiatement reconnue comme étant l'œuvre d'un homme, d'un artiste. Mais comment se réalise ce discernement, si spontané et pourtant si étonnant, puisqu'il manifeste une connaissance acquise de ce qui est œuvre propre de l'univers physique et de ce qui ne l'est pas — connaissance que l'enfant n'a pas spontanément ?

Le marbre de cette statue est une réalité physique semblable à d'autres réalités physiques dont on pourrait étudier scientifiquement les propriétés. Toutefois, cette étude ne nous ferait pas découvrir ce qu'est la statue comme telle ; elle nous ferait connaître les différences entre les diverses qualités du marbre considéré à l'état brut. Mais ce bloc de marbre qui est une statue manifeste certaines qualités qui sont des indices de l'activité humaine. Ce marbre a été travaillé ; il n'a pas seulement subi certaines transformations d'ordre géologique, certains phénomènes d'érosion ; il a pâti sous une autre action, il a subi d'autres transformations. Et progressivement nous discernons en lui l'action propre de l'homme. Celui-ci lui a imprimé une forme qui exprime autre chose que le marbre, une forme qui apparaît autre que celle qu'il aurait pu acquérir par le seul frottement naturel d'un autre corps plus dur, une forme qui est d'un autre ordre, exprimant quelque chose de vivant et de spirituel. Et plus ce bloc de marbre est contemplé par celui qui le découvre, plus il disparaît en tant que marbre pour ne plus apparaître que comme œuvre artistique, exprimant admirablement la beauté et la grâce d'un corps humain, d'un animal... Ce qui permet donc de distinguer le marbre, réalité naturelle, de la statue, œuvre de l'artiste, c'est précisément la saisie d'une inadéquation entre telle *forme* et telle matière sensible qui la supporte. Tant que cette inadéquation n'est pas saisie nettement, tant que l'on peut encore imaginer telle ou telle curieuse figure explicable par des phénomènes naturels, on ne peut rien affirmer, on ne peut faire avec certitude aucun discernement. Dès que l'inadéquation a été constatée, on saisit qu'il n'y

---

[136] Voir VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, Œuvres, II, pp. 115-125.

[137] Voir la manière dont M. Dufrenne distingue l'œuvre et le vivant, puis l'œuvre et la « chose naturelle » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, pp. 111 ss.).

a pas de relations immédiates et nécessaires entre cette forme (cette *figura*) et cette réalité physique, et que, pourtant, cette forme existe de fait dans la réalité physique en question. Il faut donc qu'une activité, extrinsèque au bloc de marbre et au milieu naturel où il se trouve, ait agi sur lui de telle manière qu'elle lui ait communiqué cette forme, puisque ce marbre, compte tenu du milieu naturel où il s'est formé, ne peut par lui-même la posséder. Il faut donc que cette « forme d'expression » lui ait été donnée par un autre [138].

D'autre part, il faut aussi que cet autre soit tel qu'il puisse communiquer au marbre cette forme nouvelle, et de cette manière, c'est-à-dire sans changer la nature du marbre, qui reste lui-même tout en possédant une forme nouvelle. Or c'est le propre de l'activité artistique de l'homme, de pouvoir communiquer une nouvelle forme à une réalité sensible, en coopérant avec elle sans détruire sa nature. L'activité artistique de l'homme communique à cette réalité sensible une nouvelle forme qui vient pour ainsi dire se surajouter aux qualités naturelles de cette réalité avec laquelle elle coopère, sur laquelle s'exerce son travail, pour lui faire « dire » quelque chose de nouveau. Voilà le raisonnement impliqué dans ce discernement si rapide et apparemment si simple : ceci semble n'être que l'œuvre de la nature, cela semble bien être l'œuvre de l'homme. Plus ce discernement se fonde sur de multiples expériences antérieures (tant des réalités physiques, de leur physionomie caractéristique, du milieu où elle se trouvent, que des réalités produites par les hommes et de leurs formes propres), plus il peut être rapide et judicieux.

Notons bien, du reste, que ce discernement ne nous dit rien sur la nature propre de la forme de l'œuvre artistique. Il nous montre seulement que telle réalité, en raison même de sa forme, ne peut être expliquée par les seules lois de notre univers physique, et exige donc d'avoir subi l'intervention d'une autre activité ; et cette activité, nous reconnaissons, grâce à nos expériences antérieures, qu'elle ne peut être que celle de l'art humain.

---

[138] Bergson, exposant sa théorie de l'élan vital (à la fois contre le mécanisme et contre le finalisme), distingue ainsi œuvre fabriquée et organisme : « L'œuvre fabriquée dessine la forme du travail de fabrication. J'entends par là que le fabricant retrouve exactement dans son produit ce qu'il y a mis... L'ensemble du résultat représente ici l'ensemble du travail, et à chaque partie du travail correspond une partie du résultat » (*L'évolution créatrice*, Œuvres, p. 574). Par contre : « Pour nous, le tout d'une machine organisée [Bergson donne l'exemple de l'œil] représente bien, à la rigueur, le tout du travail organisateur (encore que ce ne soit vrai qu'approximativement) mais les parties de la machine ne correspondent pas aux parties du travail, car *la matérialité de la machine ne représente plus un ensemble de moyens employés, mais un ensemble d'obstacles tournés...* » (*op. cit.*, p. 575).

Si l'on s'en tenait à ce discernement, on risquerait de ne plus voir l'œuvre artistique qu'en fonction de la réalité physique, c'est-à-dire de ne plus voir en elle que quelque chose qui vient s'ajouter au réel physique. Et si le réel physique est considéré comme « l'être en soi », la forme artistique sera considérée comme au delà du réel, un irréel saisissable, non plus par la perception, mais par la « conscience imageante ». N'est-ce pas précisément la manière dont Sartre traduit, dans son langage phénoménologique, l'inadéquation entre une forme artistique et la réalité matérielle qui la supporte ? On voit comment, par cette distinction, il veut libérer l'œuvre d'art de sa dépendance à l'égard du monde physique. Mais cette distinction ne sépare-t-elle pas deux aspects qui, tout en étant distincts, ne constituent qu'une seule réalité existante ? N'est-il pas dangereux d'opposer de cette manière le réel physique à « l'irréel artistique » ? En voulant exalter l'« irréel artistique » en l'opposant au « réel physique », on arrive fatalement à un certain mépris du réel physique qui n'est alors considéré que comme la matière de l'œuvre artistique : celle-ci lui donne une forme, une véritable signification. La conscience imageante mesurant l'œuvre artistique ne donne-t-elle pas au réel physique son intelligibilité ultime ?

Par contre, en insistant trop, comme le fait Alain, sur la dépendance de la forme artistique à l'égard de la matière, on risque de ne plus voir suffisamment le caractère original de la forme artistique, de la ramener progressivement à la forme naturelle.

Ceci nous fait mieux comprendre ce qu'il y a de juste dans les affirmations de Heidegger reprises par Mikel Dufrenne : l'œuvre d'art est une chose, elle a une matière ; mais il faudrait éviter de dire que la chose est « l'infrastructure de l'œuvre », car la matière sensible est totalement intégrée, assumée par l'œuvre d'art. Il faut bien comprendre que l'œuvre d'art possède son unité propre. C'est l'intelligence qui discerne ce qui relève des qualités sensibles naturelles et ce qui relève de la forme artistique ; une telle distinction, relevant d'une intelligence qui juge, n'est pas une séparation (comme s'il y avait deux réalités : la chose jouant le rôle de support et la forme artistique informant cette chose de l'extérieur). Il n'y a qu'une réalité existante, mais une réalité complexe, en laquelle on peut discerner ce qui est fondamental, les qualités de ce qui coopère à l'action de l'artiste, et la forme artistique, fruit immédiat de cette action [139].

---

[139] On comprend bien la réaction d'Henri Focillon, affirmant que la matière est forme, qu'elle fait partie de la forme. Ceci est exact, car les qualités sensibles sont intégrées dans la forme artistique.

Le discernement entre l'œuvre artisanale — l'œuvre utile, l'outil — et l'œuvre de la nature est analogue à celui dont nous venons de parler. Comment pouvons-nous distinguer un silex taillé par l'homme d'un silex transformé selon les lois naturelles de l'érosion ? N'est-ce pas l'une des questions qui se posent constamment à l'archéologue : tel objet découvert dans le sol, dans une grotte, est-il le fruit d'un travail humain ? est-il simplement le résultat de phénomènes naturels ? Sans nous arrêter ici aux méthodes propres de l'archéologie, notons combien son cas nous intéresse ; car il nous indique la manière dont on peut distinguer l'outil le plus primitif de ce qui n'est qu'une réalité naturelle. Si une étude attentive permet de reconnaître que telle pierre, tel métal est bien un outil et non un simple morceau de pierre ou de minerai extrait directement du sol à l'état brut, c'est précisément parce que l'on discerne dans cette pierre ou ce métal une *figure* (une forme) qui ne peut lui appartenir naturellement. Cette figure est l'effet, la trace d'une activité autre que l'activité purement naturelle. Cette figure est apparentée à un ensemble d'autres formes et apparaît comme ordonnée à un but très déterminé. Elle semble donc être directement le fruit d'une intelligence pratique, artistique, capable de mettre en relation et d'unir des réalités très différentes. Si le silex taillé par l'homme se distingue du silex brisé simplement par un choc, c'est bien parce que sa forme manifeste la trace d'un travail humain [140]. Ceci dit, il est bien évident que, dans certains cas, on ne pourra pas porter de jugement absolu ; on devra s'en tenir à des conjectures, à des hypothèses [141].

Nous comprenons alors l'intérêt des remarques de Heidegger sur l'outil, intermédiaire entre la chose et l'œuvre artistique. Cependant, nous

---

[140] Pour Marx, le produit considéré isolément n'a que sa qualité de forme naturelle; comparé aux autres, il devient l'expression d'une fonction générale, une forme de valeur, c'est-à-dire de travail (cf. *Le Capital*, livre I, ch. I, VI, VII). On retrouve ici, d'une autre façon que chez Sartre, la trace de l'idéalisme hégélien commune aux deux philosophes.

[141] On pourrait aussi considérer les vestiges de l'activité humaine sur les êtres vivants de vie végétative, de vie animale et même les vivants humains, et préciser comment on peut les discerner entre eux. Tel arbre apparaît ayant telle forme particulière : cette forme est-elle celle de son espèce, ou le résultat d'une culture artificielle? Le comportement que manifeste tel animal est-il naturel ou vestige d'un dressage? Le discernement ici est plus difficile que dans le cas des réalités purement physiques, car les êtres vivants, ayant une souplesse d'adaptation naturelle beaucoup plus grande, peuvent revêtir naturellement des formes beaucoup plus variées. D'autre part, plus l'homme agit sur une nature parfaite, surtout lorsqu'il s'agit d'une nature vivante, plus son action artistique doit être respectueuse de la forme naturelle du vivant sur lequel il agit; il sera donc difficile de discerner les vestiges de son action, et ceux-ci seront temporaires et fugitifs. L'homme ne peut vraiment façonner à son *idea* que les réalités physiques les plus matérielles. Là encore on saisit les grandes limites de son activité artistique, à la différence de celle de Dieu qui peut inscrire sa marque, à titre de *vestige*, dans tous les êtres vivants, et son *image* dans les vivants spirituels. Plus les êtres sont parfaits, plus ils manifestent les perfections du Créateur et plus ils échappent en quelque sorte à l'activité artistique de l'homme.

saisissons aussi la faiblesse de son analyse : est-il exact de prétendre que la théorie de l'hylémorphisme (la matière informée) provient de l'interprétation de l'outil, qui est le plus proche de l'homme puisque c'est de l'activité de l'homme qu'il reçoit son être ? Pour Heidegger, l'homme ne connaît la réalité physique que grâce à l'outil ; c'est celui-ci qui donne à la réalité physique sa première signification ; on ne connaît quelque chose que dans la mesure où on l'utilise. Mais pour utiliser quelque chose, ne faut-il pas déjà en avoir une certaine connaissance ? Pourquoi l'homme choisit-il le silex, et non le bois ? Il est vrai que souvent l'utilisation de la réalité en donne une nouvelle connaissance, une connaissance plus affective, plus proche de l'homme ; mais cette connaissance plus affective et plus proche ne doit pas nous empêcher de reconnaître qu'il y a un autre type de connaissance, plus immédiatement relié à nos sensations extérieures, plus immédiatement relié aux qualités propres de la chose.

De même, prétendre que l'œuvre d'art est pour nous l'ouverture de ce que l'outil est en vérité, c'est ne pas respecter assez la connaissance propre que nous avons de l'outil, connaissance qui n'est ni celle de la réalité physique en elle-même, ni celle de l'œuvre d'art. La connaissance esthétique des *Souliers* de Van Gogh ne peut nous donner la connaissance pratique des souliers dont nous faisons usage. L'analyse de Heidegger demeure trop dialectique ; elle ne respecte pas suffisamment ce qu'il y a de propre à ces diverses réalités : la réalité physique, l'outil, l'œuvre artistique. Et l'on voit comment on en arrive progressivement à ne plus avoir, de l'univers, qu'une connaissance en fonction de l'usage de l'outil, et donc du travail de l'homme.

4. Ce qu'est l'œuvre artistique en elle-même, relativement à l'artiste

Considérons maintenant l'œuvre artistique en elle-même, en essayant de préciser d'abord ce qu'elle est comme *œuvre*. Maritain, dans son livre sur *L'intuition créatrice,* cite cette affirmation de Robert Henri :

> On a défini l'œuvre d'art une « chose faite bellement ». Je préfère supprimer l'adverbe et garder le mot *faite* pour le laisser seul avec sa pleine signification. Les choses ne sont pas faites bellement. La beauté est une partie intégrante de leur être de choses faites [142].

[142] Robert HENRI, *Artists on Art*, p. 399, cité par MARITAIN, *op. cit.*, p. 162, note 23.

Cette réaction semble juste. L'œuvre d'art n'est pas une *chose faite bellement,* c'est en effet premièrement une œuvre *réalisée.* Toutefois, elle n'est pas seulement réalisée ; tout ce qui est réalisé — nous ne le savons que trop — n'est pas œuvre d'art. Mais quant à dire que la beauté est partie intégrante de l'*être* des choses faites, c'est répondre d'une manière tout à fait matérielle, car la beauté ne peut être une partie intégrante. La partie est toujours prise du côté matériel, la beauté au contraire ne peut être que du côté formel et actuel...

Dans un regard réaliste, on ne peut nier que l'œuvre artistique est une œuvre qui, comme l'outil, dépend de l'homme-artiste, quoique de façon différente. L'un et l'autre lui sont relatifs, comme tout effet l'est à sa cause propre. L'activité artistique, nous l'avons vu, est en effet tout ordonnée à la production d'une œuvre, à la différence de l'activité morale qui ne l'exige point ; car l'activité morale possède son bien propre d'une manière immanente, alors que l'activité artistique ne le trouve qu'en le réalisant dans une œuvre qui lui est extérieure. L'œuvre « qualifie l'espace ». L'œuvre d'art peut donc être considérée en premier lieu comme le *fruit* qui termine non seulement la phase d'exécution, mais l'activité artistique dans son ensemble. On retrouve en ce fruit, d'une certaine manière, tout ce qui l'a précédé. Si l'on pouvait saisir parfaitement une œuvre artistique, dans une compréhension totale, on y verrait inscrits tout le labeur et toutes les luttes de la réalisation, toutes les précisions et les finesses du choix, toute la flamme de l'inspiration, toutes les qualités et le goût de l'expérience et de la contemplation. L'œuvre résume tout. Rilke écrit :

> ... les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments, ... ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à ses parents qu'il fallait que l'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et que l'on ne comprenait pas..., à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement, par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles... alors... il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers [143].

[143] *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, pp. 24-26. Et Van Gogh affirme : « Il est difficile de dire où finit l'étude et où commence le tableau » (*Lettres de Van Gogh*, p. 117).

Ce que Rilke affirme avant tout de l'expérience demeure vrai des souffrances, des tristesses, de tout le milieu interne, psychologique, de l'artiste [144], et de tous les moments de son activité artistique. Mais chaque artiste est sensibilisé différemment à tel ou tel moment, à telle ou telle phase de son activité créatrice. L'artisan verra surtout dans l'œuvre qu'il vient de produire le résultat de son labeur [145], il y retrouvera la sueur de son front ; tandis que l'artiste, s'il est contemplatif, y verra le fruit de sa contemplation, la qualité et la profondeur de ses expériences ; s'il est inspiré, il y reconnaîtra la marque originale de son inspiration... [146].

On comprend alors comment l'œuvre peut être considérée comme un miroir qui n'est pas toujours paisible, car l'œuvre peut être l'incarnation d'un « drame de l'intelligence » que l'artiste vit avec intensité. Et si l'artiste vit dans la révolte, l'œuvre sera bien la manifestation de cette révolte : car l'œuvre prolonge l'artiste, étant le fruit propre de son activité.

Mais comme la forme-projet se retrouve dans l'œuvre à travers les efforts du travail, en émanant progressivement de la matière avec laquelle l'artiste coopère, on comprend qu'un artiste épris de lumière, de limpidité, de virginité, ne puisse plus regarder son œuvre. Elle lui semble étrangère, bâtarde, car elle n'est plus ce qu'il a contemplé dans la limpidité de son inspiration. On peut alors comprendre que l'œuvre ne le satisfasse pas et qu'elle soit même considérée comme absurde, puisque, dès qu'elle est faite, elle s'intègre dans un monde absurde : elle en fait partie.

Nous avons souligné plus haut ce qui différencie l'activité artistique, qui aboutit à une œuvre extérieure, de l'activité morale, qui

---

144 Parlant des *Ames mortes* de Gogol, Henri Troyat écrit : « Peu de livres sont aussi étroitement liés aux souffrances morales de leur auteur. *Les Ames mortes* sont comme une colonie de parasites, collés au corps de Gogol. Pendant quinze années, il les nourrit de son sang. Et, quand il tente de les arracher de sa chair, c'est lui qui succombe » (*Sainte Russie*, p. 130).

145 C'est ainsi que, pour Alain, « ce qui est œuvre d'art dans l'œuvre dépend seulement de l'exécution et n'apparaît à l'artiste que dans l'exécution » (*Préliminaires à l'esthétique*, p. 286). Aussi affirme-t-il que « les plus belles œuvres sont de métier » (*op. cit.*, p. 218) et que « le métier porte l'œuvre... la leçon principale et de toutes la plus cachée, c'est que le vrai modèle c'est l'œuvre même » (*Vingt leçons sur les beaux-arts*, in : *Les arts et les dieux*, p. 594).

146 Valéry note que l'action de produire doit faire « sentir, jusque dans l'ouvrage le plus futile, la possession de la plénitude des pouvoirs antagonistes qui sont en nous : d'une part, ceux qu'on pourrait nommer ' transcendants ' ou ' irrationnels ', qui sont des évaluations ' sans cause ', ou des interventions inattendues, ou des transports, ou des clartés instantanées, — tout ce par quoi nous sommes à nous-mêmes des foyers de surprises, des sources de problèmes spontanés, de demandes sans réponses, ou de réponses sans demandes; tout ce qui fait nos espoirs ' créateurs ' aussi bien que nos craintes... D'autre part, notre vertu ' logique ', notre sens de la conservation des conventions et des relations, qui procède sans omettre nul degré de son opération..., et enfin, notre volonté de coordonner, de prévoir par le raisonnement les propriétés du système que nous avons le dessein de construire, — tout le ' rationnel ' » (Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1484).

s'achève en celui qui l'opère; cependant, une certaine analogie demeure entre l'œuvre, terme de l'activité artistique, et la joie (*fruitio*) qui termine l'activité morale (celle-ci s'achève dans l'amitié, et la joie est bien le fruit de l'amitié), en ce sens que l'œuvre accomplie donne à l'artiste un certain repos, une certaine détente. Si la phase de réalisation et de travail implique une tension — on ne peut s'y reposer, on reste dans le feu de la lutte —, on peut, l'œuvre achevée, goûter en elle un certain repos, au moins partiel et momentané, puisque l'œuvre n'est qu'un terme particulier et relatif [147]. Elle est cependant un véritable terme, tout au moins un « palier » qui permet de reprendre des forces. L'œuvre peut être un repos, car elle est bien le fruit de l'activité artistique et possède donc une certaine connaturalité avec celui qui l'a produite. Elle est pour lui source de plaisir. Il y a une véritable joie à constater l'achèvement de l'œuvre pour laquelle on a peiné, et une joie d'autant plus grande que la tâche a été plus rude. Ceci est surtout manifeste dans l'activité artisanale qui exige de gros efforts physiques : qui n'a constaté la joie et la fierté de l'artisan devant une œuvre bien accomplie ?

Cette joie disparaît chez l'ouvrier qui travaille à la chaîne et chez le manœuvre qui n'est plus qu'un moment anonyme du travail en série : il ne termine jamais une œuvre, et si son travail est le dernier de la série, ce qu'il achève n'est pas son œuvre, mais celle des autres. Son travail n'atteint donc plus de terme propre au sens rigoureux, et l'homme travailleur ne connaît plus de joie ni de détente. En tant qu'activité artistique, son effort est vain ; car le surgissement de l'œuvre, répondant au travail créateur, est le fruit normal de l'activité artistique. Et le travail de cet ouvrier n'est plus que fatigue, puisque c'est l'œuvre qui, seule, est source de rajeunissement pour le travailleur, comme la présence de l'enfant l'est pour ses parents. Un foyer sans enfants vieillit très vite ; un travailleur qui ne peut contempler le fruit de son travail perd très vite le sens et l'amour de ce travail [148].

L'œuvre est donc source de joie, de repos, de détente, de rajeunissement pour l'artiste et surtout pour l'artisan qui, ordinairement, est plus capable de jouir de son œuvre que l'artiste de la sienne. Car l'œuvre de l'artisan, qui, normalement, relève d'une inspiration moins profonde, atteint plus facilement sa perfection et, par le fait même, termine plus parfaitement l'activité de celui qui l'a faite.

---

[147] Cf. ci-dessus, p. 358.

[148] Si l'on reprend l'analogie avec l'activité morale, on peut comparer le travail du manœuvre à un pur exercice ascétique sans aucune détente. Quand l'exercice ascétique est trop lourd, on sait ce qui se passe...

Précisons encore que l'œuvre artistique qui *termine* l'activité du *faire* n'en est pas pour autant la *cause exemplaire* ; elle n'en est que l'*effet,* puisque l'œuvre ne mesure pas l'activité artistique, mais au contraire est mesurée par elle. (Ceci, du reste, est plus manifeste pour l'œuvre d'art que pour l'œuvre de l'activité artisanale.) L'œuvre, en effet, ne peut jamais exprimer adéquatement ce que l'artiste veut dire. La causalité artistique est une causalité équivoque [149] qui implique une dissimilitude et une dégradation entre la cause et l'effet. C'est pourquoi l'œuvre ne peut être la mesure de l'artiste comme tel : celui-ci possède toujours quelque chose de plus que son œuvre, et c'est précisément cela qui constitue son tourment. L'œuvre demeure toujours imparfaite et dans la dépendance de son auteur, même lorsqu'elle est matériellement terminée, car elle n'est jamais formellement achevée. Pour l'artiste, l'œuvre est toujours un peu comme un enfant en gestation, comme un prolongement de sa vie, de sa pensée [150]. Aussi, même lorsqu'il a décidé qu'elle était terminée, continue-t-elle à faire partie de son milieu vital d'artiste et à l'influencer. Le véritable artiste n'est-il pas toujours capable d'être sous le charme de ce qui vient de naître de son cœur, de son esprit, de son émotion ? N'en subit-il pas souvent quelque envoûtement, même s'il s'en défend et affirme l'inverse ? Nous pensons aux affirmations de Pierre Emmanuel. De telles affirmations peuvent être le signe d'un lien affectif très intime que l'on refuse de reconnaître, que l'on rejette inconsciemment. De plus, l'artiste n'a-t-il pas toujours, également, le désir de rendre son œuvre plus parfaite 3

Afin de mieux saisir le caractère relatif de l'œuvre et sa subordination essentielle à l'activité artistique, il n'est pas inutile de la comparer à la *conclusion* scientifique dans la vie de l'intelligence. Nous avons déjà noté comment on peut établir une certaine analogie entre l'activité artistique et l'activité rationnelle. Or, si la conclusion est le terme et l'effet de notre activité rationnelle, elle n'en est ni la mesure, ni la cause exemplaire. Notre intelligence ne peut pas contempler, au sens fort, les conclusions qu'elle déduit ; elle ne peut contempler que la *réalité,* qui seule la mesure. L'intelligence ne peut se reposer que momentanément dans les conclusions qu'elle pose, sans pouvoir vraiment y demeurer. Si elle y demeure, elle risque alors de se diminuer et de se matérialiser, de perdre sa jeunesse et la vigueur de sa vie profonde. Par contre, notre intelligence doit utiliser ses conclusions pour pénétrer plus avant dans la connaissance des principes et dans celle de la réalité, pour saisir toute

---

[149] Voir ci-dessus p. 353, note 43.
[150] Cf. VALÉRY, Mélange : *Souvenir,* Œuvres, I, p. 305.

leur richesse et toutes leurs virtualités. Il y a quelque chose d'analogue dans l'œuvre artistique, bien que la conclusion scientifique soit *pur effet,* dépendant totalement de ses principes et provenant entièrement d'eux, alors que l'œuvre artistique apporte quelque chose d'original, d'irréductible à sa source propre. En effet, l'œuvre intègre en elle l'originalité de la matière sensible que le choix créateur de l'artiste ne pouvait posséder qu'intentionnellement. C'est du reste pour cela que l'œuvre peut être plus parfaitement objet de contemplation pour l'artiste, et lui donner plus de joie que la conclusion scientifique n'en peut donner au savant. Sous cet aspect l'œuvre n'est pas une pure conclusion, un pur résultat pour l'artiste, elle a toujours une singularité propre qui répugne à la relativité de la conclusion scientifique. Cependant, en tant qu'elle termine tout le cheminement du travail, elle est bien une conclusion, une ultime affirmation. Valéry, comme nous l'avons déjà noté, a profondément ressenti cette relativité de l'œuvre artistique et l'exprime avec beaucoup de force : « la préoccupation de l'effet extérieur était subordonnée à mes yeux à celle du ' travail interne ' » [151]. Certes, il ne faut pas exagérer en ce sens, car on en arriverait à ne plus respecter la valeur propre de l'œuvre comme achèvement de l'activité du *faire ;* celle-ci deviendrait alors un simple moyen de perfectionnement de l'artiste [152]. Il y a là cependant une optique très importante qu'il ne faut pas méconnaître, sous peine de matérialiser l'activité artistique — sans oublier pour autant que l'œuvre n'est pas seulement conclusion de l'activité artistique, mais qu'elle lui donne son sens. L'artiste obéit à son œuvre en même temps qu'il la fait [153]. L'œuvre s'impose aussi à lui. C'est pourquoi il nous faut maintenant considérer l'œuvre en elle-même.

5. Ce qu'est l'œuvre artistique en elle-même, comme « forme »

Considérée en elle-même, l'œuvre artistique apparaît comme une transformation de la réalité physique réalisant une sorte de sublimation de l'univers sensible auquel elle donne une nouvelle signification, une nouvelle valeur, une nouvelle splendeur. Ceci est particulièrement mani-

---

[151] VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème,* Œuvres, I, p. 1484.

[152] N'est-ce pas la tentation permanente de diverses formes d'idéalisme en art, qu'il s'agisse du surréalisme ou de l'art abstrait? Maritain le souligne à propos du surréalisme. Voir *L'intuition créatrice...,* pp. 176 ss.

[153] Cf. L. PAREYSON, *Contemplation du beau et production de formes,* p. 26 : l'artiste obéit à son œuvre en même temps qu'il la fait, et c'est à cette condition qu'il est véritablement créateur : « ... si un mouvement de production peut avoir à la fois les caractères opposés de la tentative et de l'organisation, de la recherche et du développement, de l'aventure et de la maturation, c'est parce que l'artiste est d'autant plus créateur et indépendant qu'il obéit entièrement à la forme future. »

feste lorsqu'il s'ágit des œuvres des beaux-arts, mais demeure vrai aussi des œuvres artisanales [154].

Mais lorsque nous disons que l'œuvre artistique apparaît comme une transformation de la réalité physique, prenons garde de ne pas saisir cette transformation en fonction de la réalité physique, à partir de la réalité physique. L'œuvre artistique possède en elle-même une forme propre ayant sa propre signification, irréductible à la réalité physique, bien qu'elle l'assume et ne puisse s'en abstraire [155]. L'œuvre artistique apparaît comme une réalité singulière qui s'impose à notre considération d'une manière unique ; elle est capable de nous séduire en captant notre regard [156], elle est capable aussi de nous plonger dans l'effroi et de nous obliger à nous détourner violemment. N'est-elle pas toujours là *pour nous,* comme si elle nous attendait ? C'est bien cela qui la caractérise. Et par là on comprend comment on peut dire que ce qui caractérise l'œuvre artistique, c'est de n'exister « qu'en tant que forme ».

Mais quelle est la nature de cette forme ? Du point de vue philosophique, toute la difficulté est là. Notons d'abord que cette forme ne peut se comprendre à partir des réalités sensibles de notre univers ; ce n'est pas une forme d'imitation, une similitude des qualités de notre univers. Elle ne peut se comprendre à partir des vivants : ce n'est pas une âme, principe de vie, bien qu'elle soit un certain principe d'intériorité et que l'on puisse parler de la *vie* des formes artistiques. Si l'on en parle ainsi, c'est pour exprimer qu'il y a une certaine analogie entre le développement des vivants de vie biologique et le développement de certaines formes artistiques. Mais ce n'est qu'une analogie lointaine, qui regarde les propriétés — ce que l'on appelle, en termes aristotéliciens, une analogie métaphorique ; c'est une analogie très évocatrice, très artistique, mais qui n'est pas rigoureuse [157]. Confondre la vie des formes artistiques et celle des vivants de vie biologique nous empêcherait de saisir ce qu'il y a de tout à fait propre à la forme artistique.

---

[154] Il faudrait préciser : l'œuvre *utile.* L'outil, considéré comme œuvre, demeure une fin, mais cette œuvre est elle-même ordonnée à autre chose; elle est ordonnée à un usage. Elle est faite pour qu'on en use. En ce sens elle est un moyen. Toutefois, si elle est un moyen, ce n'est pas en tant qu'*œuvre* au sens précis, mais en tant que *telle* œuvre.

[155] N'est-ce pas ce que veut dire Jeanne Hersch lorsqu'elle caractérise ainsi l'œuvre artistique « classique »? : « Le sommet de l'existence artistique dans sa spécificité me paraît être une œuvre où *toute* la prise, sans intention perdue dans le vide du rêve, s'est incarnée dans une matière, et où *toute* la matière, sans déchet endormi dans l'épaisseur sensible, est possédée par la forme » (*L'être et la forme*, p. 122).

[156] Maritain souligne avec force : « ... le poème est essentiellement une fin, non un moyen. Une fin en tant que nouvelle créature engendrée dans la beauté; non un moyen en tant que véhicule de communication » (*op. cit.*, p. 292).

[157] Voir ARISTOTE, *Métaphysique,* Λ 3, 1070 a 15 : « Il n'y a pas pour les formes des objets artificiels génération et corruption. » Cf. *Physique,* II, 1, 193 a; *De l'âme,* II, 1, 412 b.

Cette forme est une forme d'expression, une forme dont toute la détermination, toute la perfection est de dire, d'exprimer et même, plus précisément, de *se* dire et de *s*'exprimer ; car ce n'est pas une forme d'expression relative à autre chose : elle s'impose [158]. C'est en ce sens que l'on peut dire qu'elle n'est pas une forme-signe, mais une forme-objet.

C'est pourquoi, du point de vue de notre connaissance, l'œuvre d'art possède bien une forme unique, une forme de splendeur qui est capable de se dire et de s'exprimer. Elle possède un certain absolu, que l'on saisit ou qui échappe, et que l'on ne peut expliquer par quelque chose d'autre, par une Idée qui serait sa mesure, son explication [159]. C'est là que nous voyons les limites de l'explication dialectique de Hegel. Même les œuvres artisanales, les outils, possèdent une forme qui leur est propre. Il ne s'agit plus alors d'une forme de splendeur, mais d'adaptation en vue d'un usage. L'outil n'est outil *en acte* que lorsqu'on s'en sert, mais, dans sa *forme* d'outil, il est antérieur. Cette forme n'est plus absolue, elle est relative, mais elle est encore une forme qui s'exprime et se dit, d'une manière toute différente. L'une appelle la contemplation, l'autre le geste ; l'une est pour l'intelligence alliée à la vue ou à l'ouïe, l'autre pour l'intelligence jointe à la main.

Cette forme artistique se dit, s'exprime, car elle est « spirituelle » au sens fort : apparentée à l'esprit, à l'intelligence ; provenant de l'intelligence, elle est capable d'être immédiatement accueillie par une intelligence contemplative ou réalisatrice (celle-ci étant dépendante de la main) [160].

Si cette forme artistique se dit, s'exprime elle-même sans référence à autre chose qu'elle-même (du moins lorsqu'il s'agit des œuvres des beaux-arts) et, par là, possède bien quelque chose d'absolu, nous pouvons alors comprendre sa valeur de *forme symbolique* [161].

---

[158] « Je reconnais l'œuvre d'art, écrit Alain, à ce qu'elle n'exprime qu'elle-même, et que ce qu'elle exprime ne peut être traduit en aucun autre langage » (*Préliminaires à l'esthétique*, pp. 78-79).

[159] Nous touchons là ce qu'il y a de juste dans la position d'Alain (avec les restrictions voulues) lorsqu'il affirme que « ce n'est point au dehors, ni dans aucun genre de doctrine, que l'artiste ira chercher ses idées. Ses idées ce sont ses œuvres » (*Vingt leçons...*, p. 609). Cf. *Histoire de mes pensées*, in *Les arts et les dieux*, p. 139 : « Le modèle n'est ni au-dedans ni dans la nature extérieure; il est dans l'œuvre même. »

[160] H. Focillon a magnifiquement saisi ce rôle de la main — de l'intelligence liée à la main — mais il n'a pas suffisamment distingué ces deux fonctions de l'intelligence contemplative et réalisatrice.

[161] Cf. HEIDEGGER, *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 13 : « ... l'œuvre d'art est encore autre chose, en plus et au-dessus de sa choséité... c'est cet Autre qui y est qui en fait une œuvre d'art. L'œuvre d'art est bien une chose, chose amenée à sa finition, mais elle dit encore quelque chose d'autre que la chose qui n'est que chose : ἄλλο ἀγορεύει. L'œuvre communique publiquement autre chose, elle nous révèle autre chose; elle est allégorie. Autre chose encore est réuni, dans l'œuvre d'art, à la chose faite. Réunir, c'est en grec συμβάλλειν. L'œuvre est symbole. »

Affirmer que la forme de l'œuvre d'art est une forme symbolique, c'est de nouveau insister sur le fait qu'elle n'est pas essentiellement relative à quelque chose d'autre, comme le signe qui n'est qu'un instrument dans l'ordre de la connaissance, un moyen. Le symbole, au contraire, est un objet de connaissance qui se fait connaître, mais qui se fait connaître en étant capable d'orienter vers quelque chose d'autre, d'éveiller à autre chose que ce qui est immédiatement expérimenté, de suggérer autre chose que ce qu'il dit explicitement [162]. La forme symbolique a toujours une signification ambivalente, et même polyvalente. C'est donc une forme d'une très grande richesse, qui implique une certaine plénitude, une certaine perfection assumant toujours des éléments affectifs, ce qui explique comment l'œuvre artistique contient toujours de multiples interprétations et, par le fait même, comment des circonstances nouvelles, des comparaisons, permettent de mieux saisir des significations possibles qui demeuraient à l'état virtuel, implicites.

La forme symbolique est une forme très riche, très parfaite, mais qui demande aussi à être explicitée, car elle demeure toujours un peu énigmatique, en raison même de ses liens avec l'affectivité. L'œuvre d'art garde toujours un caractère énigmatique, même pour l'artiste qui l'a réalisée, et surtout si elle est parfaite ; car elle s'enracine dans des profondeurs affectives inconnues de l'artiste lui-même. Elle exprime, grâce à sa forme symbolique, quelque chose qui ne peut se dire dans un langage rationnel pleinement intelligible, elle exprime un préconceptuel qu'elle seule peut exprimer. En ce sens, elle dit quelque chose de plus radical, de plus fondamental que ce que peuvent dire le langage logique et le langage descriptif (seul le langage métaphysique analogique, à sa manière, pourrait essayer de dire ce que l'œuvre artistique suggère, évoque, exprime symboliquement).

Précisons encore. Si le signe est un intrument dont on se sert et qu'on abandonne lorsque la réalité signifiée par lui est atteinte, le symbole n'est pas un instrument au sens le plus pur : en effet, on ne peut l'abandonner, même lorsque la réalité qu'il symbolise est saisie, car précisément la réalité qu'il symbolise ne peut être atteinte parfaitement, elle est trop mystérieuse par elle-même, elle ne peut être atteinte que par et dans le symbole. Le symbole est donc un signe qui implique un ordre

---

[162] Notons que les réalités physiques et vivantes, celles que l'homme n'a pas encore transformées par son activité artistique, ne seront pour nous des symboles que quand, ayant découvert qu'elles sont les œuvres d'un Dieu Créateur, nous les considérerons comme nous manifestant, nous révélant les idées divines du Créateur. Lorsque nous les considérons en elles-mêmes, elles sont des réalités existantes dont nous devons rechercher les causes propres.

existentiel à la réalité qu'il suggère, qu'il évoque [163]. L'œuvre d'art est un symbole en ce sens qu'elle suggère et évoque en exprimant.

Ces deux aspects de l'œuvre d'art sont intimement liés. Et là nous saisissons sans doute les deux pôles mystérieux de toute véritable œuvre artistique : elle s'exprime, elle se dit, et en même temps elle suggère, elle évoque. En se disant elle est très présente, en pleine lumière, et en suggérant elle s'efface, pouvant même tendre à laisser toute la place à ce qu'elle suggère. On pourrait dire que certaines œuvres expriment plus qu'elles ne suggèrent, et que d'autres suggèrent plus qu'elles ne disent. Mais jamais on ne peut séparer ces deux pôles, dont la tension même fait la profondeur d'une œuvre.

Ce que l'œuvre suggère, tout en demeurant toujours en dépendance de ce qu'elle exprime, nous fait entrer dans un monde particulier dont l'horizon n'a pour ainsi dire pas de limites, un monde où nous pouvons pénétrer plus ou moins et qui se révèle et se manifeste à nous de manière plus ou moins explicite. L'œuvre, en tant que symbole, peut ainsi nous faire entrer dans ce que l'artiste a vécu, senti, contemplé, ce qu'il a porté en lui, dans son inspiration. Elle est capable, par le fait même, de nous permettre d'entrer avec lui en une étroite communion [164]. En nous révélant ce que l'artiste a vécu, sa vision de l'univers, de l'homme, elle nous révèle à nous-mêmes ce que nous sommes et ce que nous sommes capables de vivre : notre lien avec l'univers.

L'œuvre artistique n'est donc pas au sens strict un objet, une réalité que l'on pourrait considérer d'une manière purement objective, mais un symbole tout ordonné à l'homme-artiste, à l'homme dans sa subjectivité la plus profonde, son imagination créatrice. L'œuvre artistique, en tant que symbole, est donc bien dévoilement, manifestation, mais manifestation de la subjectivité radicale de l'homme-artiste. En ce sens, on comprend l'affirmation de Sartre : l'œuvre d'art est toute relative à la « conscience

---

[163] Si l'on voulait préciser en termes techniques, on pourrait dire que le symbole est un signe « transcendantal », en comprenant ce mot dans son sens scolastique, c'est-à-dire que la réalité relative est totalement dépendante et n'a sa signification plénière qu'en raison de la réalité à laquelle elle est relative. « Le symbole, écrit Pierre Emmanuel, ne saurait être appréhendé par réduction progressive à ce qui n'est pas lui : il n'existe qu'en vertu de l'insaisissable qui le fonde » (*Le goût de l'Un*, p. 59).

[164] Évoquant la joie de l'artiste devant son œuvre, joie analogue à celle de la femme qui a enfanté, Strawinsky écrit : « Cette joie que nous éprouvons quand nous voyons venir à la lumière une chose qui a pris corps par notre opération, comment ne pas céder au besoin irrésistible de la faire partager à nos semblables?

Car l'unité de l'œuvre a sa résonance. Son écho, que perçoit notre âme, retentit de proche en proche. L'œuvre accomplie se répand donc pour se communiquer et reflue enfin vers son principe. Le cycle est alors clos. Et c'est ainsi que la musique nous apparaît comme un élément de communion avec le prochain — et avec l'Être » (*Poétique musicale*, p. 167).

imageante », elle est toute relative à l'homme dans son pouvoir de repenser, de recréer l'univers, de le réinventer.

L'œuvre artisanale, possédant à un moindre degré la forme expressive, possède également à un moindre degré cette forme symbolique ; mais elle la possède toujours, car elle peut toujours être pour nous un moyen de rejoindre celui qui l'a pensée et réalisée, dans la mesure où il l'a pensée. L'outil est bien ce dont on se sert, mais il est aussi ce qui a été fait par l'homme, ce qui a été fait avec telle intention précise, en vue d'aider l'homme. L'outil, à son niveau, réalise une communion entre celui qui en use et celui qui l'a fait, entre eux et l'univers tel qu'il a été regardé par celui qui a fait l'outil et tel que le regarde celui qui en use.

Si l'œuvre artistique est avant tout forme, forme expressive, forme symbolique, il faut encore préciser ce qu'elle est du point de vue de la réalité existante. Autrement dit, du point de vue ontologique, que signifie exactement l'œuvre artistique ? C'est évidemment sur ce point que le jugement d'une philosophie réaliste se distingue le plus nettement de celui d'une philosophie idéaliste ou phénoménologique. Car il faut bien reconnaître que si l'œuvre d'art ne *vit* qu'en fonction de ceux qui la contemplent ou s'en servent, elle *existe* bien en elle-même, elle a une forme propre (une détermination, une qualité réelles). Dire qu'elle est un « pour-soi » s'entend dans l'ordre de l'intentionalité, mais ne s'oppose pas à ce qu'elle est dans son être. Certes, il faut reconnaître, dans cet ordre propre de la forme expressive (tout ordonnée à l'intentionalité), l'absolu de l'œuvre d'art ; mais en même temps, il faut avoir assez de réalisme pour reconnaître qu'elle possède en elle-même une forme, qui n'est cependant pas une réalité substantielle ayant une autonomie dans l'ordre de l'être. Aussi faut-il préciser que, du point de vue ontologique, l'œuvre artistique demeure toujours radicalement dépendante des réalités physiques et ne leur ajoute qu'une forme expressive, symbolique, une forme d'ordre. Ceci, du reste, nous fait bien comprendre comment le domaine propre de l'activité artistique doit être considéré pour lui-même, en lui-même ; autrement, on ne peut plus saisir ce que l'œuvre artistique a de propre et d'absolu. Du point de vue métaphysique — si du moins la métaphysique regarde en premier lieu l'être —, l'œuvre d'art peut être un merveilleux témoin, un guide, un introducteur étonnant, mais elle ne peut être le terme, l'absolu. Elle n'est que témoin de l'homme, de son esprit, de sa liberté, de son pouvoir créateur ; donc elle doit conduire la métaphysique à l'homme, à la réalité existante.

Il est clair qu'une telle distinction ne peut se faire que dans une philosophie qui distingue la forme expressive d'avec l'être, ce qui est essen-

tiellement relatif à notre connaissance d'avec ce qui *existe* [165]. Si cette distinction n'est plus très précise, très actuelle, on sera toujours tenté de confondre l'être et la forme, la vie et la forme. L'œuvre artistique apparaîtra alors comme le réel dans ce qu'il a de plus absolu ; la forme symbolique apparaîtra non seulement comme ce qui rend présent intentionnellement, en nous le manifestant, ce que l'artiste a vécu, mais encore comme nous communiquant la réalité, l'esprit de l'artiste, sa vie tels qu'ils sont. On trouve à ce sujet, chez Schopenhauer, des affirmations très significatives et très explicites :

> Toute œuvre d'art tend donc, à vrai dire, à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité, mais telles que chacun ne peut les saisir immédiatement à cause du brouillard des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce brouillard que l'art déchire.
>
> Les œuvres de la poésie, de la sculpture et des arts plastiques en général contiennent, chacun le sait, des trésors de profonde sagesse; c'est qu'en elles justement parle la sagesse de la nature même des choses, dont elles ne font que traduire les messages sous une forme plus précise et plus pure. Mais aussi faut-il sans doute que tout lecteur d'un poème, ou tout spectateur qui contemple une œuvre d'art, contribue par ses propres ressources à mettre au jour cette sagesse : il ne peut donc jamais la saisir que dans la mesure de ses capacités et de son instruction, de même que la sonde du navigateur ne descend dans la mer qu'aussi bas que sa longueur le lui permet. On doit se placer en face d'un tableau comme en face d'un prince, attendant qu'il veuille bien vous parler et vous dire ce qui lui plaira; il ne

---

[165] La distinction que nous faisons ici est capitale et c'est même peut-être l'acceptation ou le refus d'une telle distinction qui sépare le plus profondément certains philosophes d'aujourd'hui. Les uns sont persuadés que, par la forme, l'œuvre artistique nous introduit immédiatement au cœur de la métaphysique : l'œuvre est dévoilement, avènement de la vérité. Les autres, distinguant le monde artistique en lequel l'œuvre nous introduit et la réalité métaphysique existentielle, estiment que l'on ne peut, en demeurant dans l'intentionalité — si éminente et si parfaite qu'elle soit — découvrir l'être existant, l'acte d'être.

C'est encore à propos de cette distinction que s'opposent ceux qui sont persuadés que l'activité artistique de l'homme peut transformer substantiellement notre univers et plus spécialement l'homme et sa vie pour en faire un sur-univers et un sur-homme (on le comprend, si la forme artistique et l'être ne font qu'un), et ceux qui affirment au contraire que l'activité artistique demeure immanente à la forme — auquel cas elle ne peut évidemment atteindre et modifier la nature substantielle de l'univers, du vivant, de l'homme, puisqu'elle n'atteint pas son être ni le principe de sa vie, n'agissant que d'une manière extérieure (même si, parfois, la coopération semble très intime, très radicale). Certes, négativement, d'une manière destructrice, l'homme peut agir sur la substance de l'homme et sur sa vie; il peut la détruire. Mais il ne peut la transformer substantiellement en lui donnant une super-vie, une super-substance, un super-être. Pour le faire, il faudrait qu'il puisse agir sur son être en ce qu'il a de plus intime et sur le principe même de sa vie : l'âme. En réalité, s'il agit sur certains de ses éléments, c'est toujours de l'extérieur, par les qualités sensibles (et précisons même : par les sensibles *communs*). L'artiste, l'artisan, le technicien, s'ils peuvent changer le visage de l'univers, voire le bouleverser au point de le rendre méconnaissable, ne peuvent cependant pas lui donner un nouvel être substantiel, une nouvelle vie substantielle. Cette limite de l'œuvre artistique est très importante à bien saisir à notre époque, où grande est la tentation de croire que les beaux-arts ou la science physique vont permettre à l'homme de transformer substantiellement le monde des vivants.

faut, dans aucun des deux cas, prendre soi-même tout d'abord la parole, car on risquerait alors de n'entendre que sa propre voix. — Il résulte de tout ce qui précède que les œuvres des arts plastiques *(darstellende Kunst)* contiennent à la vérité toute sagesse, mais seulement à l'état virtuel et implicite; la philosophie, par contre, a pour tâche de nous en donner la forme actuelle et explicite et, en ce sens, elle est aux arts ce que le vin est à la grappe. Ce qu'elle s'engage à fournir est en quelque sorte un gain déjà réalisé et net, une acquisition ferme et durable; alors que le profit qui résulte des créations et des travaux de l'art est au contraire une acquisition qu'il faut chaque fois renouveler. Mais en retour elle impose à celui qui doit goûter les œuvres [philosophiques], non moins qu'à celui qui veut les produire, des exigences rebutantes et difficiles à remplir. Aussi son public demeure-t-il restreint, tandis que celui de l'art est nombreux [166].

6. Fin propre de l'œuvre artistique

Après avoir précisé ce qu'est la forme de l'œuvre artistique comme telle, nous devons nous poser une dernière question : pourquoi l'œuvre artistique existe-t-elle ? en vue de quoi ?

Lorsqu'il s'agit des œuvres artisanales ou techniques, la réponse est facile : c'est une œuvre destinée à tel *usage*. Les œuvres artisanales et techniques, les outils, sont des œuvres utiles dont on se sert et qui sont réalisées pour cela. Une amphore est faite pour contenir l'huile ou le vin ; elle est faite pour garder ce vin, cette huile, dans les meilleures conditions possibles de fraîcheur et de stabilité ; ou bien elle est réalisée pour qu'on puisse en user de la manière la plus aisée. On pourrait multiplier les exemples : l'avion est construit pour qu'on s'en serve, la maison elle-même pour qu'on l'habite... Telle est la vraie finalité de l'instrument : l'usage.. Le jour où l'on ne peut plus se servir de l'instrument, il n'est plus bon à rien, il perd sa finalité et son sens.

Mais lorsqu'il s'agit des œuvres des beaux-arts, pourquoi telle poésie, telle symphonie, telle statue, telle peinture existent-elles, en définitive ? Est-ce pour plaire, pour le seul agrément de la vue ou de l'oreille, ou bien est-ce pour alimenter en nous une certaine forme de contemplation, pour nous éveiller à quelque chose de nouveau ? est-ce pour satisfaire un besoin de créer ? pour se manifester et procurer une gloire humaine ? [167] Tant que cette question reste sans réponse, nous n'avons pas déterminé la fin propre, le but caractéristique de l'œuvre d'art.

---

[166] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, ch. 34, p. 465.
[167] Cf. ci-dessus, p. 358.

Distinguons tout de suite les intentions de l'artiste réalisant son œuvre — ce en vue de quoi il a fait telle œuvre — et ce en vue de quoi l'œuvre d'art considérée en elle-même existe, ce en vue de quoi elle est forme expressive, forme symbolique existentielle.

A la première question, les réponses peuvent être multiples. Valéry le dit expressément et c'est un fait évident, mais qui ne nous intéresse pas ici. C'est là un problème qui est avant tout éthique, et non proprement esthétique. On ne peut nier qu'une œuvre belle glorifie celui qui l'a produite ; toutefois, la définir comme la gloire de son auteur ne nous fait pas saisir ce qu'est l'œuvre en elle-même. Mais si, à travers ces intentions multiples, on peut découvrir l'intention de l'artiste comme artiste [168], c'est différent ; car cette intention rejoint alors la seconde question : en vue de quoi l'œuvre d'art existe-t-elle ?

Maritain résoud le problème de cette manière : « ... la beauté de l'œuvre est produite comme une participation à une qualité *transcendantale,* ou à quelque chose qui ne peut pas être *fait* ». Autrement dit, si l'œuvre est une réalité faite, sa beauté ne l'est pas. « ... la beauté de l'œuvre, qui résulte intrinsèquement de sa production même, est dans son être même un reflet particulier d'un transcendantal ou d'un infini, et un *don* de la source spirituelle — la poésie — à laquelle la production de l'œuvre s'origine » [169].

Pour éviter de dire qu'une œuvre d'art est belle en tant qu'œuvre produite par un artiste, Maritain invoque la participation à une « qualité transcendantale », tout en reconnaissant que la beauté de l'œuvre « résulte d'une manière inhérente de sa production même ». La beauté d'une œuvre résulte de sa production et elle relève également d'une participation à une qualité transcendantale. Pour expliquer la beauté d'une œuvre, on fait donc appel à deux sources dont l'une se subordonne à l'autre : une source humaine, la production artistique, et une source transcendantale [170].

En résolvant le problème de cette manière, Maritain ne cherche-t-il pas encore la solution du côté de la causalité efficiente ? D'où vient la beauté de l'œuvre : de la production artistique ou de la beauté transcen-

---

[168] Van Gogh écrivait à son frère : « Somme toute, je veux arriver au point qu'on dise de mon œuvre : cet homme sent profondément, et cet homme sent délicatement » (*Lettres*, p. 69).

[169] MARITAIN, *op. cit.*, p. 162, note 22.

[170] Maritain écrit : « ... les beaux-arts, comme tous les arts, visent plus immédiatement (quoique moins profondément) à produire une œuvre *bonne* qu'à produire une œuvre belle... » (*op. cit.*, p. 162).

dantale ? [171] Maritain ne se pose donc pas la question de la finalité, que nous nous posons ici : en vue de quoi une poésie existe-t-elle ? Ou, si l'on préfère, existe-t-il, pour l'œuvre artistique, une véritable finalité ?

Nous avons précisé que l'œuvre d'art était « forme en tant que forme », forme expressive, forme symbolique. Or, pour une forme expressive et symbolique, la finalité ne peut être une finalité extrinsèque (celle-ci ne peut exister que dans le cas d'une personne, d'un esprit). Mais il y a une finalité qui est comme immanente à la forme : se communiquer. Une forme demande à se communiquer. En ce sens, on peut dire que la finalité formelle de l'œuvre d'art est bien une certaine intersubjectivité, une certaine communion, une certaine rencontre entre les hommes.

L'œuvre artistique permet en effet aux hommes de vivre ce que l'artiste a lui-même vécu, senti, contemplé. Elle leur permet de communier à sa vision du monde et des hommes, à ses appels les plus profonds, à ce qu'il ne peut exprimer autrement que par son œuvre. Par l'œuvre artistique, nous pouvons rejoindre d'une manière très étonnante, au delà de la succession du temps, au delà de l'histoire, un appel de l'homme (pensons à l'art archaïque, ou simplement à l'art grec). Il se réalise donc bien, par l'œuvre d'art, une certaine communion, une intersubjectivité. Mais comprenons bien que cette intersubjectivité est dans l'immanence de la forme symbolique ; elle atteint explicitement l'homme-artiste dans sa subjectivité créatrice, dans son inspiration, dans son travail, mais elle ne peut atteindre son amour dans ce qu'il a de plus profond, son esprit en ce qu'il a de plus spirituel, que d'une manière symbolique, en suggérant, en « ordonnant vers », sans le dire explicitement, sans l'atteindre immédiatement [172].

Nous comprenons alors ce qu'il y a d'exact dans l'expression de Focillon « la métamorphose des formes », que Malraux a reprise avec

---

[171] On pourrait aussi poser à Maritain cette question : Quelle est cette cause transcendante : la beauté? Est-elle une Idée à la manière de Platon ou de Hegel? Est-ce Dieu lui-même? Les notions transcendantales, telles que S. Thomas les expose, ne peuvent exercer un rôle de causalité, car ce ne sont que des notions, conçues formellement par l'intelligence, tout en ayant dans la réalité un fondement propre (cf. t. II, 2e partie, chap. I, *Le beau est-il un transcendantal?*).

[172] Notons la manière dont un poète exprime cette communion, sans faire de distinction entre le point de vue de la forme et celui de l'être : « Je ne suis pas seul : je suis au monde, tissé des fils de la réalité qui me pénètre et m'entoure. Ma plus intime subjectivité tient à beaucoup d'autres qui la modifient en se modifiant, et que je modifie de même... Tout mêlé que je suis au monde, je compose en lui, de toutes les forces que j'équilibre, des formes que je proportionne, mon identité personnelle, mon destin. En me créant — en dégageant mon être de sa gangue — je modèle réciproquement le monde... Le monde : l'intégrale des autres et de moi-même. Il est très peu d'actions que je puisse faire, très peu d'être que je puisse manifester, sans agir en fonction d'un autre, sans *être avec* un autre... Nous sommes tous reliés, et la force du symbole est de faire apparaître des liens que l'observation rationnelle ignore : le symbole le plus universel, s'il existait, nous ferait éprouver l'unité de destin de tous les hommes » (P. EMMANUEL, *Le goût de l'Un*, pp. 76-77 et 86).

tant de force [173]. L'œuvre d'art archaïque, le masque dogon de Mali [174], nous dit autre chose qu'à l'artiste qui l'a fait ; la Coré d'Euthydique nous dit autre chose qu'à un Grec de l'époque même où elle fut sculptée. C'est toujours la même œuvre, mais elle n'est plus dans son contexte primitif. Les hommes sont morts : elle dure. Le milieu religieux, culturel, humain a changé : elle n'a pas bougé. Elle défie le temps, elle le transcende en quelque sorte. La trace de l'esprit demeure au delà de la désagrégation, de la corruption ; mais cette œuvre est toujours lue par des hommes qui, eux, changent, se modifient quant à leur sensibilité, leur affectivité, leurs désirs. Elle est lue diversement, et donc elle se métamorphose. Elle se métamorphose en fonction des hommes, en réalisant cette intersubjectivité, cette communion [175]. C'est donc bien une métamorphose intentionnelle, si l'on peut dire. L'œuvre se dit différemment selon l'époque, selon les lieux. Elle ne se dit pas, dans le musée, de la même manière que dans le lieu qui, primitivement, l'a accueillie.

Pour atteindre son but, c'est-à-dire pour permettre aux hommes de vivre ce que l'artiste a vécu, éprouvé, contemplé, l'œuvre d'art devra posséder certaines qualités. Celles-ci, considérées en tant que produites par la réalisation artistique, sont le fruit d'un travail, d'un choix artistique, d'une inspiration, d'un projet-*idea* ; on peut les analyser, les préciser et définir les conditions nécessaires à la perfection d'une œuvre d'art. Ces diverses qualités concourent à constituer dans l'œuvre la forme d'expression, une forme symbolique qui, elle, ne peut plus être analysée, définie, mais qui permet aux hommes de communiquer avec l'expérience de l'artiste et avec sa contemplation.

L'œuvre artistique est donc bien pour permettre aux hommes d'expérimenter et de contempler ce que l'artiste lui-même, en tant qu'artiste, a vécu en réalisant cette œuvre [176]. Le symbole permet à l'homme de

---

[173] Dans la perspective de Malraux, « la métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art » : « Qui fait reparaître les statues antiques, des fouilleurs ou des maîtres de la Renaissance qui leur rendent le regard? ... Le destin de Phidias est entre les mains de Michel-Ange qui n'a jamais vu ses statues : l'austère génie de Cézanne magnifie les luxuriants Vénitiens qui le désespéraient et frappe de son sceau fraternel la peinture du Greco; c'est à la lumière des pauvres bougies dont Van Gogh fou entoure son chapeau de paille pour peindre dans la nuit le Café d'Arles, que reparaît Grünewald... » (*Le musée imaginaire*, p. 224).

[174] Voir, à ce sujet, C. Roy, *L'homme à la source de l'art*.

[175] Notons, à ce sujet, ce qu'il y a de juste dans la position de Tolstoï : « Une œuvre d'art vraie, dit-il, peut être incomprise à notre époque à cause des défauts de sa forme, ou par suite de l'inattention des hommes, mais elle doit être faite de façon à transmettre à tous les sentiments exprimés. Elle doit faire partie d'un art, non pas exclusif à un cercle d'hommes, à une classe, à une nationalité, à un culte religieux, c'est-à-dire accessible seulement aux hommes d'une certaine instruction, aux gentilshommes ou aux bourgeois, ou aux Russes, aux Japonais, aux catholiques ou aux bouddhistes, etc., mais être le domaine de tous. Seul, cet art peut être reconnu bon et être encouragé par nous » (*Qu'est-ce que l'art?*, p. 260).

[176] Maritain souligne très justement : l'œuvre est une « révélation à la fois de la subjectivité du poète et de la réalité que la connaissance poétique a fait percevoir à celui-ci » (*op. cit.*, p. 119). — « ... c'est en elle seule que l'intuition poétique arrive à l'objectivation » (*ibid.*, p. 293).

découvrir ce qu'il rend présent, ce qu'il exprime, ce qu'il suggère, ce vers quoi il est ordonné. La fin propre du symbole est donc de réaliser une communion entre l'artiste créant, exprimant sa subjectivité en ce qu'elle a de plus profond, et l'homme qui reçoit son message [177].

Il est donc faux de prétendre qu'on « produit la beauté », et Maritain a raison d'insister sur ce point ; quand un artiste le croit, il n'est plus un artiste, car il a perdu le sens de ce que représente une œuvre. Cependant, on doit bien reconnaître aussi que l'activité artistique ne se termine pas *seulement* à une œuvre conçue uniquement pour l'usage, mais qu'elle doit, lorsqu'elle est l'œuvre d'un artiste proprement dit, se terminer à une œuvre capable de plaire, capable de susciter de nouvelles connaissances ordonnées à une contemplation esthétique. Evitons, en philosophie du *faire* plus que partout ailleurs, certaines infiltrations positivistes, comme celles, par exemple, qui consistent à ne plus voir dans l'œuvre d'art qu'un effet produit pour les besoins de la communauté actuelle. Evitons avec la même vigilance les infiltrations idéalistes, platoniciennes, qui nous font considérer la beauté transcendantale comme une réalité-en-soi à laquelle participerait l'œuvre d'art.

Dans la perspective que nous avons essayé de préciser, on pourrait analyser les diverses formes d'expression, les diverses formes symboliques qui caractérisent les différents types d'œuvres artistiques. L'œuvre poétique possède une forme symbolique spéciale, une forme unique qui permet à l'homme de communiquer de la manière la plus profonde, la plus intime avec ce que le poète a vécu, en poète, de l'amour de l'homme pour l'homme, de l'amour de l'homme pour l'univers, de l'amour de l'homme pour Dieu.

L'œuvre picturale possède une forme symbolique, une forme expressive qui permet à l'homme de vivre ce que le peintre a vécu, comme peintre, de la lumière, de la couleur, de la « figure » de l'homme et de celles de l'univers.

L'œuvre musicale possède une forme symbolique exprimant ce que l'artiste a vécu de la splendeur des rythmes et des sons de la vie humaine et de notre univers.

L'œuvre sculpturale possède une forme symbolique, une forme de beauté exprimant ce que le sculpteur a vécu de la clarté, de l'harmonie, des proportions, dans l'opacité du corps humain et des volumes de l'univers.

---

[177] Cf. ci-dessus p. 391.

Le théâtre possède une forme symbolique qui lui est propre, cherchant à exprimer ce que l'artiste a vécu de la tension tragique existant dans le développement de la vie humaine.

Quant à l'architecture, elle possède, elle aussi, sa forme symbolique unique, cherchant à exprimer ce que l'artiste a vécu : une synthèse harmonieuse entre l'adaptation utile de l'œuvre à l'usage qu'on attend d'elle, et l'expression de beauté de l'œuvre exécutée.

Certaines œuvres artistiques, mineures sous certains aspects, peuvent posséder une valeur symbolique très grande, une valeur de suggestion et d'appel émotionnel ; c'est ainsi que la danse possède une forme symbolique exprimant ce que vit celui qui danse : une union très intime entre l'harmonie des rythmes et celle des formes.

Enfin, le parfum possède également une forme symbolique qui lui est propre, et qui cherche à communiquer ce que l'artiste a vécu : une profonde émotion amoureuse, très intense, forte et douce [178].

7. Qualités propres de l'œuvre d'art

Il est évident que les qualités propres des œuvres des beaux-arts sont distinctes de celles des œuvres artisanales. Elles peuvent même parfois paraître opposées. Dans certains arts, note très justement Maritain,

> le bien de l'œuvre, qui est la fin de tout art, dépend davantage... de leurs rapports aux besoins de la vie humaine et du fait que l'œuvre est *bonne à quelque chose d'autre qu'elle-même ;* dans certains autres, au contraire, le bien de l'œuvre parvient *davantage* à être un *bien en soi et pour soi*, un monde qui a son existence propre... [179]

En ce qui concerne les beaux-arts, les qualités des œuvres sont extrêmement difficiles à apprécier et leurs critères varient suivant les époques. On se souvient des propos de Malraux sur la notion de chef-d'œuvre [180]. Ce que l'on peut affirmer, c'est que la qualité dominante de l'œuvre d'art est l'unité, ce que Hegel, à sa manière, a si bien reconnu, et que Schelling affirme aussi : « Dans la véritable œuvre d'art, il n'y a pas de

---

[178] Il resterait encore à étudier *l'œuvre et le style*, et les rapports qui existent entre eux. L'importance de cette question nous a incité à l'étudier dans un chapitre spécial, où l'œuvre sera alors considérée du point de vue de la cause exemplaire.

[179] *Op. cit.*, pp. 163-164.

[180] Voir *Les voix du silence*, p. 17. — Cf. PLATON, *Lois*, II, 667 d ; LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, pp. 174 ss.

beauté particulière, seul le tout est beau » [181]. Valéry, de son côté, écrit : « ... l'inégalité dans un ouvrage m'apparut alors, tout à coup, le pire des maux... » [182].

Mais il est évidemment difficile d'estimer l'unité profonde d'une œuvre, son ordre, son harmonie intime, les proportions de ses parties [183] ; car cette unité est toujours une unité d'harmonie, de proportions, l'unité d'un tout. L'unité profonde d'une œuvre est sans doute la dernière réalité qui se révèle à nous. Par contre, le manque ou même l'absence d'unité est bien le premier défaut qui se manifeste à nous de façon sensible.

La seconde qualité d'une œuvre d'art est sans doute sa clarté, sa lumière, sa capacité de se manifester et de se dire avec éclat, avec splendeur. N'est-ce pas là une des qualités propres de la forme expressive, symbolique ? Toute œuvre artistique n'est-elle pas une réalité sensible qui porte en elle quelque chose de spirituel ? Si elle est charnelle, elle est aussi spirituelle ; si elle possède une certaine opacité, c'est une opacité qui est comme en attente de la lumière. Là encore, il est très difficile d'estimer cette valeur d'illumination, qui dépend beaucoup de la réceptivité de ceux qui contemplent l'œuvre ; mais elle n'en est pas moins une des qualités propres de l'œuvre artistique [184]. C'est grâce à cette valeur que l'œuvre d'art a le pouvoir de renouveler ceux qui en vivent. Certains prétendent, note Valéry en parlant du poète, que « le principal et le plus charmant effet de son ouvrage doit être de propager l'impression d'un état naissant et heureusement naissant, qui, par la vertu de la surprise et du plaisir, puisse indéfiniment soustraire le poème à toute réflexion critique ultérieure » [185].

---

[181] *Philosophie der Kunst*, p. 359. « En tant que forme pure, note L. Pareyson, l'œuvre d'art ne montre la loi de son indissoluble cohérence et la règle de son inébranlable structure qu'au moment de la réussite, une fois qu'elle est achevée et accomplie... » (*Contemplation du beau et production de formes*, p. 24).

Dans la perspective de Mendelssohn, « l'œuvre d'art et la nature sont des créations, l'une de l'homme, l'autre de Dieu. Elles sont toutes deux dotées d'unité et de diversité. Mais l'unité de la nature n'apparaîtrait que si l'on pouvait la considérer dans son ensemble; aussi sa beauté n'est-elle pas entièrement perceptible à l'homme. L'unité de l'œuvre d'art est plus accessible, et ce fait même justifie la création artistique et ses écarts de tout ' modèle ' naturel » (A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, p. 106).

[182] VALÉRY, Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, p. 1480. — Cf. LE CORBUSIER, *op. cit.* : « ... il faut une unité motrice à l'œuvre d'art » (p. 174).

[183] Voir PLATON, *Ion*, 534 c; *Timée*, 56 c; 87 c-d; *Gorgias*, 506 e.

« Une œuvre d'art, écrit Max Jacob, vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut en faire avec la réalité. On dit au cinématographe : ' C'est bien ça! ' On dit devant un objet d'art : ' Quelle harmonie! quelle solidité! quelle tenue! quelle pureté! » (*Le cornet à dés*, Préface de 1916, p. 17).

[184] « L'œuvre d'art, dit Hegel, doit être l'expression des intérêts les plus élevés de l'esprit et de la volonté, de ce qui est humain et puissant en soi, des vraies profondeurs de l'âme; il faut que ce contenu soit perceptible dans toutes les formes extérieures de la représentation, que son ton fondamental résonne à travers tous les rouages de l'œuvre » (*Esthétique*, I, p. 323).

[185] VALÉRY, *op. cit.*, p. 1482.

Mais n'oublions pas que la clarté d'une œuvre artistique peut être mise en opposition avec son opacité, avec une certaine profondeur d'obscurité, et même avec son caractère énigmatique. Si toute œuvre artistique est sensible et symbolique, elle porte toujours en elle une certaine opacité et possède toujours un caractère quelque peu énigmatique. Ce caractère énigmatique et cette note d'opacité sont du reste plus ou moins intenses suivant les qualités mêmes de l'œuvre. En raison de leur forme symbolique, on peut dire que le propre des œuvres artistiques est la fragilité et qu'elles ont besoin d'être « gardées ». Mais le symbole étant une forme, on comprend que l'on puisse dire aussi que le propre d'une grande œuvre est d'avoir du caractère, de dire avec fermeté ce qu'elle veut dire. Ce n'est pas une réalité naissante, une aurore, mais une réalité adulte, parfaite, le soleil de midi [186] — ce qui lui permet de *demeurer*. « ... le propre des grandes œuvres, dit Alain, est qu'elles restent, et qu'elles occupent désormais le terrain, au lieu que l'âme du jeu est d'effacer les résultats, et de n'inscrire jamais aucune victoire » [187]. Enfin, on peut mettre aussi l'accent sur le fait que la perfection d'une œuvre est dynamique : « elle est la totalité d'un mouvement qui s'est accompli, et non pas l'équilibre d'une construction » [188]. On veut, par là, montrer que l'œuvre est essentiellement vécue, sentie, exécutée, interprétée. N'est-ce pas le propre d'une forme symbolique, de demander à être vécue, interprétée ? [189]

Quant aux œuvres artisanales, leurs qualités propres sont celles des réalités utiles : l'adaptation aussi parfaite que possible à l'usage que l'on veut en faire, à ce que l'on attend d'elles [190]. Mais à ces qualités

---

[186] Cf. LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 174.

[187] ALAIN, *Histoire de mes pensées*, in *Les arts et les dieux*, p. 136.

[188] L. PAREYSON, *art. cit.*, p. 27.

[189] L. Pareyson insiste beaucoup sur le fait qu'il faut « exécuter l'œuvre d'art, c'est-à-dire... la faire vivre comme elle-même le veut..., la rendre présente dans toute sa réalité à la fois spirituelle et physique... » « ... toute œuvre d'art exige d'être exécutée, par une activité de même nature que celle du musicien qui exécute une pièce ou de l'acteur qui joue un drame » (l'exécution n'étant pas simplement « l'affaire de médiateurs entre l'œuvre et le public »). L'exécution, loin d'ajouter à l'œuvre « quelque chose de surcroît, ne se propose que de la présenter dans sa réalité authentique et de lui faire vivre sa propre vie... elle est la vie même de l'œuvre d'art » (*art. cit.*, p. 28). Nous n'entrons pas ici dans la question plus particulière de l'interprétation de l'œuvre musicale. Notons seulement cette réflexion de Strawinsky : « ... à la différence de l'artisan des arts plastiques, dont l'œuvre achevée se présente toujours identique à elle-même aux yeux du public, le compositeur court une périlleuse aventure chaque fois qu'il fait entendre sa musique, puisque la bonne présentation de son œuvre dépend chaque fois de ces facteurs imprévisibles, impondérables, qui entrent dans la composition des vertus de fidélité et de sympathie, sans lesquelles l'œuvre sera tantôt méconnaissable, tantôt inerte, et trahie dans tous les cas » (*Poétique musicale*, p. 143). On sait que Strawinsky a pris, à ce sujet, une position extrême; pour lui, l'œuvre musicale doit être *exécutée*, mais non pas *interprétée* (voir *op. cit.*, pp. 140 ss.).

[190] Platon affirme dans la *République :* la perfection de l'œuvre consiste dans *son adaptation au besoin* en vue duquel elle a été produite (*Rép.*, X, 601 a; V, 457 b). C'est en ce sens qu'on pourra affirmer que les auteurs de l'ouvrage sont moins bons juges de leur ouvrage que l'usager (voir ARISTOTE, *Politique*, III, 1282 a 17). Celui qui réalise l'œuvre doit obéir à celui qui va s'en

d'adaptation, d'usage, peuvent s'ajouter des qualités d'élégance, de simplicité, de pureté qui, au delà de l'usage, peuvent même devenir dominantes : « En admirant les vases grecs, la finesse de leur dessin, leurs contours élégants, nous oublions parfois qu'ils ont contenu des liquides, des huiles, des vins et que ce fut là leur vraie fonction, avant de chercher à charmer les yeux » [191].

On pourrait dire que les œuvres artisanales ont aussi un caractère énigmatique, dans la mesure où leur forme est symbolique. Mais évidemment, dans le cas où l'on ne connaît plus ce pour quoi l'outil a été fait, où l'on ne comprend plus la signification de l'outil, il s'agit d'une ignorance et non d'une valeur énigmatique. C'est du reste là où l'on saisit le mieux comment l'œuvre artistique porte en elle-même sa propre signification, alors que l'outil ne le peut : il est beaucoup plus dépendant du milieu culturel.

servir (cf. *Pol.*, III, 1277 b 28). Car l'action fabricatrice porte sur les moyens, la fin de l'œuvre (l'usage) la dépasse (*Pol.*, VII, 1328 a 25). Pour Marx, le seul caractère des produits, au delà de la diversité des apparences, est en réalité d'être des « produits » du travail humain.

[191] A. DE RIDDER et W. DÉONNA, *L'art en Grèce*, p. 55.

CHAPITRE X

LE STYLE DANS L'ŒUVRE D'ART

Est parfait ce à quoi rien ne manque selon le mode de sa perfection.

S. THOMAS, Somme théologique,
I, q. 4, a. 1.

La question du style de l'œuvre d'art est l'une des plus délicates et des plus diversement traitées et interprétées — ce qui n'est pas étonnant, car la conception que l'on a du style dépend directement de celle que l'on se fait de l'art. On peut même se demander si l'on a encore le droit d'en parler en philosophie de l'art, depuis que Croce a prétendu que le style n'existait pas !

Il semble cependant difficile d'accepter une telle position. Car on ne peut nier qu'il y a une très grande diversité dans les formes des œuvres d'art et les manières de les concevoir. Il est également indéniable que cette diversité apparaît comme liée à certaines époques et à certains milieux, et aussi comme étant au delà de ces contingences historiques, puisqu'on retrouve dans des milieux très différents des formes d'art parallèles. Il y a donc là un fait qu'il faut s'efforcer de comprendre.

A ce terme de « style », artistes et philosophes ont donné les significations les plus diverses qu'il est bon de rappeler [1] :

---

[1] « Le style, rappelle G. Séailles, c'est dans l'antiquité la pointe dont on se sert pour graver ses pensées sur la cire; chacun a sa manière de manier le style, comme chacun de nous a son écriture. Au figuré, le style, c'est l'individualité et le mouvement de l'esprit, visibles dans le choix des mots, des images, plus encore dans la construction de la phrase de la période, dans l'arabesque capricieuse que trace la pensée dans son cours » (*Essai sur le génie dans l'art*, ch. VI, p. 215).

a) Tout d'abord, on peut parler de « style littéraire » pour signifier une manière simple et claire de s'exprimer, et même tout simplement la manière correcte. C'est la façon la plus élémentaire de comprendre le « style » : dire simplement ce que l'on veut dire, sans enflure. C'est en ce sens que Mao Tsé-toung, à propos d'un article dont il loue le style, écrit :

> Cet article est très bien écrit... L'auteur comprend la ligne du Parti... Il a également un bon style; on saisit du premier coup ce qu'il veut dire; son article n'est pas écrit dans le style stéréotypé du Parti. A ce propos, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur le fait que beaucoup de nos camarades affectionnent le style stéréotypé du Parti dans leurs articles qui ne sont ni vivants ni pittoresques et dont la lecture donne mal à la tête. Ces camarades se soucient peu de la grammaire et du style, ils préfèrent un genre qui est un mélange de langue écrite classique et de langue parlée. Ils sont tantôt d'une loquacité fastidieuse, tantôt d'un laconisme archaïque; on dirait qu'ils ont décidé de faire souffrir le lecteur... Combien d'années faudra-t-il pour que nous voyions un peu moins de ce style stéréotypé du Parti qui donne la migraine? Les camarades qui éditent nos journaux... devraient exiger que les auteurs des articles écrivent dans un style à la fois vivant et coulant [2].

D'une manière plus précise, on dira que quelqu'un « a du style » pour signifier une manière élégante de s'exprimer. Joubert distingue deux formes du style pris en ce sens : l'une qui n'est que l'ombre, la vague image, le dessin de la pensée ; l'autre qui en est comme le corps. La première, estime-t-il, convient à la métaphysique « où tout est vague » et aux sentiments de piété qui ont quelque chose d'indéfini ; la seconde convient mieux aux lois et aux maximes de la morale. Mais, d'autre part, « toutes les formes de style sont bonnes, pourvu qu'elles soient employées avec goût ; il y a une foule d'expressions qui sont défauts chez les uns, et beauté chez les autres » [3]. Et Joubert précise encore : « Le style littéraire consiste à donner un corps et une configuration à la pensée, par la phrase » [4].

---

[2] Mao Tsé-toung, *Du style littéraire*, in *Sur la littérature et l'art*, pp. 149-150. Voir également pp. 85-86 : « Beaucoup de camarades aiment à parler du ' style des masses '; mais que signifie l'expression ' style des masses '? Elle signifie que les pensées et les sentiments de nos écrivains et artistes doivent se fondre avec ceux des larges masses d'ouvriers, de paysans et de soldats. Pour réaliser cette fusion, il faut apprendre consciencieusement le langage des masses... »

[3] *Pensées et lettres*, p. 204. « Chaque auteur a son dictionnaire et sa manière. Il s'affectionne à des mots d'un certain son, d'une certaine couleur, d'une certaine forme, et à des tournures de style, à des coupes de phrase où l'on reconnaît sa main, et dont il s'est fait une habitude » *(ibid.)*.

[4] *Op. cit.*, p. 205.

Relativisant la phrase, Reverdy fera la distinction suivante :

> Le style, c'est la forme de la pensée exprimée et non pas la forme de la phrase.
> Celui qui cherche la forme de la phrase perd le style.
> L'amour des mots tue le style.
> Le style c'est l'expression juste de la pensée, c'est son image.
> La qualité et la force du style sont donc au niveau de la qualité et de la force de la pensée [5].

Mais le style, ainsi conçu, peut s'appliquer à tout art et non pas seulement à la littérature. Rodin, qui parle de la « grâce pétillante du style de Houdon » [6], affirme : « Il en est du dessin en art comme du style en littérature. Le style qui se manière, qui se guinde pour se faire remarquer, est mauvais. Il n'y a de bon style que celui qui se fait oublier pour concentrer sur le sujet traité, sur l'émotion rendue toute l'attention du lecteur » [7].

b) Pris dans un sens plus large, le « style » caractérise l'art d'une époque ; c'est un principe d'unité qui marque toutes les œuvres d'une même époque. Ainsi, pour Le Corbusier, il n'y a de « style » *que* le style d'une époque : « Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un esprit caractérisé. Notre époque fixe chaque jour son style. Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore » [8].

Et pour Nicolaï Hartmann, le style consiste en « un caractère de la forme ou schéma de la forme que n'a pas trouvé l'individu, mais qu'a produit toute une époque, et par lequel l'individu est porté durant sa recherche de la forme » [9].

Par contre, Strawinsky tient à bien préciser que

> le style d'une époque résulte de la combinaison des styles particuliers où domine la manière des auteurs qui ont exercé sur leur temps une influence prépondérante.

---

[5] *Le gant de crin*, pp. 71-72. [6] *L'art*, p. 193. [7] *Op. cit.*, p. 136.

[8] *Vers une architecture*, p. IX. Aussi Le Corbusier reproche-t-il aux architectes de faire du « style ». Il leur conseille de suivre l'exemple de l'esthétique nouvelle de l'ingénieur, fondé sur le calcul issu des lois de la nature. Protestant contre l'art décoratif (l'objet utile est un esclave dont on use et qu'on remplace ensuite, il n'a pas à être décoré), il écrit : « Il ne peut davantage y avoir d'art décoratif qu'il ne saurait subsister de ' styles '. Les styles ne sont, au style d'une époque, que la modalité accidentelle, superficielle, surajoutée pour faciliter la composition de l'œuvre, accolée pour masquer les défaillances, multipliée pour créer le faste » (*L'art décoratif d'aujourd'hui*, cité dans LE CORBUSIER, *Vues sur l'art*, p. 35). Cf. *Vers une architecture*, p. VIII : les styles sont un mensonge.

[9] *Aesthetik*, p. 266.

> Nous pouvons constater, en reprenant l'exemple de Mozart et de Haydn, qu'ils ont bénéficié de la même culture, puisé aux mêmes sources, et se sont mutuellement emprunté leurs trouvailles. Chacun d'eux, pourtant, a son miracle à lui particulier [10].

c) Le style est une manière, pour l'homme-artiste, de vivre, de connaître, d'exprimer ce qu'il vit. C'est sa personnalité et la puissance de sa personnalité qui s'inscrit dans tout ce qu'il fait ; c'est aussi son tempérament individuel qui s'exprime [11]. Schopenhauer, dans son *Discours sur le style,* présente celui-ci comme une physionomie de l'esprit : le style d'un écrivain porte la marque de sa personnalité. C'est en ce sens que l'on peut dire, avec Buffon, que le style est « l'homme même » [12].

Pour Whitehead, le « sens du style » constitue « la plus austère des qualités mentales ». Il le définit ainsi :

> C'est un sens esthétique, basé sur l'admiration pour l'obtention *(attainment)* directe d'une fin prévue, simplement et sans gaspillage. Le style dans l'art, le style dans la littérature, le style dans la science, le style en logique, le style dans l'exécution pratique ont fondamentalement les mêmes qualités esthétiques : l'arrivée à ses fins et la contrainte *(attainment and restraint)*. L'amour d'un sujet en lui-même et pour lui-même... est l'amour du style tel qu'il est manifesté dans cette étude.
>
> Mais au-dessus du style, et au-dessus de la connaissance, il y a quelque chose, une forme vague comme celle du destin au-dessus des dieux grecs. Ce quelque chose est la Puissance. Le style est ce qui façonne la puissance et ce qui contraint, freine la puissance. Mais, après tout, la puissance d'atteindre la fin désirée est fondamentale. La première chose est d'y arriver. Ne vous faites pas de soucis pour votre style, mais résolvez votre problème, justifiez les voies de Dieu à l'égard de l'homme, administrez votre province, ou faites quoi que ce soit d'autre que vous puissiez avoir à faire [13].

---

[10] *Poétique musicale*, pp. 106-107. Strawinsky précise : « Le style est la façon particulière dont un auteur ordonne ses concepts et parle la langue de son métier. La langue est l'élément commun aux compositeurs d'une école ou d'une époque déterminée » (*op. cit.*, p. 105).

[11] Merleau-Ponty, parlant de l'unité du monde et la comparant à celle d'un individu que l'on reconnaît « dans une évidence irrécusable » sans même connaître son caractère, « parce qu'il conserve le même style dans tous ses propos et dans toute sa conduite », définit ainsi le style : « Un style est une certaine manière de traiter les situations que j'identifie ou que je comprends dans un individu ou chez un écrivain en la reprenant à mon compte par une sorte de mimétisme, même si je suis hors d'état de la définir, et dont la définition, si correcte qu'elle puisse être, ne fournit jamais l'équivalent exact et n'a d'intérêt que pour ceux qui en ont déjà l'expérience. J'éprouve l'unité du monde comme je reconnais un style. Encore le style d'une personne, d'une ville, ne demeure-t-il pas constant pour moi » (*Phénoménologie de la perception*, p. 378).

[12] A. Boschot rappelle que « pour M. de Buffon, *style* équivaut à ' ordre et mouvement qu'on met dans ses pensées ' » (*Entretiens sur la beauté*, p. 108).

[13] *The Aims of Education*, p. 24.

Quant à Reverdy, il conteste que le style soit « l'homme » [14]. A ses yeux, le style ne révèle qu'un aspect du tempérament individuel de l'artiste :

> Le style, ce n'est pas le mouvement mais l'arrêt de la pensée, c'est au moment où la pensée se durcit et se précise, soumise à l'exigence de l'expression que le style apparaît. Et peut-être ne dévoile-t-il là qu'un côté du tempérament. Tel parle bien plus aisément et avec beaucoup plus de souplesse qu'il n'écrit. Tel autre qui parle peu est d'autant plus capable d'écrire abondamment...[15].

d) Pour d'autres, le style regarde le travail de l'artiste et sa manière d'utiliser une technique : « Tout bon artiste a son ' écriture ' personnelle, ses associations favorites de lignes et de couleurs, sa façon personnelle de rendre la réalité, de la traduire ou de la créer ; il a aussi une technique particulière. Et, par là donc, il a un style » [16].

e) Par contre, pour d'autres artistes ou écrivains, le style n'est pas une question de technique, mais de *vision*. « Le style, dit Proust, n'est nullement un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est comme la couleur chez le peintre, une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres » [17].

Et ailleurs il précise :

> ... le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est

---

[14] Cf. *Le livre de mon bord*, p. 30 : « Le style, c'est peut-être l'homme. Mais l'art d'écrire est plein de perfidie. On lit avec intérêt l'ouvrage d'un homme avec qui l'on ne pourrait parler cinq minutes sans avoir envie de le gifler, et tel autre, que l'on trouve crispant à lire, si on le connaissait, pourrait être un charmant ami. » Et pp. 47-48 : « Le style, ce ne doit pas être tellement l'homme qu'on l'a dit — car l'on se complaît bien plus à sa personnalité qu'en ce qu'on écrit. On se désespère d'écrire mal, et rien ne concorde entre ce que l'on sent et ce que l'on écrit. On se relit, on retouche ce style répugnant, rien ne vient mieux. Je crois que ce qui est vraiment l'homme c'est le plaisir ou le dégoût qu'il prend à l'effort pour écrire mieux. C'est-à-dire qu'il n'y ait pas plus de vulgarité dans le style que dans la pensée ».

[15] *Op. cit.*, pp. 105-106.

[16] J. PAULHAN, *L'esthétique du paysage*, cité par LALANDE, *Vocabulaire...*, p. 1032. Le style peut également désigner « une adaptation, devenue une habitude, aux exigences internes de la matière dans laquelle le sculpteur façonne ses statues, avec laquelle le peintre compose ses formes » (VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, I, p. 287, cité par HEGEL, *Esthétique*, I, p. 339).

[17] *Interview accordée par M. Proust à E.-J. Blois*, publiée dans *Le Temps*, 12 novembre 1913.

> pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir sur la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon spécial [18].

f) Le style exprime aussi, d'une manière plus précise, une certaine noblesse, une certaine qualité dans la forme de l'art.

Puisque c'est en « l'image de l'activité humaine la plus imagée », écrit Luigi Stefanini, que se termine l'acte expressif, « la forme de l'art s'exprime dans cette marque de noblesse spirituelle qui est le style : empreinte d'une âme qui confère à la forme, bien plus que son unité, son unicité impermutable » [19].

Pour Alain, cette noblesse du style — il est parent de la grandeur d'âme [20] — vient de ce qu'il est « retenue », « attention déliée » [21], « rigueur » [22], « expression resserrée » [23]. Aussi, pour Alain, l'architecture, où la matière ne permet pas les fautes, et la musique, qui ne peut se passer de rigueur, offrent-elles aux autres arts le modèle du style :

> ... c'est l'architecture qui est surtout maîtresse du style. Toutefois les arts en mouvement, par l'effet de la pudeur et de la politesse, sont arrivés aussi à une sorte de style, mais moins assuré. Ceux qui ont vu des danses russes auront à dire que le rythme n'y manque pas, mais que le style y manque; au contraire la danse des villages bretons, si savante, si étudiée, si modeste aussi dans ses mouvements, est un bel exemple du style dans les mouvements rythmés. Le style, dans les arts de ce genre, consisterait donc

---

[18] *Le temps retrouvé*, II, p. 48; cité dans *Vermeer De Delft*, éd. par MALRAUX, p. 10.

[19] L. STEFANINI, *L'art comme expression absolue*, in : Actes du X[e] Congrès international de philosophie, p. 542.

[20] Cf. *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 362. Cf. p. 364 : « le style est bien une politesse, mais qui sauve la forme par le contenu ».

[21] Cf. *op. cit.*, p. 362 et p. 467. Charles Estienne définit également le style par la « tenue ». Cf. *La vision de Séraphine :* « il y a dans tout grand art, dans tout art valable et si haut qu'en soit le style, c'est-à-dire la tenue... ».

[22] Cf. *Système des beaux-arts*, p. 362. Le style, pour Alain, implique deux conditions : « la grâce et l'aisance dans l'action, et quelque caractère dans l'œuvre faite, qui est la trace de cette action même » (*Système...*, p. 467). Et c'est ce qui, pour Alain, explique d'une part « pourquoi les œuvres faites par des moyens mécaniques n'ont point de style » et pourquoi le style est mauvais « dans ces œuvres où la matière prend aisément toute forme et où l'ornement est aussitôt ambitieux, en même temps que l'effort, par un mécanisme infaillible, pèse sans prudence sur l'objet » *(ibid.)*. — Définissant le style en fonction des exigences de la matière et des nécessités du métier, Alain fait observer que « si l'on recherchait bien les vrais caractères des beaux meubles, où le style est bien reconnu, on trouverait de même que les exigences du métier y sont partout visibles » (*op. cit.*, p. 364).

[23] *Préliminaires à l'esthétique*, p. 50.

> à régler ou à retenir les mouvements naturels des passions au profit de la force expressive...
>
> La musique est peut-être, de tous les arts en mouvement, celui qui conserve le mieux ce qu'on appelle le style. La musique est peut-être le style même; car il n'y a point de musique passable qui ne suive une mesure rigoureuse [24].

Le style suppose une « simplification de la forme » [25], une « réduction de l'accidentel au permanent » [26]. En ce sens, on dira que « styliser » un paysage, par exemple, c'est « en exprimer spécialement une qualité ou quelques qualités que le tempérament particulier d'un artiste lui fera choisir de préférence aux autres » [27].

g) Enfin, pour certains artistes, le style s'identifie à l'art. Pour Max Jacob, par exemple, le style n'est pas « l'homme même », mais *l'art même*. Ce qui est l'homme même, c'est son langage et sa sensibilité, alors que le style est « la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis », ce qui est très exactement, pour Max Jacob, la définition de l'art : « les deux définitions coïncident et l'art n'est que style » [28]. Il ne faut donc pas confondre style et langue. Il ne faut pas non plus confondre le style d'une œuvre et sa « situation ». Tout art implique deux lois, le style, qui est volonté, et la situation, qui est émotion :

> Le style ou volonté crée, c'est-à-dire sépare. La situation éloigne, c'est-à-dire excite à l'émotion artistique; on reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé; on reconnaît qu'elle est située au petit choc que l'on reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut. Certaines œuvres de Flaubert ont du style; aucune n'est située. Le théâtre de Musset est situé et n'a pas beaucoup de style...[29]

Si un poète comme Max Jacob identifie art et style, il serait intéressant de relever quelques conceptions, philosophiques et esthétiques, qui montrent comment, bien souvent, le style est considéré en fonction de la

---

[24] *Système...*, p. 362. Aussi l'architecture et sa nudité offrent-elles un exemple privilégié du sublime qu'Alain se propose de « réintégrer dans le beau » (cf. *Vingt leçons...*, p. 555).

[25] *Vingt leçons...*, p. 572.

[26] A. BOSCHOT, *Entretiens sur la beauté*, p. 114.

[27] J. PAULHAN. *L'esthétique du paysage*, p. 104, cité par LALANDE, *Vocabulaire...*, p. 1032.

[28] *Le cornet à dés*, Préface, p. 15; cf. p. 13.

[29] *Op. cit.*, p. 16. La « situation » est l'éloignement par rapport au sujet, qui exige de celui-ci une activité plus grande. En effet, il ne s'agit pas seulement de le surprendre, mais de le « transplanter ».

conception que l'on se fait de l'art, et comment il exprime le moment le plus achevé de l'art, de l'œuvre d'art.

Pour Hegel, le style s'étend aux déterminations et aux lois de la représentation artistique qui découlent de la nature même de l'art auquel appartient l'objet à représenter. Le style s'applique ainsi à un mode d'exécution qui tient compte des conditions des matériaux employés. Mais puisque chaque art a sa période d'efflorescence, d'épanouissement, période elle-même précédée d'un moment de préparation et suivie d'un temps de déclin, chaque art présentera différents styles :

> Cette évolution plus ou moins abstraite... comporte les différences qu'on a l'habitude de désigner sous les noms de style sévère, idéal et agréable, autant de styles qui caractérisent principalement le mode de conception et de représentation général, mais aussi, en partie, la forme extérieure, selon qu'elle est libre ou non, simple ou chargée de détails, etc., bref les aspects sous lesquels la précision du contenu se traduit dans la réalité extérieure, ainsi d'ailleurs que l'élaboration technique des matériaux sensibles dans lesquels l'art extériorise son contenu [30].

Chez Nietzsche, il va de soi que le style ne peut être que lié à la puissance. Parlant de l'architecture, dans *Le crépuscule des idoles,* il affirme :

> Le sentiment suprême de puissance et d'assurance se révèle en ce qui a un *grand style.* La puissance qui n'a plus besoin de preuve *(Beweis) ;* qui dédaigne de plaire; qui répond lourdement; qui ne sent plus de témoin autour d'elle; qui vit sans la conscience qu'il existe une opposition contre elle; qui repose en elle-même, d'une façon fataliste, telle une loi parmi les lois : *cela* parle de lui-même comme le grand style [31].

Et dans *La volonté de puissance,* Nietzsche définit ainsi le « grand style » :

> Devenir maître du chaos qu'on est; contraindre son chaos à devenir forme : à devenir logique, simple, univoque, mathématique, *loi* — voilà, en cette matière, la plus grande ambition [32].

Pour Maritain, on peut justifier la diversité des styles par cette sorte de conflit qui existe entre

> la transcendance de la beauté et l'étroitesse matérielle de l'œuvre à faire, entre la raison formelle de beauté, splendeur de l'être et de tous les transcen-

---

[30] *Esthétique,* III, 1re partie, *Introduction,* pp. 8-9.
[31] *Götzendämmerung,* aph. 11.
[32] *Der Wille zur Macht,* IV, aph. 842.

> dantaux réunis, et la raison formelle d'art, droite industrie des œuvres à faire. Nulle forme d'art, si parfaite qu'elle soit, ne peut enfermer en soi la beauté, comme la Vierge a contenu son Créateur [33].

Henri Focillon, de son côté, parle du « principe des styles » auquel sont soumises les formes, principe qu'il met en parallèle avec le « principe des métamorphoses ». Ce principe des styles « par une progression inégale, tend successivement à éprouver, à fixer et à défaire leurs rapports » [34]. Les métamorphoses recommencent sans fin, et c'est le principe des styles qui tend à les coordonner et à les stabiliser [35].

Mais Focillon tient à distinguer deux sens bien différents, et même opposés, du « style », qui peut être soit un absolu (*le* style), soit une variable (*un* style) :

> Le mot style précédé de l'article défini désigne une qualité supérieure de l'œuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle. Le style, conçu d'une manière absolue, est exemple et fixité, il est valable pour toujours, il se présente comme un sommet entre deux pentes, il définit la ligne des hauteurs. Par cette notion l'homme exprime son besoin de se reconnaître dans sa plus large intelligibilité, dans ce qu'il a de stable et d'universel, par delà les ondulations de l'histoire, par delà le local et le particulier. Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité [36].

Par exemple, l'art gothique n'est pas une simple collection de monuments, mais un style, c'est-à-dire une succession, un enchaînement de formes. Qu'est-ce donc, interroge Focillon, qui constitue un style ? Ce sont

> les éléments formels, qui ont une valeur d'indice, qui en sont le répertoire, le vocabulaire et, parfois, le puissant instrument. Plus encore, mais avec moins d'évidence, une série de rapports, une syntaxe. Un style s'affirme par ses mesures. Ce n'est pas autrement que le concevaient les Grecs, quand ils le définissaient par les proportions relatives des parties [37].

Critiquant le terme d' « évolution » appliqué au développement d'un style, (parce que le terme a un caractère faussement harmonique et sug-

---

[33] *Art et scolastique*, p. 75. Le changement est une condition de vie des beaux-arts. Il n'est pas question de retourner au Moyen Age; ce qu'il faut, c'est espérer voir restituer dans un monde nouveau et pour informer une matière nouvelle, le principe spirituel et les normes éternelles dont la civilisation médiévale ne nous présente, à ses meilleurs époques, qu'une réalisation historique particulière.

[34] *Vie des formes*, p. 13.

[35] Cf. *op. cit.*, p. 16. [36] *Ibid.* [37] *Op. cit.*, p. 17.

gère un parcours unilinéaire), Focillon reconnaît que l'on peut « considérer la vie d'un style soit comme une dialectique, soit comme un processus expérimental » [38]. Cette vie des styles varie en rythme selon les différents arts et les différentes époques : « chaque style dans l'histoire est sous la dépendance d'une technique qui l'emporte sur les autres et qui donne à ce style même sa tonalité » [39].

On voit donc qu'il y a un lien très intime entre style et vie des formes, à tel point que, pour Focillon, l'état d'un style n'est autre qu'un moment de la vie des formes [40] ; bien plus, « un style défini n'est pas seulement état de la vie des formes, ou plutôt cette vie même, il est milieu formel homogène, cohérent, à l'intérieur duquel l'homme agit et respire » [41]. Et Focillon suggère que chaque style et chaque état d'un style requiert peut-être de préférence telle nature d'homme, telle famille spirituelle [42].

Pour Camus aussi, le style se ramène à l'art ; mais, d'une manière plus précise, le style se définit par la forme unifiante. C'est en ce sens qu'il peut affirmer que la vie est sans style — si du moins l'on considère la vie comme un mouvement qui court après sa forme sans la trouver jamais [43] —, et que la sculpture s'acharne à « fixer dans les trois dimensions la figure fuyante de l'homme, à ramener le désordre des gestes à l'unité du grand style » [44]. En effet, la sculpture, en stylisant le geste, « emprisonne dans une expression significative la fureur passagère des corps et le tournoiement infini des attitudes » [45].

Le style est ce qui vient donner au monde la forme et l'unité qui lui manquent ; et en ce sens, l'art réalise « la réconciliation du singulier et de l'universel dont rêvait Hegel » [46].

---

[38] *Op. cit.*, p. 18. H. Focillon souligne que, dans le domaine de l'ornement, « il n'est pas abusif d'assimiler style et stylistique, c'est-à-dire de ' rétablir ' un procédé logique qui vit, avec une force et une rigueur surabondamment démontrée, à l'intérieur des styles ». Autrement dit, « le style ornemental ne se constitue et ne vit comme tel qu'en vertu du développement d'une logique interne, d'une dialectique qui ne vaut que par rapport à elle-même » (*ibid.*).

[39] *Op. cit.*, p. 20.

[40] Cf. *op. cit.*, p. 28. Voir L. A. Boileau, *Histoire critique de l'invention en architecture*, où l'auteur montre la correspondance d'un style avec son époque et son progrès.

[41] *Op. cit.*, p. 26. [42] Cf. *op. cit.*, p. 29.

[43] Cf. *L'homme révolté*, p. 665.

[44] *Op. cit.*, p. 660.

[45] *Op. cit.*, p. 660. Cf. p. 661 : « le style d'un peintre est dans cette conjonction de la nature et de l'histoire, cette présence imposée à ce qui devient toujours ».

[46] *Op. cit.*, p. 661. Camus suggère que c'est pour cette raison que « les époques folles d'unité, comme est la nôtre, se tournent vers les arts primitifs, où la stylisation est la plus intense, l'unité plus provoquante » *(ibid.)*. Et il ajoute que « la stylisation la plus forte se trouve toujours au début et à la fin des époques artistiques; elle explique la force de négation et de transposition qui a soulevé toute la peinture moderne dans un élan désordonné vers l'être et l'unité » *(ibid.)*.

Cette unité, dans l'art, naît de la transformation que l'artiste impose au réel, d'une *correction* du réel en quoi consiste, précisément, le style :

> Cette correction, que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites. Elle vise chez tout révolté, et réussit chez quelques génies, à donner sa loi au monde [47].

Ainsi, la fécondité de cette révolte créatrice qu'est l'art réside dans cette gauchissure qu'il impose au monde et qui « figure le style et le ton d'une œuvre ». « Le plus grand style en art est l'expression de la plus haute révolte » [48].

Le style — le grand style — n'est donc pas pour Camus « une simple vertu formelle » [49] ; il ne l'est que lorsque, recherché uniquement pour lui-même aux dépens du réel, il ne fait plus qu'imiter. Résumant la volonté de correction que l'artiste apporte dans la reproduction du réel [50], le style — ou plus exactement la stylisation — est au service de la traduction de la revendication qui donne naissance à l'art, en permettant de traduire sa tension la plus extrême. Entre une stylisation exagérée, qui s'impose pour elle-même (donnant lieu à une œuvre de nostalgie pure dont l'unité est étrangère au concret) et une stylisation insignifiante (où le concret est offert sans unité), entre ces deux possibilités extrêmes que Camus tient pour des hérésies, il y a « le grand art, le style, le vrai visage de la révolte » [51].

Enfin, pour Malraux, le style est l'objet fondamental de la recherche de l'art, dont les formes vivantes ne sont que la matière première — comme il l'affirme explicitement dans *Les voix du silence :*

> La peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre; le monde sert le style, qui sert l'homme et ses dieux.
>
> Alors le style ne nous apparaît plus seulement comme un caractère commun aux œuvres d'une école, d'une époque — conséquence ou ornement d'une vision — il nous apparaît comme l'objet de la recherche fonda-

---

[47] *Op. cit.*, p. 672. Cf. p. 677 : « une époque créatrice en art se définit par l'ordre d'un style appliqué au désordre d'un temps ».

[48] *Op. cit.*, p. 674. Mais « le génie est une révolte qui a créé sa propre mesure. C'est pourquoi il n'y a pas de génie... dans la négation et le pur désespoir » *(ibid.)*.

[49] *Op. cit.*, p. 674.

[50] Camus note que, la correction variant avec les sujets, le style varie lui aussi avec les sujets, alors que le langage propre à l'auteur (son ton) reste « le lieu commun qui fait éclater les différences de style » (*op. cit.*, p. 675, en note). Parlant de sa propre œuvre, Camus dira : « J'ai utilisé des esthétiques et des styles très différents dans mes livres successifs. En tant qu'artiste je me sens cruellement limité par mes dons et mes défauts, mais jamais par une esthétique quelle qu'elle soit. Les styles ne sont pour moi que des moyens mis au service d'une fin unique, que je connais à peine » (*Réponses à Jean-Claude Brisville*, in *Essais*, p. 1926).

[51] *L'homme révolté*, p. 675.

> mentale de l'art, dont les formes vivantes ne sont que la matière première. Et à : « Qu'est-ce que l'art? » nous sommes portés à répondre : « Ce par quoi les formes deviennent style » [52].

Aussi, pour Malraux, la vision de l'artiste est-elle au service de son style, non son style au service de sa vision [53] ; et le style est bien plus qu'une écriture :

> *Un style n'est pas seulement son écriture*, ne se réduit à son écriture que lorsqu'il cesse d'être conquête pour devenir convention. Les goûts d'époque sont des écritures qui suivent celles des styles ou existent sans elles; mais le style roman n'est pas un modern-style médiéval, il est un sentiment du monde; et tout vrai style est la réduction à une perspective humaine du monde éternel qui nous entraîne dans une dérive d'astres selon son rythme mystérieux. Apollon, Prométhée — ou Saturne; Aphrodite, ou Ishtar; la résurrection de la chair, ou la Danse de Mort [54].

C'est *à travers* leurs styles, ainsi compris (et non comme « les ornements successifs d'un monde permanent, distinct de ce qu'ils lui eussent *ajouté* » [55], — conception liée à celle de l'art comme moyen de représentation), que les œuvres du passé nous atteignent : et c'est de là que vient pour Malraux la puissance qu'a l'art de dévaloriser le réel par l'espoir que l'homme « porte en soi la source de son éternité » [56].

Parlant des artistes byzantins, Malraux précise que leur style n'est pas la conséquence d'une vision. Le style de Byzance « s'acharne à créer un monde accordé aux valeurs des hommes qui le découvrent. Ce que voit l'artiste byzantin n'est même pas en cause » [57]. Les mosaïstes de Ravenne

> ne représentent ni ce qu'ils voient, ni un fragment théâtral du monde qui les entoure, mais une négation souveraine de l'éphémère.
>
> Leur style naquit, comme tant d'autres styles orientaux, de la nécessité de représenter ce qui, rationnellement, ne peut l'être; de figurer le surhumain par l'humain [58].

Pour un peintre byzantin,

> dessiner était aussi vain à ses yeux que l'est aux nôtres peindre un trompe-l'œil. Un style qui apporte des figures sacrées ne naît pas d'une façon

---

[52] *Les voix du silence*, p. 270. [53] Cf. *ibid.*, p. 646. [54] *Op. cit.*, pp. 320-321.
[55] *Op. cit.*, p. 319. Cf. p. 331 : « Depuis que la représentation ne nous aveugle plus... nous commençons à deviner que la représentation est un moyen du style, non le style un moyen de la représentation... Nous voyons l'art chrétien faire un seul buisson ardent de tous les bois morts qu'il touche; le Gandhara convertir au bouddhisme les visages antiques, comme Michel-Ange les convertit à son Christ, comme Rembrandt illumine du sien le mendiant et la balayeuse. »
[56] *Op. cit.*, p. 318. [57] *Op. cit.*, p. 204. [58] *Op. cit.*, p. 206.

> particulière de regarder des figures qui ne le sont pas : l'œil du peintre est au service du sacré, et non l'inverse : le tuyauté médiéval... est une écriture de la foi; l'arabesque renaissante, une écriture de la beauté [59].

Le style est une traduction de formes en vue d'une recomposition du monde, d'une création d'un monde accordé aux valeurs des hommes [60]. Chaque style (qui naît de la négation d'un style antérieur) suggère donc une hiérarchie du monde. Parlant des premiers maîtres byzantins et du désaccord qu'ils ressentaient entre les formes antiques et le monde dans lequel ils vivaient, Malraux écrit : « Ce qu'ils aspiraient à détruire de ces œuvres était d'abord leur style : la hiérarchie du monde qu'elles suggéraient était pour eux un mensonge » [61]. La manière dont Malraux conçoit la formation de leur propre style est très significative :

> Et ils entendaient la transformer, non pas en se soumettant aux formes vivantes, mais en employant certaines d'entre elles pour atteindre une autre déformation cohérente — chargée d'une autre signification. En découvrant, par exemple, que la majesté s'incarne mieux dans les faces ravagées par Dieu que dans celles de grands acteurs chargés de rôles d'empereurs [62].

Et Malraux note que la succession des styles que nous offre le *Musée imaginaire* représente ce qui, de tous les dieux et les démons roulés par la marée du passé, fut réduit à l'humain : à travers le style byzantin, l'histoire sordide de Byzance n'est plus que la majesté du Pantocrator [63].

Inutile d'insister sur la diversité des significations du « style » et leurs oppositions plus ou moins explicites. Essayons seulement, à partir de ce que nous avons dit précédemment de l'œuvre d'art et de l'activité artistique, de comprendre ce que peut signifier le style et d'expliquer ses diver-

---

[59] *Op. cit.*, p. 270. « La ' déformation ' moderne, dont le sens nous échappe davantage, semble aussi rigoureusement au service de l'individu — et peut-être pas de lui seul — que les arts chrétiens furent au service de Dieu. Langage au même titre que l'architecture, le style n'est pas nécessairement le moyen d'expression le plus efficace de ce qu'il représente... » *(ibid.)*.

[60] Cf. *op. cit.*, pp. 83 et 204.

[61] *Op. cit.*, p. 337. Sur la signification de l'homme qu'implique tout style, voir *op. cit.*, pp. 332 et 523.

[62] *Op. cit.*, p. 337. Cf. pp. 593-594 : « Où que ce soit, à quelque époque que ce soit, les styles du sacré se refusent à imiter la vie, exigent de la métamorphoser ou de la transcender... Ils veulent que la relation des formes de leurs œuvres soit visiblement *autre* que celle de la vie... Or, ces œuvres, lorsqu'elles ont cessé d'être sacrées, prennent un caractère commun, qui tient à leur nature même : elles sont hétérogènes au ' réel '... Ce qui unit notre art aux arts sacrés, ce n'est nullement qu'il soit, comme eux, sacré : mais que, comme eux, *il ne tient pour valables que les formes hétérogènes à celles de l'apparence.* » Et p. 596 : « Notre style, comme celui de l'Église d'Orient, repose sur la conviction *que seul est valable un monde distinct de celui de l'apparence*, et auquel il ' correspond ' plus qu'il ne l'exprime. »

[63] Cf. *op. cit.*, p. 623.

sités, pour nous poser ensuite la question : peut-on ordonner les divers styles ?

Le style qualifie-t-il l'œuvre ou l'artiste ? [64] Voilà la première question à se poser. Si l'on interroge l'expérience, il est facile de s'apercevoir que le style qualifie avant tout l'œuvre : on dira de tel objet qu'il a « du style » et si l'on emploie la même expression en parlant d'un artiste, c'est évidemment en fonction de son œuvre, en y reconnaissant la qualité du talent, du travail, du « métier » de son auteur. Si l'on attribue à un homme, dans sa vie *personnelle,* un certain style, c'est pour exprimer la dignité particulière, la noblesse morale de ses activités, ce par quoi il peut servir de modèle. C'est donc seulement d'une manière dérivée que l'on qualifie la vie d'un homme de cette manière, bien qu'une telle manière de parler soit très révélatrice de ce que l'on entend par « style ».

Si donc c'est l'œuvre que l'on qualifie en premier lieu, il faut se demander ce que signifie exactement cette manière de la qualifier. En disant qu'une œuvre d'art a du style, on veut dire qu'elle s'impose spécia-

---

[64] Pour Mikel Dufrenne, le style concerne avant tout la manière d'opérer de l'auteur, et donc ce qui le révèle, en lui permettant d'être soi. « C'est une certaine manière d'opérer qui se reconnaît à la stylisation qu'elle produit, c'est-à-dire à la substitution de formes voulues par l'esprit à la prolifération incohérente des formes naturelles. Cette *splendor ordinis* que révèlent la feuille d'acanthe, la phrase pascalienne, l'ordonnance tonale d'une sonate trahit un dessin qui répond à dessein. Le style est donc la marque d'une activité organisatrice qui refuse les hasards et recherche la forme la plus pure. Accéder au style, c'est parvenir à la maîtrise et faire ce que l'on veut » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, p. 147). Le style est métier (en tant qu'il définit l'activité créatrice de l'artiste), mais c'est un métier qui permet à l'auteur « de s'exprimer et d'être soi » (*op. cit.*, p. 149; cf. *Esthétique et philosophie*, p. 31 : « ... le style, loin d'être un recueil de recettes techniques impersonnelles et inexpressives, définit une manière de faire comme une manière de dire »). « Le style est donc le lieu où apparaît l'auteur » (*Phén.* I, p. 150). Il l'est par une certaine façon de traiter une matière, mais au service d'une idée ou d'une vision singulières : « ... s'il y a un style de Cézanne, c'est dans la mesure où j'attribue à Cézanne l'obsession d'une plénitude, d'une rigueur, d'une immuabilité spinozistes. Il y a style lorsque je discerne, même sans pouvoir l'exprimer, une certaine relation vivante de l'homme au monde, et que l'artiste m'apparaît comme celui par qui existe cette relation, non parce qu'il la suscite, mais parce qu'il la vit » (*op. cit.*, pp. 150-151).

Parce qu'il y a une nécessité au cœur de l'artiste, qui crée selon ce qu'il est (nécessité intérieure que l'œuvre manifeste), l'artiste dit toujours la même chose : « à travers toutes les techniques comme à travers tous les sujets nous reconnaîtrons sa marque propre qui est ce que nous avons appelé le style; car le style n'est pas un procédé offert à l'artiste comme un moyen dont il use, il est sa démarche inimitable, la même dans toutes les aventures qu'il poursuit » (*op. cit.*, II, p. 617).

De la Marche turque à la Marche funèbre chez Mozart, de la période bleue à la période rose chez Picasso, Mikel Dufrenne estime que, plutôt que le style, c'est le métier qui a changé. Cependant, il se peut que l'artiste change de style, et pour que l'œuvre soit authentique il suffit que l'artiste s'y exprime tel qu'il est actuellement et non tel qu'il est *sub specie aeterni* (p. 618).

Si l'on généralise déjà en parlant du style d'un artiste (et non pas seulement du style de telle de ses œuvres), on parle aussi de « style » à un niveau collectif; mais le style ainsi entendu est, pour Mikel Dufrenne, générique et non général — le « genre » étant conçu sur le mode de l'idée hégélienne, comme une certaine émotion créatrice qui s'incarne diversement dans les œuvres différentes où elle exprime une certaine vision du monde : « Aussi, quand nous parlons d'un style gothique ou baroque ou nègre, nous supposons une conscience habitant et animant ce monde gothique ou baroque où nous sommes nous-mêmes conviés à pénétrer » (*op. cit.*, I, p. 156).

lement à l'attention parce qu'elle exprime parfaitement ce qu'elle veut signifier ; une œuvre d'art a du style quand elle est parfaite, quand sa forme artistique exprime parfaitement ce qu'elle est capable de dire, et donc quand elle le dit avec force, avec netteté, sans « bavures », et aussi avec profondeur. On peut donc affirmer qu'une œuvre artistique parfaite a toujours un caractère extrêmement individuel et ineffable, original et unique — elle est quelque chose qui s'impose en raison de tout ce qu'elle est dans sa propre matière — et en même temps possède quelque chose de quasi universel, parce qu'en raison de sa perfection même elle dépasse tout son contexte historique et atteint plus profondément l'homme dans sa vision de l'homme, de l'univers, de son Dieu. Par là, une œuvre qui a du style est plus proche de nous — en ce que nous avons de plus humain — qu'une œuvre sans style, médiocre, dépendante de son milieu historique et culturel. Une œuvre qui a du style est donc capable de réaliser une plus profonde communion qu'une œuvre médiocre. N'est-ce pas précisément ce qui nous fait dire d'une œuvre qu'elle a du style, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une copie, une banalité, qu'elle n'est pas relative à autre chose, mais est ce qu'elle est, dans sa forme artistique ? L'œuvre qui a du style impose immédiatement sa propre signification, son sens le plus noble, tout en gardant son secret ; elle nous attire et nous retire toute envie de considérer d'autres œuvres « semblables ». En somme, une œuvre qui a du style a pleinement sa forme propre, et par le fait même elle est capable de susciter d'autres œuvres : c'est un *chef*-d'œuvre.

Mais devrait-on dire alors : autant de chefs-d'œuvre, autant de styles ? et par le fait même, ne plus parler que de chefs-d'œuvre individuels ? Pourtant, les toiles de Rembrandt ont non seulement (et incontestablement) un style commun, mais encore un style tout à fait différent de celui de Léonard de Vinci ou de Van der Weyden. Donc, le fait de reconnaître que le style qualifie le chef-d'œuvre artistique n'empêche pas de reconnaître que les chefs-d'œuvre, tout en gardant leur individualité, ont cependant entre eux une parenté telle que l'on peut dire qu'ils ont même style et qu'ils peuvent aussi être comparés à d'autres chefs-d'œuvre d'un autre style. Le « style » d'un chef-d'œuvre (au sens où l'on dit qu'il « a du style ») ne se réduit donc pas au chef-d'œuvre dans son individualité propre, et c'est pourquoi plusieurs peuvent être dits avoir même style. On ne peut pas affirmer qu'il y ait autant de styles que de chefs-d'œuvre, précisément parce que le style n'exprime pas le chef-d'œuvre lui-même mais, dans le chef-d'œuvre, la qualité, la perfection de sa forme expressive, ce par quoi il est capable de susciter notre attention et aussi de susciter d'autres œuvres. Cette qualité peut être commune à plusieurs chefs-

d'œuvre, et le caractère commun ressortir d'autant plus que l'on compare ces œuvres à d'autres tout à fait différentes. Il y a entre les œuvres de Rembrandt une parenté, une affinité qui se manifeste particulièrement à nous dès que nous les comparons à d'autres œuvres.

Le style peut donc avoir deux significations différentes selon qu'il qualifie d'une manière absolue tel chef-d'œuvre, ou qu'il le qualifie par comparaison avec d'autres ; dans le premier cas, on dira « avoir du style », dans le deuxième, « être de tel style » [65] ; d'un côté on exprime la qualité propre, singulière de cette œuvre, de l'autre on exprime la qualité qu'elle possède en commun avec d'autres œuvres de même style et qui la distingue des œuvres d'un style différent.

Cette seconde signification peut impliquer des éléments très divers, c'est-à-dire une universalité plus ou moins grande. On peut englober dans un même style des œuvres très diverses, mais qui possèdent en commun telle qualité précisément caractéristique de ce style [66].

Si différentes que soient ces deux significations du mot « style », elles gardent pourtant entre elles une certaine relation. Il semble qu'on puisse dire, selon un jugement de valeur, que la seconde dépend de la première. Du reste, on peut reconnaître qu'une œuvre est de tel style tout en constatant qu'elle ne présente pas, par elle-même, un intérêt majeur, qu'elle manque de caractère. En réalité, elle ne fait que refléter le style de tel artiste, de telle école ou du milieu où elle a été réalisée. Autrement dit, la première signification qualifie toujours intrinsèquement l'œuvre, la seconde la classe dans telle famille, dans tel ensemble donné.

DIVERSITÉ DES STYLES

On a considéré de manières très diverses les styles des œuvres d'art. Hegel parle de style grave, de style idéal, de style plaisant et agréable [67] ;

---

[65] Nous préférons faire cette distinction plutôt que de reprendre celle de Focillon entre *le* style et *un* style.

[66] On comprend pourquoi, ayant précisé ce qu'est le style comme nous l'avons fait, nous n'identifions pas *style* et *art*. En effet, de même que, dans une analyse de philosophie réaliste, nous ne pouvons pas identifier art et œuvre (l'art étant la source propre de l'œuvre, et l'œuvre étant le fruit) — tout en reconnaissant, évidemment, leurs relations réciproques —, de même nous ne pouvons pas identifier le *style* qui qualifie l'œuvre et l'*art* lui-même. Mais on comprend aussi comment les deux peuvent être identifiés, puisque le style peut, d'une manière secondaire, exprimer la marque propre d'un génie sur ses diverses œuvres (on peut parler, en ce sens, du style de Rembrandt). Style et art alors s'identifient dans le même sujet, bien que *formellement* ils expriment quelque chose de différent. En parlant du style d'un génie, on exprime ce que celui-ci a d'unique, ce qui distingue ses œuvres de celles d'autres artistes — ce que l'on ne dit pas explicitement en parlant de l'art. Dans une perspective phénoménologique, ces distinctions sont beaucoup plus difficiles à saisir et à exprimer, car l'œuvre et l'art s'identifient et la qualité propre de l'œuvre exprime donc bien la qualité propre de l'art.

[67] Cf. *Esthétique*, III, 1re partie, *Introduction*, pp. 10-12.

mais surtout, plus profondément, il distingue les styles symbolique, classique et romantique. Henri Focillon distingue, dans chaque style, plusieurs âges, plusieurs états — ces états étant plus ou moins longs et plus ou moins intenses suivant les styles ; il distingue ainsi l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque, âges qui, à des périodes très différentes de l'histoire, présentent les mêmes caractères formels [68].

Lorsqu'on parle de style byzantin, de style gothique [69], de style Renaissance, de style baroque, etc., il est facile de voir que ces manières de déterminer et de distinguer les styles se fondent sur des aspects très divers. Généralement ces distinctions reposent sur des données historiques, mais elles font aussi appel à des conceptions différentes de l'art, ou à des moment différents de l'évolution d'une même forme artistique ou d'une même technique.

Cette diversité est-elle normale et légitime ? Pour le savoir, il faut analyser les divers éléments qui constituent le style.

On reconnaît, avons-nous dit, qu'une œuvre d'art est parfaitement réussie quand elle possède parfaitement sa propre forme d'expression et qu'elle dit parfaitement ce qu'elle veut dire. Or l'œuvre d'art, comme nous l'avons souligné, possède une forme symbolique apparaissant à partir de la matière sensible et l'assumant, forme symbolique qui est le fruit propre de l'activité artistique ; aussi les diverses phases de cette activité se reflètent-elles en elle. Autrement dit, dans une œuvre, la forme artistique assume plus ou moins parfaitement la matière sensible, et en elle peuvent être plus ou moins présents en acte, plus ou moins manifestés et exprimés, l'expérience contemplative, l'inspiration, le choix créateur, l'habileté de l'exécution. Il semble que, de cette manière, nous puissions préciser diverses modalités de perfection de l'œuvre artistique :

1. Dans les œuvres où la forme cherche encore à assumer la matière, où elle n'est que partiellement exprimée.

2. Dans les œuvres où la forme assume pleinement la matière, où elle réalise une unité parfaite, une harmonie.

3. Dans les œuvres où la forme n'est plus suffisamment relative à la matière, où elle la domine tellement qu'elle en est comme libérée. L'unité de l'œuvre tend alors à être de plus en plus celle de la forme.

---

[68] Cf. H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 21. H. Focillon renvoie à l'étude de Déonna, montrant qu'il y a d'étroites correspondances entre l'art grec du Ve siècle et les figures de la première moitié du XIIIe siècle, ainsi qu'entre le flamboyant et le rococo.

[69] Pour Schopenhauer, « le style antique est conçu dans l'esprit purement objectif, tandis que le style gothique est conçu dans l'esprit subjectif » (cf. M. BORISSAVLIÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines...*, p. 137).

Voilà, en quelque sorte, les trois états de la forme artistique relativement à la matière sensible qu'elle assume. Mais on peut aussi considérer les états de la forme par rapport à l'activité artistique, ce qui permet de préciser que :

4. Dans les œuvres où l'expérience contemplative semble dominer, les qualités propres sont mises particulièrement en lumière.

5. Dans les œuvres où domine l'inspiration, la forme expressive et originale de l'œuvre est alors particulièrement mise en valeur.

6. Dans les œuvres où le choix créateur domine, l'ordre de l'intelligence, la structure spirituelle, sont particulièrement éclatants.

7. Enfin, dans les œuvres où domine l'habileté de la réalisation et du travail, où la virtuosité de la technique semble prendre une place prépondérante, l'élégance de l'ornementation et la souplesse des formes risquent de remplacer la profondeur de la structure.

Entre ces divers aspects dominants peuvent s'effectuer certaines alliances dont les éléments sont plus ou moins connaturels les uns aux autres. Autrement dit, il semble qu'il y ait souvent un lien entre 1 et 4, entre 2 et 5 et 6, ainsi qu'entre 3 et 7 ; tandis qu'il semble y avoir tension entre 1 et 7, entre 2 et 4 et 7, comme entre 3 et 1, ainsi qu'entre 3 et 5 et 6.

A partir de là, on peut déterminer les grandes classifications des œuvres d'art, avec leurs notes caractéristiques :

— l'état archaïque (alliance de 1 et 4) qui, comme le montre Focillon [70], correspond bien à l'état expérimental. C'est la période de tâtonnement, avec le respect des diverses matières sensibles, la mise en lumière de leurs qualités propres ;

— l'état classique (alliance de 2 avec 5 et 6) est le fruit d'une « dernière expérience » dont il conserve l'audace et le jaillissement [71]. Cet état implique comme deux aspects : l'un qui est le dernier moment de la conquête de la forme — c'est peut-être le moment où la forme

---

[70] Cf. H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 21-22 : « L'état expérimental est celui où le style cherche à se définir. On l'appelle généralement archaïsme... L'homme ne s'impose pas encore comme objet d'étude, encore moins comme mesure universelle. » Cet âge, qui ne dure pas, est celui du respect de la puissance des masses, de leur densité en bloc.

[71] Cf. *op. cit.*, p. 23 : l'état classique est « le point de la plus haute convenance des parties entre elles. Il est stabilité, sécurité, après l'inquiétude expérimentale..., il n'est pas le résultat d'un conformisme, puisqu'il sort, au contraire, d'une dernière expérience, dont il conserve l'audace, la qualité forte et jaillissante. » C'est une « brève minute de pleine possession des formes », une sorte d'immobilité hésitante, un sommet, dont l'état académique ne sera qu'un reflet sans vie.

expressive est le plus profondément exprimée (comme la première éclosion de la fleur, qui n'est pas encore totalement épanouie) — et l'autre qui est le moment où la forme est déjà pleinement elle-même, parfaitement épanouie.

— l'état (alliance entre 3 et 7) où la forme s'idéalise trop et n'est plus assez liée à la matière, assez enracinée en elle ; où le jeu formel avec les exigences de l'élégance dans la construction commence à se faire sentir et se manifester. Cet état implique évidemment des étapes successives avant d'arriver à une véritable dégradation de la forme artistique.

Henri Focillon rappelle que dans ce dernier état on peut distinguer le raffinement [72] et le baroque [73]. Il est facile de comprendre comment ce dernier état peut aussi s'appeler « romantique », précisément à cause des fantaisies et du déchaînement de la virtuosité.

Mais il ne faut pas attacher une valeur capitale à ces questions de dénomination ; l'important est de saisir pourquoi, de fait, les chefs-d'œuvre s'apparentent ou s'opposent de telle manière, de préférence à telle autre. C'est la structure essentielle de l'œuvre d'art considérée en elle-même, selon ses propres exigences et dans sa relation avec l'artiste lui-même, qui peut seule nous le faire comprendre.

Précisons encore que l'activité artistique se réalise dans un mouvement, dans un devenir et que l'artiste ne possède pas immédiatement la perfection de la forme qu'il veut communiquer. Il la possède d'abord d'une manière très indéterminée, dispositive, puis dans sa propre détermination et, beaucoup plus tard seulement, de façon parfaite, dans toutes ses virtualités et tout son rayonnement. Il est normal de découvrir, du côté de l'œuvre d'art, un reflet des différents aspects de ce devenir.

Le schéma du développement sera le même pour les œuvres de style archaïque, de style classique et de style romantique, mais le rythme en sera très différent. Dans le premier et le second cas, il semble bien que le passage de l'état dispositif de la forme à son état de perfection soit toujours très lent (surtout dans l'état archaïque) alors qu'il est beaucoup

---

[72] Cf. *op. cit.*, pp. 24-25 : l'état de raffinement est celui qui renchérit sur « l'élégance des solutions constructives » et qui aboutit à « cet état de pureté sèche, à cette indépendance calculée des parties qui sont si remarquables dans ce que l'on appelle l'art rayonnant... ». L'image de l'homme se sépare de l'architecture et les sculpteurs se font peintres. « L'éphébisme dans la représentation de l'homme n'est pas le signe de la jeunesse d'un art : il est peut-être au contraire la première et gracieuse annonce d'un déclin. »

[73] Cf. *op. cit.*, p. 25 : l'état baroque est « un moment de la vie des formes, et sans doute le plus libéré ». Ces formes « vivent pour elles-mêmes avec intensité, elles se répandent sans frein, elles prolifèrent comme un monstre végétal. Elles se détachent en s'accroissant, elles tendent de toutes parts à envahir l'espace, à le perforer, à en épouser tous les possibles, et l'on dirait qu'elles se délectent dans cette possession. Elles y sont aidées par l'obsession de l'objet et par une sorte de fureur du ' similisme '. »

plus rapide dans le troisième cas où les formes, plus imaginatives, apparaissent presque immédiatement dans leur état déterminé ; leur être même est d'apparaître, de se manifester. Mais on peut observer que lorsqu'il s'agit du passage de l'état de perfection à l'état de rayonnement extensif, ce passage est assez bref dans le premier et le deuxième cas, où il ne demande pas un long développement (l'art archaïque supporte encore moins que l'art classique ce rayonnement extensif), tandis que dans le troisième cas, il est quasi infini : il se trouve dans son domaine propre. Ceci permet de préciser comment, lorsqu'il s'agit de l'état archaïque et de l'état classique, on trouve deux moments dominants, très caractéristiques : celui de la recherche de l'ordre des qualités propres, et celui de la prise de possession de cet ordre ; quant au troisième moment, il n'est pas caractéristique et n'offre pas d'intérêt. Dans la recherche de l'ordre des qualités propres — le moment le plus caractéristique de l'art archaïque, mais qui demeure encore très important dans l'art classique —, l'artiste est beaucoup plus proche de la matière sensible et possède un sens très vécu de ses virtualités propres ; il a confiance en la matière. Au moment de la prise de possession de cet ordre, qui est le sommet de l'art classique en tant que tel, et qui n'est jamais parfaitement atteint dans l'art archaïque, l'artiste parvient, pour un instant, à un équilibre parfait ; il a confiance en cet ordre parfait. Mais au moment de l'épanouissement, l'art archaïque et l'art classique frôlent au contraire un certain déclin, sous une menace de surenchère de la forme d'ordre qui perd alors sa tension intérieure et sa discrétion, propres à la finesse de l'intelligence. La pureté de l'objectivité de l'intelligence s'altère et laisse entrevoir l'arbitraire du vouloir ou l'arbitraire de l'habileté.

Dans l'art de la forme rayonnante (raffinement et baroque), on trouve pratiquement deux moments dominants : celui de la manifestation des formes imaginaires et celui du développement quasi infini de ces formes sur lesquelles l'habileté de la technique peut s'exercer autant qu'elle le souhaite.

Enfin, rappelons que l'activité artistique, se réalisant dans un milieu historique et géographique, culturel et économique, en demeure dépendante ; car l'artiste est un être sensible, hypersensible, qui ne peut s'abstraire de son milieu et lui est toujours extrêmement relatif en raison de ses expériences, de la matière qu'il emploie, des techniques dont il use et de la manière dont il en use. Il est donc tout à fait normal de retrouver dans les œuvres d'un artiste un certain reflet de son milieu et de son époque. Quand il s'agit d'œuvres archaïques et classiques, ceci se manifeste surtout dans les dispositions propres de la matière sensible employée, dans le choix de ses qualités et dans une certaine sobriété des

techniques (avec, dans l'art archaïque, un sens plus radical encore de la matière sensible utilisée). On peut discerner par là diverses époques de style archaïque et classique, qui se diversifient principalement par les dispositions propres de la matière et son choix. Lorsqu'il s'agit d'œuvres non archaïques et non classiques, l'influence du milieu se manifeste par la surabondance et la variété des matériaux, le perfectionnement des techniques et des instruments utilisés, ce qui permet de discerner diverses époques de style romantique, diversifiées surtout dans leur ultime épanouissement.

Quant à la dépendance à l'égard du milieu économique, elle se fait spécialement sentir dans l'activité artisanale, car les divers besoins d'une communauté humaine exigent des œuvres diverses. C'est pourquoi l'architecture sera très particulièrement dépendante du milieu économique en lequel elle se réalise, puisqu'elle ne peut s'abstraire de la finalité de l'usage, propre à l'art artisanal.

Voilà, semble-t-il, les divers principes propres qui permettent de classer les œuvres artistiques en diversifiant leurs styles. Il faut évidemment respecter les valeurs très différentes de ces principes propres, sans les confondre, pour attribuer à chacun son efficacité caractéristique. Parler du style de telle ou telle époque n'est pas exactement la même chose que de parler du style classique ou romantique, car il peut y avoir diverses époques de style classique, diverses modalités de style romantique à diverses époques et dans divers pays ; le style classique grec n'est pas le même que celui de l'Inde. Une classification ne détruit pas l'autre ; elle lui demeure irréductible.

On voit maintenant comment répondre à la question posée initialement ; peut-on ordonner la diversité des styles ? Oui, en ce sens qu'on peut en préciser quelques principes propres, et leur valeur respective. Les principes précisés à partir de la forme expressive elle-même et des diverses phases de l'activité artistique sont essentiels — ce qui ne veut pas dire qu'ils soient manifestes pour un regard superficiel évaluant les œuvres d'art de l'extérieur. Les principes déterminés à partir du *devenir* de l'activité artistique sont plus communs, car le devenir n'est pas propre à cette activité ; une telle classification ne peut être première, car elle n'est pas spécifique mais commune. Enfin, ceux qui se prennent du milieu, de l'époque où s'exerce l'activité artistique, sont extrinsèques et souvent assez matériels, mais ce sont les plus faciles à reconnaître et à mesurer. Classer les œuvres d'art suivant leur époque ou leur lieu est très intéressant, mais ne nous fait pas entrer dans la qualité propre de l'œuvre. Cette

classification relève plus d'un point de vue d'érudition historique que d'un point de vue de philosophie de l'art. Elle est indispensable, mais elle n'est ni première, ni spécifique. La dimension historique et géographique, celle du temps et du lieu, est toujours extrinsèque, bien que nécessaire pour expliquer l'activité humaine. Mais si l'on attend de ces dimensions historique et géographique l'explication spécifique de l'activité humaine (artistique, éthique ou politique) on ne saisit en réalité de celle-ci que son aspect mesurable par le temps et par le lieu, c'est-à-dire son *devenir*, selon les exigences de sa matérialité. Quand l'histoire ou la géographie sont prises pour sagesse, elles risquent toujours de tout matérialiser. N'est-ce pas là encore une conséquence de l'esprit positiviste que d'attendre de l'histoire et de la géographie les ultimes jugements sur les faits humains ? Ceci est particulièrement net lorsqu'il s'agit de l'histoire de l'art. Car c'est à l'égard des œuvres d'art que l'histoire semble détenir un certain droit à ce dernier jugement. Mais elle ne saisit plus que leur aspect matériel, en fonction de leur époque et de leur milieu économique et culturel.

STYLE CLASSIQUE ET STYLE ROMANTIQUE

Nous ne pouvons pas décrire ici les qualités originales de chacun des styles dont nous venons de préciser les principes propres ; arrêtons-nous pourtant un instant à la classification la plus fondamentale et la plus caractéristique des œuvres artistiques : style classique et style romantique.

Croce situe ainsi le romantisme et le classicisme :

> Le romantisme demande à l'art, surtout, une effusion spontanée et violente des sentiments, des amours et des haines, des angoisses et des joies, des désespoirs et des enthousiasmes; il se contente, et il s'y complaît, d'images vaporeuses et indéterminées, de style rompu et tout en allusion... d'ébauches puissantes et troubles. Au contraire, le classicisme aime les cœurs apaisés, les desseins sages, les personnages étudiés dans leur caractère et précis dans leurs contours, la pondération, l'équilibre, la clarté et il tend résolument à la *représentation*, au lieu que le romantisme tend au *sentiment*[74].

Cette description correspond bien aux divers effets que produisent en nous des œuvres classiques et des œuvres romantiques. Le Parthénon d'Athènes, la vision de Delphes, une sculpture de Phidias d'une part, et

---

[74] CROCE, *Bréviaire d'esthétique*, p. 36, cité par LAMEERE, *op. cit.*, p. 172.

d'autre part une sculpture de Michel-Ange, une belle église baroque, la vision tragique d'un Goya...

Mais définir le classique comme l'art du déterminé, du fini, et le romantique comme l'art de l'indéterminé, de l'infini [75], est très équivoque. Si l'on veut exprimer par là que l'art classique est fortement déterminé et profondément intelligible (mais non pas pour autant profondément raisonnable — le *logos* grec ne doit pas être ramené à la *raison* de Descartes, sous peine de confondre le style classique grec avec un certain classicisme académique), alors que l'art romantique reste indéterminé, et sous l'emprise de l'imaginaire, on peut aisément l'accepter. Mais si l'on veut dire que l'art classique est fini, c'est-à-dire limité, fermé sur lui-même, alors que l'art romantique est illimité, débouche sur l'absolu, ceci nous semble tout à fait inexact. Il ne faut pas confondre l'art classique avec telle ou telle de ses formes particulières, décadentes ou même caricaturales, l'académisme par exemple. En réalité, rien n'est plus ouvert vers un certain absolu que le pur art classique qui, du reste, il faut le reconnaître, est très rare ! Mais quand il est authentique, il atteint à une sublimité certaine qui est l'expression même de l'élan vers l'absolu ; alors que l'art romantique ne peut exprimer ce même élan qu'il n'éprouve généralement pas (ou, s'il l'éprouve, c'est comme une nostalgie indéfinissable).

Peut-on préciser avec plus de rigueur encore ce que sont l'art classique et l'art romantique ? Revenons à ce que nous avons dit précédemment : l'art classique, c'est l'ordre intelligible dans les qualités propres, c'est la pureté et la simplicité de la forme qualitative ; l'art romantique, c'est la surabondance des formes imaginaires, épanouies dans toutes leurs richesses avec une extrême habileté. L'art classique est toujours plus sobre, car il explicite un choix, une préférence, une option ; il est déter-

---

[75] L'art classique repose, affirme Sthinerc, car « le repos ne peut être trouvé que dans le fini d'une représentation phénoménale. On se reposera, par exemple, sur l'arabesque fermée, équilibrée d'un dessin d'Ingres, précisément parce qu'ici nous sommes dans un monde volontairement limité, organique, classique, construit sur l'alternance de mouvements symétriques et opposés. On est balancé d'un bord à l'autre de ce monde sans jamais connaître le vertige de l'infini qui nous saisit en présence du gothique et du monde goghéen » (***Réflexions sur une exposition Van Gogh***, p. 123). — Notons encore que pour Strawinsky, ce qui caractérise, en gros, l'attitude du classique et du romantique en face de l'œuvre, c'est la soumission ou l'insoumission à un ordre qu'il définit dans sa ***Poétique musicale***. Mais il reconnaît que la division entre classicisme et romantisme est théorique, « car nous trouverons toujours à l'origine de l'invention un élément irrationnel, sur lequel l'esprit de soumission n'a pas de prise et qui échappe à sa contrainte. C'est ce qu'André Gide a si bien exprimé quand il nous dit que l'œuvre classique n'est belle qu'en raison de son romantisme dompté » (*op. cit.*, pp. 120-121). Et Strawinsky donne l'exemple de Tchaïkowsky, chez qui les thèmes sont romantiques alors que leur mise en œuvre est classique, et celui de Weber. Et il conclut : « En résumé, ce qui compte pour la claire ordonnance de l'œuvre — pour sa cristallisation — c'est que tous les éléments dionysiaques qui ébranlent l'imagination du créateur et font monter la sève nourricière soient domptés à propos, avant de nous donner la fièvre, et finalement soumis à la loi : c'est Apollon qui l'ordonne » (p. 122).

miné dans ce choix. Mais cette détermination n'est pas abstraite, rationnelle, idéologique (ce qui serait alors de l'académisme) ; elle demeure qualitative en ce sens qu'elle est un sommet, une qualité pure ; l'œuvre classique demeure qualitative et tout ordonnée à mettre en pleine lumière l'ordre et les qualités dans leur plus grande pureté et perfection de qualités sensibles. La splendeur d'une statue classique provient de ce qu'elle n'est plus qu'une pure forme qui s'exprime parfaitement, qui spiritualise la matière sensible au point que celle-ci est tout assumée par la forme ; et cette forme elle-même est toute sensible, de la sensibilité même des qualités propres de cette matière. C'est la qualité sensible spiritualisée et tout imprégnée d'intelligibilité, et c'est la forme spirituelle toute sensibilisée, tout incarnée dans cette matière. L'unité est alors parfaite.

L'art romantique, au contraire, recherche à sa manière la perfection des formes et des fantaisies imaginaires. Mais celle-ci n'est ni dans la pureté, ni dans la simplicité, elle est dans l'intensité, la surabondance, la profusion (profusion qui d'ailleurs ne doit pas être anarchique, car elle se détruirait elle-même), l'excès. Certes, ce n'est pas l'amoncellement de fantaisies imaginaires qui fait l'art romantique (ce n'en pourrait être que la caricature), mais l'organisation vivante de ces formes pouvant se développer diversement, soit dans le mouvement et le rythme — il y a un dynamisme très spécial dans les œuvres romantiques —, soit dans une sorte de grandeur, de profondeur, d'immensité enveloppante, soit dans une sorte d'abîme d'éloignement... Toutes les dimensions quantitatives, ainsi que celle du mouvement, sont mises au service de cette profusion de formes imaginaires, et l'habileté, la virtuosité, peuvent alors s'exercer d'une manière quasi infinie.

Lequel de ces deux styles est le plus parfait ? On pourrait répondre que l'œuvre classique manifeste surtout le choix spirituel, alors que l'œuvre romantique manifeste surtout la puissance et la richesse de l'imagination. La priorité du choix spirituel sur les fantaisies imaginaires semble donc impliquer nettement la supériorité de l'œuvre classique.

Mais un tel jugement ne peut être accepté sans examen par le philosophe de l'art, car il fait appel à la hiérarchie de nos facultés et relève d'un jugement spéculatif, qui est exact, certes, mais qui n'est pas propre à la philosophie de l'art. C'est en fonction de la forme artistique elle-même et de l'activité artistique qu'il faut juger de la perfection de ces deux styles qui sont toujours un peu rivaux. Or précisément, dès qu'on les considère dans cette perspective, ils apparaissent comme complémentaires l'un de l'autre. Cette complémentarité peut s'analyser ainsi : l'œuvre classique implique dans la forme artistique une noblesse unique et une unité plus grande, une qualité d'expression plus actuelle, qui lui permettent d'atteindre

dre mieux sa fin, et lui confèrent une priorité de perfection en tant qu'œuvre d'art. L'œuvre romantique implique dans sa forme artistique une richesse et une surabondance ; elle possède de grandes possibilités de développement et, demeurant toujours comme en attente, quelque peu inachevée, elle a une certaine priorité pour notre affectivité. Il est évident qu'en raison de notre éducation, de notre personnalité ou de notre âge, nous sommes plus ou moins en connaturalité avec l'un ou l'autre style, soit avec la sobriété, la retenue du style classique, soit avec l'exubérance, la richesse du style romantique. Mais nous devons nous efforcer de demeurer en contact artistique avec l'un et l'autre pour recevoir ce que chacun peut nous apporter.

Notons encore — et ceci est peut-être le signe le plus valable de la supériorité de l'art classique sur l'art romantique — que celui-là est plus indépendant de son milieu historique que celui-ci. C'est pourquoi il peut être compris d'une manière plus directe, presque sans préparation, du moins pour celui dont l'intelligence est formée, alors que le style romantique reste toujours plus ou moins lié à une époque, à un cadre géographique. Il passe plus vite, car il est plus relatif aux événements. Le style classique apparaît comme étant en dehors du temps, il a quelque chose d'éternel. De façon paradoxale, on peut dire que le style romantique est plus conservateur, car il garde jalousement les trésors de l'espace et du temps, de la contingence. Le style classique garde le secret de l'homme dans une souveraine liberté.

Enfin, il faudrait parler de l'art archaïque comme de l'art le plus fondamental, celui qui est la source à laquelle il faut toujours revenir, et celui qui nous donne le sens de la matière.

Plus une culture est dépendante de la technique, conditionnée par le progrès de la technique, plus l'homme éprouve le besoin de revenir à cet état archaïque, en raison de sa simplicité, de sa fraîcheur, de sa naïveté. Cet art possède, à l'égard de l'art classique et de l'art romantique, une priorité à laquelle nous sommes très sensibilisés — la priorité génétique. Cet art plus primitif est plus proche de ce qu'il y a en nous de plus fondamental, de plus radical, de ce qu'il y a en nous de plus intuitif et de plus religieux, de plus sensible et de plus passionnel. C'est un art rude et tonifiant en raison même de son caractère primitif. D'où l'attrait si grand qu'il exerce sur nos sensibilités actuelles ; il est comme l'antidote le plus direct contre un monde de plus en plus artificiel.

BIBLIOGRAPHIE

Philosophie et Esthétique

Œuvres originales 429
Études sur les œuvres des philosophes et esthéticiens et Histoire de l'Esthétique 437

Théologie

Œuvres originales 439
Études sur les œuvres des théologiens 439

Psychologie, Psychanalyse, Sociologie 440

Travail, Technique, Esthétique industrielle 441

Artistes

Œuvres originales 442
Études sur les œuvres des artistes 444

Les grandes réalisations artistiques 445

Divers 449

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

Œuvres originales

ALAIN : *Les arts et les dieux.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1958*.

– – *Préliminaires à l'esthétique.* 15e éd. Gallimard 1939.

– – *Propos sur l'esthétique.* P.U.F. 1949.

ANDRÉ, Yves-Marie : *Œuvres philosophiques.* Introd. de Victor Cousin. Adolphe Delahays 1843. (*Essai sur le beau,* 1741.)

ANSERMET, Ernest : *La condition de l'œuvre d'art.* In : Rencontres internationales de Genève 1965 : « Le robot, la bête et l'homme », pp. 117-141. (Histoire et société d'aujourd'hui.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1966.

ARISTOTE : Les œuvres d'Aristote sont citées d'après l'édition des Belles Lettres *(Poétique, Physique, Rhétorique, De la divination par les songes, Les parties des animaux)* et Vrin *(Métaphysique, Éthique à Nicomaque, De anima, Politique, Météorologiques).*

---

* Chaque fois que le lieu de parution d'un livre n'est pas mentionné, il s'agit de Paris.

BACHELARD, Gaston : *Poétique de la rêverie.* P.U.F. 1960.

– – *La poétique de l'espace.* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) P.U.F. 1957.

– – *La psychanalyse du feu.* Gallimard 1938.

BALLARD, E. G. : *Art and Analysis.* An Essay toward a Theory in Aesthetics. Martinus Nijhoff, La Haye 1957.

BASCH, Victor : *Essai d'esthétique, de philosophie et de littérature.* Alcan 1929.

BAYER, Raymond : *Essais sur la méthode en esthétique.* (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1953.

– – *L'esthétique mondiale au XX^e siècle.* P.U.F. 1961.

– – *Histoire de l'esthétique.* A. Colin 1961.

– – *Traité d'esthétique.* A. Colin 1956.

BELAVAL, Yvon : *Les conduites d'échec.* Essai sur l'anthropologie contemporaine. 4^e éd. (Les Essais, LXV.) Gallimard 1953.

– – *La recherche de la poésie.* (Les Essais, XXV.) Gallimard 1947.

BERGSON, Henri : *Œuvres.* Éd. du Centenaire. P.U.F. 1959.

BERTHÉLÉMY, Jean : *Traité d'esthétique.* Éd. de l'École 1964.

BOILEAU, Louis-Auguste : *Histoire critique de l'invention en architecture.* Vve C. Dunod 1886.

BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine : *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture.* Payot 1925.

BOSANQUET, Bernard : *A History of Aesthetics.* Swan Sonnenschein & Co, London 1892. Nouv. éd. : George Allen & Unwin, London 1956 et Meridian Books, New-York 1957.

BOSCHOT, Adolphe : *Entretiens sur la beauté.* Plon 1927.

VON BRANDENSTEIN, Béla : *Kunstphilosophie.* (Grundlegung d. Philosophie, 5.) Anton Pustet, München, Salzburg 1968.

BRION, Marcel : *Art abstrait.* Albin Michel 1956.

BRUNET, Christian : *Prolégomènes à une esthétique intégrale : être, ambiguïté, esthétique.* Société d'édition d'Enseignement supérieur 1962.

BURKE, Edmund : *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Éd. by J. T. Boulton. Routledge & Kegan Paul, London 1958.

CAILLOIS, Roger : *Esthétique généralisée.* Gallimard 1962.

– – *Les impostures de la poésie.* (Métamorphoses, 26.) Gallimard 1962.

– – *Unité du jeu, diversité des jeux.* In : Diogène (1957), N° 19, pp. 117-144.

– – *Vocabulaire esthétique.* Fontaine 1946.

CAMUS, Albert : *Essais.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1967.

CARRITT, E. F. (éd.) : *Philosophies of Beauty.* From Socrates to Robert Bridges Being the Sources of Aesthetic Theory. Clarendon Press, Oxford 1947.

CASSIRER, Ernst : *Philosophie der symbolischen Formen.* 3 vol. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1923, 1925 et 1929.

CORY, Herbert Ellsworth : *The Concept of Expression in Esthetic Theory.* In : Journal of Philosophy, 27 (1928), N° 2, pp. 29-56; N° 3, pp. 57-71.

COURTÈS, Ceslas : *Art et civilisation technique.* In : Revue thomiste, 59 (1959), pp. 484-532.

CROCE, Benedetto : *Breviario di estetica.* (Piccola Biblioteca Filosofica.) G. Laterza, Bari 1932. (Trad. : *Bréviaire d'esthétique.* Trad. G. Bourgin. Payot 1923.)

– – *Contribution à ma propre critique.* Trad. J. Chaix-Ruy. (Les philosophes contemporains par eux-mêmes.) Éd. Nagel 1949.

– – *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.* Teoria e storia. 5e éd. (Filosofia come scienza dello spirito, 1.) Laterza, Bari 1922. (Trad. : *L'esthétique comme science de l'expression.* Trad. H. Bigot. Giard et Brière 1904.)

– – *Logica come scienza del concetto puro.* 2e éd. (Filosofia come scienza dello spirito, 2.) Laterza, Bari 1909.

– – *Nuovi saggi di estetica.* 2e éd. (Croce : Saggi filosofici, 5.) Laterza, Bari 1926.

– – *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana.* (Croce : Saggi filosofici, 1.) Laterza, Bari 1910.

DARBELLAY, Jean : *Le poète et la connaissance poétique.* Éd. de l'Œuvre St-Augustin, Saint-Maurice (Suisse) 1945.

DE BRUYNE, Edgar : *Esquisse d'une philosophie de l'art.* Trad. L. Breckx. Librairie Albert Dewit, Bruxelles 1930.

– – *L'esthétique du Moyen Age.* Institut supérieur de philosophie, Louvain 1947.

– – *Esthétique païenne, esthétique chrétienne.* A propos de quelques textes patristiques. In : Revue internationale de Philosophie, 9 (1955), pp. 130-144.

– – *Études d'esthétique médiévale.* 3 vol. (Rijksuniversiteit te Gent, Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 97e, 98e, en 99e aflevering.) De Tempel, Brugge 1946.

– – *Geschiedenis van de Aesthetica.* 4 vol. Standaard, Antwerpen et Amsterdam 1951-1955.

DE CORTE, Marcel : *L'acte poétique.* In : Études philosophiques (1940), pp. 159-186.

– – *L'essence de la poésie.* Étude philosophique de l'acte poétique. (Cahiers des poètes catholiques.) Paris et Bruxelles 1942.

– – *Ontologie de la poésie.* In : Revue thomiste 43 (1937), pp. 361-392; 44 (1938), pp. 99-125.

– – *Poésie et métaphysique.* In : Revue de Philosophie, n. s. 7 (1936), pp. 189-212.

DE SANCTIS, Francesco : *Fragments d'esthétique,* communiqués à l'Académie Pontanienne de Naples par B. Croce. (Ricerche e documenti desanctisiani.) Gianini, Napoli 1914.

DESSOIR, Max : *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* in den Grundzügen dargestellt. 2e éd. Enke, Stuttgart 1923.

– – *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft.* Enke, Stuttgart 1929.

– – *Die Rede als Kunst.* 2e éd. Erasmus Verlag, München 1948.

– – (éd.) : Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. V, Heft I, 1910.

DE WULF, Maurice : *Art et beauté.* 2e éd. (Conférences philosophiques.) Inst. supérieur de philosophie, E. Warny, Louvain 1943. (1re éd. : *L'œuvre d'art et la beauté.* Inst. de philosophie, Louvain et Alcan 1920.)

– – *La genèse de l'œuvre d'art.* In : Revue néo-scolastique de philosophie 21 (1914), pp. 5-16.

DIDEROT, Denis : *Sur l'art et les artistes.* Textes réunis et présentés par J. Seznac. (Miroirs de l'art.) Hermann 1967.

DUCASSE, Curt John : *The Philosophy of Art.* Allen and Unwin, London et Lincoln MacVeagh, Dial Press, New York 1929.

– – *What Has Beauty to Do with Art?* In : The Journal of Philosophy 25 (1928), pp. 181-186.

DUFRENNE, Mikel : *Esthétique et philosophie.* Klincksieck. 1967.

– – *Phénoménologie de l'expérience esthétique.* 2 vol. (Épiméthée, Essais philosophiques.) P.U.F. 1953; 2e éd. 1967.

– – *Le poétique.* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) P.U.F. 1963.

FOUCAULT, Michel : *Les mots et les choses.* Une archéologie des sciences humaines. (Bibliothèque des sciences humaines.) Gallimard 1966.

FOCILLON, Henri : *Vie des formes.* 3e éd. suivie de *Éloge de la main.* P.U.F. 1947.

FUMET, Stanislas : *Le procès de l'art.* (Le Roseau d'Or, Œuvres et Chroniques, 5.) Plon 1929.

GAULTIER, Paul : *Le sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur.* Payot 1925.

GENTILE, Giovanni : *La filosofia dell'arte.* (Opere complete, 4.) Sansoni, Firenze 1937.

GHYKA, Matila : *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.* Gallimard 1955.

– – *Le nombre d'or.* Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. 2 vol. Gallimard 1952.

GILSON, Étienne : *Art et métaphysique.* In : Revue de Métaphysique et de Morale, 23 (1916), pp. 243-267.

– – *L'école des muses.* (Essais d'art et de philosophie.) Vrin 1951.

– – *Introduction aux arts du beau.* (Essais d'art et de philosophie.) Vrin 1963.

– – *Matières et formes.* Poiétiques particulières des arts majeurs. (Essais d'art et de philosophie.) Vrin 1964.

– – *Peinture et réalité.* (Problèmes et controverses.) Vrin 1958.

– – *Plaidoyer pour Beckmesser.* In : Revue internationale de Philosophie, 18 (1964), pp. 161-182.
(Le fascicule est consacré aux problèmes d'art et de philosophie.)

GUASTALLA, Pierre : *Esthétique.* 2 vol. Préf. Ch. Lalo. I : Esthétique analytique. II : Le goût, la grâce et le rythme. Vrin 1925.

– – *L'esthétique de l'art.* Vrin 1928.

VON HARTMANN, Eduard : *Philosophie des Schönen.* 2e éd. (Volksverband der Bücherfreunde.) Wegweiser-Verlag, Berlin 1924.

HARTMANN, Nicolai : *Ästhetik.* Walter de Gruyter, Berlin 1953.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse.* (Werke, 5.) 5e éd. (Philosophische Bibliothek, 33.) Felix Meiner, Leipzig 1949. (Trad. : *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques.* Trad. J. Gibelin. [Bibliothèque des textes philosophiques.] Vrin 1952.)

– – *Esthétique.* 4 vol. Trad. S. Jankélévitch. (Philosophie de l'Esprit.) Aubier, Éd. Montaigne 1944.

– – *Leçons sur la philosophie de l'histoire.* Trad. J. Gibelin. Vrin 1946.

– – *La phénoménologie de l'esprit.* 2 vol. Trad. J. Hyppolite. (Philosophie de l'Esprit.) Aubier 1939 et 1941.

HEIDEGGER, Martin : *Hölderlin und das Wesen der Dichtung.* Albert Langen/Georg Müller, München 1936, 2e éd. 1937. (Trad. : *Qu'est-ce que la métaphysique?* Suivi d'extraits sur l'être et le temps et d'une conférence sur Hölderlin. Trad. H. Corbin. [Les Essais, VII.] Gallimard 1951.)

– – *Holzwege.* 3e éd. V. Klostermann, Frankfurt/M. 1957. (Trad. : *Chemins qui ne mènent nulle part.* Trad. W. Borkmeier. [Classiques de la philosophie.] Gallimard 1962.)

– – *Was heisst denken?* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1954. (2. Vorlesung, pp. 8-10 et 48-52.)

– – *Der Wille zur Macht als Kunst.* In : *Nietzsche*, I, pp. 11-254. Günther Neske, Pfullingen 1961.

VON HERDER, Johann Gottfried : *Sämtliche Werke.* 33 vol. Weidmann, Berlin 1877-1899.

HERSCH, Jeanne : *L'être et la forme.* (Être et penser, Cahiers de philosophie, 14.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1946.

HOGARTH, William : *The Analysis of Beauty*, written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste. Éd. par J. Burke. Clarendon Press, Oxford 1955. Éd. originale : Printed by J. Reeves for the Author, London 1953. (Éd. française : *L'analyse de la beauté.* Destinée à fixer les Idées vagues qu'on a du goût. 2 vol., Arthus Bertrand, Paris 1805.)

HUISMAN, Denis : *L'esthétique.* (Que sais-je? 635.) P.U.F. 1954.

HUYGHE, René : *L'art et l'âme.* Flammarion 1960.

– – *L'art et l'homme.* 3 fasc. Librairie Larousse 1957, 1958 et 1961.

– – *Dialogue avec le visible.* Flammarion 1955.

– – *Sens et destin de l'art.* (Images et idées.) Flammarion 1967.

INGARDEN, Roman : *Des différentes conceptions de la vérité dans l'œuvre d'art.* In : Revue d'Esthétique 2 (1949), pp. 162-180.

– – *Das literarische Kunstwerk.* Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. 3e éd. Max Niemeyer, Tübingen 1965.

– – *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst.* Musikwerk — Bild — Architektur — Film. Max Niemeyer, Tübingen 1962.

– – *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif.* In : Atti del IIIo Congresso internazionale di Estetica, pp. 167-173. Venezia 1956.

JDANOV, Andreï : *Sur la littérature, la philosophie et la musique.* 2e éd. Préface d'Aragon. Les éditions de la nouvelle critique 1950.

JOUBERT, Joseph : *Pensées et lettres.* Présentées par R. Dumay. Grasset 1954.

KANT, Immanuel : *Anthropologie du point de vue pragmatique.* Trad. M. Foucault. (Bibliothèque des textes philosophiques.) Vrin 1964.

– – *Critique de la raison pure.* 2 vol. Trad. J. Barni. Flammarion 1944.

– – *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie.* (Werke, 5.) Éd. W. Weischedel. Inselverlag, Wiesbaden 1957. (Trad. : *Critique du jugement.* Trad. J. Gibelin. Vrin 1946.)

– – *Observations sur le sentiment du beau et du sublime.* Trad. R. Kempf. (Bibliothèque des textes philosophiques.) Vrin 1953.

KRESTOVSKY, Lydie : *Le drame du beau.* In : Revue d'Esthétique, 1 (1948), pp. 392-408.

– – *La laideur dans l'art à travers les âges.* Seuil 1947.

– – *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur.* P.U.F. 1948.

LALO, Charles : *L'art et la morale.* Nouv. éd. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1934.

– – *L'art et la vie.* 3 vol. Vrin 1946-47.

– – *L'art loin de la vie.* (Études de psychologie et de philosophie, 1.) Vrin 1939.

– – *Éléments d'une esthétique musicale scientifique.* 2e éd. augmentée. Vrin 1939.

– – *Esthétique du rire.* (Bibliothèque de Philosophie scientifique.) Flammarion 1949.

– – *L'expression de la vie dans l'art.* Alcan 1933.

– – *Introduction à l'esthétique.* A. Colin 1912.

– – *Notions d'esthétique.* 5e éd. P.U.F. 1960.

– – *Les sentiments esthétiques.* Alcan 1910.

– – Étienne SOURIAU, Charles LAPICQUE et al. : *Formes de l'art, formes de l'esprit.* P.U.F. 1951.

LAMENNAIS, Félicité Robert de : *L'esthétique de Lamennais.* Sélections sur l'art et le beau. Publ. par H. Pierquin. Ch. Bosse 1930.

LAMOUCHE, André : *Esthétique.* Dunod 1961.

LAPICQUE, Charles et al. : *L'art et le jeu.* (Deucalion, 6. Être et penser, Cahiers de philosophie, 48.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1957.

LARSSON, Hans : *La logique de la poésie.* Trad. E. Philipot. (Bibliothèque scandinave, Coll. de traduction d'auteurs scandinaves, 1.) E. Leroux 1919. (Original : *Poesiens Logik*, Lund 1899.)

LEFEBVRE, H. : *Contribution à l'esthétique.* (Problèmes.) Éd. Sociales 1953.

LESSING, Gotthold Ephraim : *Laokoon.* 2e éd. Weidmann, Berlin 1880.

LÉVÊQUE, Charles : *La science du beau* étudiée dans ses principes, dans son application et dans son histoire. 2 vol. Auguste Durand 1862.

LOREAU, Max : *L'œuvre d'art comme création.* In: Revue de Métaphysique et de Morale, 72 (1967), pp. 184-205.

LUPASCO, Stéphane : *Science et art abstrait.* Julliard 1963.

MAO TSÉ-TOUNG : *Sur la littérature et l'art.* Éd. en langues étrangères, Pékin 1965.

MARC, André : *Métaphysique du beau.* In : Revue thomiste, 51 (1951), pp. 112-133; 52 (1952), pp. 64-94.

MARITAIN, Jacques : *Art et scolastique.* 3e éd. revue et corr. Rouart 1935.

– – *Frontières de la poésie et autres essais.* Rouart 1935.

– – *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie.* Trad. de l'anglais par l'auteur avec l'aide de H. Bars et G. et Ch. Brazzola. Desclée De Brouwer 1966. (Original : *Creative Intuition in Art and Poetry.* Pantheon Books, New York 1953.)

– – *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle.* (Bibliothèque française de Philosophie, 3e série.) Desclée De Brouwer 1939. Nouv. éd. : (Sagesse et Cultures.) Alsatia 1956.

– – *La responsabilité de l'artiste.* 12e éd. Trad. de l'anglais G. et C. Brazzola. (Le signe.) Fayard 1961.

– – et Raïssa : *Situation de la poésie.* Nouv. éd. (Courrier des Iles, 12.) Desclée De Brouwer 1938.

MARX, Karl : *Thèses sur Feuerbach.* In : Friedrich ENGELS : *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande.* Nouv. éd. (Les éléments du communisme.) Éd. Sociales 1945.

– – et Friedrich ENGELS : *Sur la littérature et l'art.* Textes choisis précédés d'une introduction de M. Thorez et d'une étude de J. Fréville. Éd. Sociales 1954.

Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à E. Souriau. Nizet 1952.

MENDELSSOHN, Moses : *Gesammelte Schriften.* 8 vol. Brockhaus, Leipzig 1843-1845.

MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'œil et l'esprit.* Gallimard 1964.

– – *Phénoménologie de la perception.* 10e éd. (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1945.

– – *Sens et non-sens.* (Pensées.) Éd. Nagel 1948.

– – *Le visible et l'invisible,* suivi de notes de travail par M. Merleau-Ponty. (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1964.

MICHELIS, P. A. : *Études d'esthétique.* Klincksieck 1967.

MOREAU, Joseph : *L'idée d'univers dans la pensée antique.* (Biblioteca del Giornale di Metafisica, 10.) Società editrice internazionale, Torino 1953.

MUNROE, Thomas : *Les arts et leurs relations mutuelles.* Trad. J.-M. Dufrenne. P.U.F. 1954.

– – *Toward Science in Aesthetics.* Selected Essays. The Liberal Art Press, New York 1956.

NÉDONCELLE, Maurice : *Introduction à l'esthétique.* 4e éd. (Initiation philosophique, 6.) P.U.F. 1963.

NIETZSCHE, Friedrich : *Ainsi parlait Zarathoustra.* Un livre pour tous et pour personne. Trad. H. Albert. Mercure de France 1946.

– – *Le crépuscule des idoles.* 13e éd. Trad. H. Albert. Mercure de France 1920.

– – *Ecce Homo.* 9e éd. Trad. H. Albert. (Coll. d'auteurs étrangers.) Mercure de France 1921.

– – *Le gai savoir.* 12e éd. Trad. H. Albert. Mercure de France 1921.

– – *La généalogie de la morale.* 11e éd. Trad. H. Albert. Mercure de France 1948.

– – *Humain, trop humain.* 2 vol. 12e éd. Trad. A. M. Desrousseaux. Mercure de France 1921.

– – *L'origine de la tragédie* ou Hellénisme et pessimisme. Trad. J. Marnold et J. Morland. Mercure de France 1947.

– – *Werke.* 1 : Die Geburt der Tragödie. 5 : Götzendämmerung, Ecce Homo. 6 : Der Wille zur Macht. Éd. A. Baeumler. Alfred Kröner, Leipzig 1930.

PALIARD, Jacques : *L'âme sans la danse.* In : Études philosophiques, n. s. 9 (1954), pp. 400-403.

PAREYSON, Luigi : *Contemplation du beau et production des formes.* In : Revue internationale de philosophie, 9 (1955), pp. 16-32.

PASCAUD, Jean : *L'esthétique et le bien-être.* (Études et Documents du C.N.B.O.S., Relations humaines, 50.) Comité national belge de l'organisation scientifique, Bruxelles 1962, pp. 3-8.

PHILIPPE, Marie-Dominique : *La contemplation.* In : Bulletin du Cercle thomiste Saint-Nicolas de Caen (1967), N° 39, pp. 22-30.

– – *Situation de la philosophie de l'art dans la philosophie aristotélico-thomiste.* In: Studia philosophica, 13 (1953), pp. 99-112.

PICON, Gaëtan : *L'écrivain et son ombre.* Introduction à une esthétique de la littérature. Gallimard 1953.

PIEMONTESE, Filippo : *L'intelligenza nell'arte.* Ricerche sui fondamenti ontologici e gnoseologici dell'attività artistica. Carlo Marzorati, Milano 1955.

– – *Lezioni di filosofia dell'arte.* Eugenio Gili, Torino 1957.

PIGUET, Jean-Claude : *De l'esthétique à la métaphysique.* (Phaenomenologica, 3.) Martinus Nijhoff, La Haye 1959.

PLATON : *Œuvres complètes.* Trad. M. Croiset. (Coll. des Universités de France, Auteurs grecs.) Les Belles Lettres 1920-1964.

PLÉ, Robert : *Esthétique de la figure ou forme* (Quatrième espèce de la qualité). Thèse de doctorat. (Polycopié.)

PLOTIN, *Ennéades.* Trad. E. Bréhier. (Coll. des Universités de France, Auteurs grecs.) Les Belles Lettres 1924-1938.

POULET, Georges : *Études sur le temps humain.* II : La distance intérieure. (L'Épi.) Plon 1952.

READ, Herbert : *Icon and Idea.* The Function of Art in the Development of Human Consciousness. Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1955.

– – *The Meaning of Art.* (Pelican Books, A 213.) Penguin Books et Faber and Faber, London 1956. (1re publ. : 1931.)

RIVIÈRE, Jacques : *La crise du concept de littérature.* In : La Nouvelle Revue française, 22 (1924), pp. 159-170.

ROLAND-MANUEL et Nadia TAGRINE : *Plaisir de la musique.* 2 vol. Seuil 1947.

ROLLAND DE RENÉVILLE, André : *L'expérience poétique.* 2e éd. Gallimard 1938.

ROSENKRANZ, Karl : *Aesthetik des Hässlichen.* Gebrüder Bornträger, Königsberg 1853.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Les Confessions.* Nouv. éd. Garnier, frères (s. d.).

SANTAYANA, George : *Interpretations of Poetry and Religions.* (The Works of Santayana, II.) Triton Edition. Charles Scribner's Sons, New York 1936.

– – *Reason in Art.* (The Works of Santayana, IV.) Triton Ed. Charles Scribner's Sons, New York 1936.

– – *Reason in Common Sense.* (The Works of Santayana, III.) Triton Ed. Charles Scribner's Sons, New York 1936.

– – *The Sense of Beauty : Being the Outlines of Aesthetic Theory.* 2e éd. (The Works of Santayana, I.) Triton Ed. Charles Scribner's Sons, New York 1936.

SARTRE, Jean-Paul : *L'imaginaire.* Psychologie — Phénoménologique de l'imagination. 4e éd. (Bibliothèque des Idées, 9.) Gallimard 1940.

– – *Situations I.* Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité. 4e éd., pp. 31-35. Gallimard 1947.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph : *Philosophie der Kunst.* Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 1966. (Unveränderter reprografischer Nachdruck d. Ausgabe von 1859.)

VON SCHILLER, Friedrich : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme.* Trad. R. Leroux (Coll. bilingue des classiques étrangers, 48.) Aubier 1943. (Original : *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen,* 1795.)

– – *Poésie naïve et sentimentale.* Trad. R. Leroux. (Coll. bilingue des classiques étrangers, 69.) Aubier 1947. (Original : *Ueber naive und sentimentalische Dichtung,* 1800.)

VON SCHLEGEL, August Wilhelm : *Cours de littérature dramatique.* 3 vol. 2e éd. Abraham Cherbuliez, Paris et Genève 1832.

SCHOPENHAUER, Arthur : *Discours sur le style.* (Orig. : *Parerga und Paralipomena,* 2. Bd. : Kapitel XXIII, §§ 279-297 : « Ueber Schriftstellerei und Stil. » [Werke, 6. Bd.] 2. Auflage. Brockhaus, Leipzig 1919.)

– – *Die Welt als Wille und Vorstellung.* 2 vol. (Werke, 2 et 3.) 2e éd. Éd. J. Frauenstädt. F. A. Brockhaus, Leipzig 1919. (Trad. : *Le monde comme volonté et comme représentation.* Trad. A. Burdeau. 1 : 8e éd. [Bibliothèque de Philosophie contemporaine.] P.U.F. 1942. 3 : 3e éd. Félix Alcan 1903.)

SCHUWER, Camille : *Les deux sens de l'art.* (Initiation philosophique.) P.U.F. 1962.

SÉAILLES, Gabriel : *Essai sur le génie dans l'art.* 3e éd. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Félix Alcan 1902.

– – *L'origine et les destinées de l'art.* Nouv. éd. Alcan 1925.

SEGOND, Joseph : *Traité d'esthétique.* Aubier 1947.

SOURIAU, Étienne : *L'avenir de l'esthétique.* Essai sur l'objet d'une science naissante. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1929.

– – *Le beau, l'art et la nature.* In : Revue internationale de philosophie, 9 (1955), pp. 76-97.

– – *La correspondance des arts.* Flammarion 1947.

SOURIAU, Paul : *La beauté rationnelle.* Alcan 1904.

– – *L'esthétique du mouvement.* Alcan 1889.

– – *La rêverie esthétique.* Alcan 1906.

STEFANINI, Luigi : *L'art comme expression absolue.* In : Actes du X^e Congrès international de Philosophie, Amsterdam 11-18 août 1948. 2 vol. North Holland Publishing Co, Amsterdam 1949.

TAINE, Hippolyte : *La philosophie de l'art.* 2 vol. 24^e éd. Hachette (s.d.).

TATARKIEWICZ, Wladislaw : *L'esthétique de la concentration et l'esthétique de la rêverie.* In : Revue de Métaphysique et de Morale, 72 (1967), pp. 170-183.

TOLSTOÏ, Léon : *Qu'est-ce que l'art?* 3^e éd. Trad. E. Halpérine-Kaminsky. Paul Ollendorff 1898.

VALÉRY, Paul : *Œuvres.* 2 vol. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1957 et 1960.

– – *Souvenirs poétiques* recueillis par un auteur au cours d'une conférence prononcée à Bruxelles le 9 janvier 1942. 2^e éd. Guy le Prat 1947.

VANDEL, A. : *Le beau dans la nature et la création artistique.* In : Études philosophiques, n. s. 6 (1951), pp. 207-215.

VANDER KERKEN, Libert : *L'expérience esthétique du temps.* In : Revue philosophique de Louvain, 51 (1953) 32, pp. 555-567.

VICO, Giovanni-Batista : *Œuvres choisies*, traduites et présentées par J. Chaix-Ruy. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Histoire de la Philosophie et Philosophie générale.) P.U.F. 1946.

WALTZ, René : *La création poétique.* Essai d'analyse. (Bibliothèque de Philosophie scientifique.) Flammarion 1953.

WHITEHEAD, Alfred North : *Adventures of Ideas.* MacMillan, New York et Cambridge University Press 1933.

– – *The Aims of Education.* Mentor Books, New York 1956.

– – *The Analysis of Meaning.* In : *Essays in Science and Philosophy*, pp. 93-99. Rider, London 1948.

– – *Immortality.* In : P. A. SCHILPP (éd.) : *The Philosophy of Alfred North Whitehead.* 2^e éd., pp. 682-700. (The Library of Living Philosophers, 3.) Tudor Publishing Co, New York 1951.

– – *Modes of Thought.* MacMillan Co, New York 1938.

– – *Process and Reality.* MacMillan Co, New York 1929.

– – *Religion in the Making.* Cambridge University Press, London 1926.

– – *Science and the Modern World.* University Press, Cambridge 1926.

WINCKELMANN, Johann Joachim : *Essai sur l'allégorie*, principalement à l'usage des artistes. In : *De l'allégorie, ou traité sur cette matière* par Winckelmann, Addison, Sulzer. Trad. et éd. par H. J. Jansen. Paris an VII (1799).

– – *Werke.* 8 vol. Walther, Dresden 1808-1820.

ZIMMERMANN, Robert : *Aesthetik.* I : Geschichte der Aesthetik. Wien 1858.

Études sur les œuvres des philosophes et esthéticiens et Histoire de l'Esthétique

BASCH, Victor : *Essai critique sur l'esthétique de Kant.* Alcan 1896.

– – *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine.* In : Revue philosophique de la France et de l'étranger, 73 (1912), pp. 22-43 et 167-190.

BOURBON DI PETRELLA, Fiammetta : *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino.* Le Monnier, Firenze 1956.

BRINCOURT, André et Jean : *Les œuvres et les lumières.* A la recherche de l'esthétique à travers Bergson, Proust, Malraux. La Table Ronde 1955.

CALVEZ, Jean-Yves : *La pensée de Karl Marx.* Seuil 1956.

CANGUILHEM, Georges : *Réflexions sur la création artistique selon Alain.* In : Revue de Métaphysique et de Morale, 57 (1952), pp. 171-186.

CERVI, Antonio M. : *Introduzione alla estetica neoplatonica.* Parte I. Società anonima poligrafica italiana, Roma 1951.

CIONE, Edmondo : *L'estetica di Francesco De Sanctis.* S.A.G. Barbèra Editore, Firenze 1935.

CROCE, Benedetto : *La philosophie de Jean-Baptiste Vico.* Trad. Buriot Darsiles et G. Bourgin. Giard et Brière 1913.

DE KEYSER, Eugénie : *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin.* (Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 4e série, 7.) Publications universitaires, Louvain 1955.

DUBOIS-DUMÉE, J. P. : *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel.* In : *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel,* pp. 270-290. Présentation E. Gilson. (Présences.) Plon 1947.

DURON, Jacques : *La pensée de George Santayana.* I : Santayana en Amérique. Nizet (1950).

FELDMANN, Valentin : *L'esthétique française contemporaine.* Alcan, P.U.F. 1934.

DEL GAIZO, Vittorio : *Spunti tomistici per una estetica moderna.* FVSSI, Firenze 1948.

GIBELIN, Jean : *L'esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art.* Vrin 1935.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir : *Henri Bergson.* (Les grands penseurs.) P.U.F. 1959. (Refonte intégrale de l'ouvrage paru chez Alcan en 1931.)

KNOX, Israël : *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer.* Columbia University Press, New York 1936.

LALO, Charles : *L'esthétique expérimentale de Fechner.* Alcan 1908.

LAMEERE, Jean : *L'esthétique de Benedetto Croce.* (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie.) Vrin 1936.

LODGE, Rupert C. : *Plato's Theory of Art.* (International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method.) Routledge & Kegan Paul, London 1953.

MEYER, Albert : *Die ästhetischen Anschauungen Otto Ludwigs.* Diss. phil. Zürich. P. G. Keller, Winterthur 1957.

MUNROE, Thomas : *Les tendances de l'esthétique américaine contemporaine.* In : Marvin FABER : *Activité philosophique en France et aux États-Unis,* I. P.U.F. 1950.

NIVELLE, Armand : *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant.* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 134.) Les Belles Lettres 1955.

QUATTROCCHI, Luigi : *L'idea di bello nel pensiero di Platone.* Studio storico e bibliografico. (Letture di pensiero e d'arte.) Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1953.

REVAULT D'ALLONNES, Olivier : *L'esthétique de Descartes.* In : Revue des Sciences humaines (1951), No 61, pp. 50-55.

SADZIK, Joseph : *Esthétique de Martin Heidegger.* Éd. Universitaires 1963.

SCHUHL, Pierre-Maxime : *Platon et l'art de son temps,* (Arts plastiques). 2e éd. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) P.U.F. 1952.

SHERBURNE, Donald W. : *A Whiteheadian Aesthetic.* Some Implications of Whitehead's Metaphysical Speculation. Yale University Press, New Haven 1961.

SOREIL, Arsène : *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*. Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIII^e siècle. Nouv. éd. (Académie royale de langue et de littérature françaises en Belgique.) Bruxelles 1955.

SORETH, Marion : *Der platonische Dialog " Hippias Major "*. (Zetemata, Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, 6.) C. H. Beck, München 1953.

SPIEGELBERG, Herbert : *The Phenomenological Movement*. A historical introduction, I. Martinus Nijhoff, The Hague 1960.

STAUDINGER, Joseph : *Das Schöne als Weltanschauung, im Lichte der platonisch-augustinischen Geisteshaltung*. Herder, Wien 1948.

TATARKIEWICZ, Wladislaw : *Aristoteles, ein moderner Ästhetiker*. (Studi di estetica, 21.) Ed. di Filosofia, Torino 1961.

– – *Deux mille ans de poétique*. In : Diogène (1962), N° 38 : « Problèmes esthétiques d'hier et d'aujourd'hui », pp. 3-27.

– – *Historia estetyki*. 2 vol. Zaklad Narodowy im Ossolinskich, Warszawa 1960.

TROISFONTAINES, Roger : *La notion de « présence » chez Gabriel Marcel*. In : *Existentialisme chrétien : Gabriel Marcel*, pp. 203-267. Présentation E. Gilson. (Présences.) Plon 1947.

USINGER, Fritz : *Friedrich Schiller und die Idee des Schönen*. In : Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1-5, pp. 1-13. Franz Steiner, Wiesbaden et Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur, Mainz 1955.

THÉOLOGIE

Œuvres originales

S. ALBERT LE GRAND : *De bono*. Aschendorff, Monasterii Westfalorum 1951.

– – *De pulchro et bono*. In : *S. Thomae opuscula omnia*, V, op. LXVIII. Éd. P. Mandonnet. Lethielleux 1927.

S. ATHANASE D'ALEXANDRIE : *Contre les païens* et *Sur l'incarnation du Verbe*. Trad. Th. Camelot. (Sources chrétiennes, 18.) Éd. du Cerf 1947.

S. AUGUSTIN : *Œuvres*. (Bibliothèque augustinienne.) Desclée De Brouwer 1939 et ss.

S. BASILE DE CÉSARÉE : *Homélies sur l'Hexaéméron*. Trad. St. Giet. (Sources chrétiennes, 26.) Éd. du Cerf 1950.

DENYS : *Les Noms divins*. In : *Œuvres complètes*. Trad. M. de Gandillac. (Bibliothèque de Philosophie.) Aubier 1943.

S. THOMAS D'AQUIN : Les œuvres de S. Thomas sont citées d'après l'édition Léonine *(Somme théologique, Commentaires des Premiers et des Seconds Analytiques)*, Marietti *(Comm. sur l'Évangile de S. Matthieu, Comm. de l'Éthique à Nicomaque, Comm. de la Métaphysique, Question disputée sur la vérité)*, Vivès *(Comm. des Psaumes)* et Lethielleux *(Comm. sur les Sentences, Exposition sur le " De hebdomadibus " de Boèce)*.

Études sur les œuvres des théologiens

CALLAHAN, Leonard (John) : *A Theory of Esthetic According to the Principles of St Thomas Aquinas*. The Catholic University of America, Washington 1927.

DE WULF, Maurice : *Études historiques sur l'esthétique de Saint Thomas d'Aquin.* Inst. supérieur de philosophie, Louvain 1896.

– – *Les théories esthétiques propres à saint Thomas.* 1 : Le resplendissement du beau. In : Revue néo-scolastique, 2 (1895), pp. 188-205 et 341-357.

KOVACH, Francis J. : *Die Ästhetik des Thomas von Aquin.* Eine genetische und systematische Analyse. (Quellen u. Studien z. Geschichte d. Philosophie, 3.) Walter de Gruyter, Berlin 1961.
(Contient une bibliographie très complète ainsi qu'une énumération des lieux où S. Thomas traite de questions d'esthétique.)

PUTNAM, Caroline Canfield : *Beauty in the Pseudo-Denys.* Phil. Diss. (Philosophical Studies, 190.) The Catholic University of America Press, Washington 1960.

SPARGO, Emma Jane Marie : *The Category of the Aesthetic in the Philosophy of Saint Bonaventure.* (Franciscan Inst. Publications, Philosophy Series, 11.) The Franciscan Inst., St. Bonaventure/N.Y.; Nauwelaerts, Louvain et Schöningh, Paderborn 1953.

PSYCHOLOGIE, PSYCHANALYSE, SOCIOLOGIE

L'art dans la société d'aujourd'hui. Rencontres internationales de Genève 1967. (Histoire et société d'aujourd'hui.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1968.

BASTIDE, Roger : *Arte e sociedade.* Martins, São Paulo 1945. — Éd. espagnole : *Arte y sociedad.* Fondo de cultura económica, México 1948.

– – *Les problèmes de la sociologie de l'art* (= résumé de l'ouvrage précédent). In : Cahiers internationaux de sociologie, 4 (1948), pp. 160-171.

BAUDOUIN, Charles : *Psychanalyse de l'art.* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1929.

– – *Le symbole chez Verhaeren.* Carmel, Genève 1952.

DELACROIX, Henri : *Psychologie de l'art.* Essai sur l'activité artistique. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1927.

– – *Les sentiments esthétiques et l'art.* In : Georges DUMAS : *Nouveau traité de psychologie,* VI, pp. 253-316. Alcan 1939.

– – *Les sentiments esthétiques et le génie.* P.U.F. 1937.

DRACOULIDÈS, N. N. : *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre.* Éd. du Mont-Blanc, Genève 1952.

FECHNER, Gustav Theodor : *Vorschule der Aesthetik.* 2e éd. Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1897-98.

FRANCASTEL, Pierre : *Art et sociologie.* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) In : L'année sociologique (1940-48), 3e série, II, pp. 491-527. P.U.F. 1949.

FRANCÈS, Robert : *Psychologie de l'esthétique.* (Coll. SUP.) P.U.F. 1968.

GUYAU, Marie-Jean : *L'art au point de vue sociologique.* 4e éd. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1897.

HUIZINGA, Johan : *Homo ludens.* Essai sur la fonction sociale du jeu. Trad. C. Seresia. (Les Essais, XLVII.) Gallimard 1951.

HUYGHE, René : *Les puissances de l'image.* Bilan d'une psychologie de l'art. Flammarion 1965.

KRIS, Ernest : *Psychoanalytic Explorations in Art.* International Universities Press, New York 1952.

BIBLIOGRAPHIE

LALO, Charles : *L'art et la vie sociale.* G. Doin 1921.

– – *Programme d'une esthétique sociologique.* In : Revue philosophique de la France et de l'étranger, 78 (1914).

MAURON, Charles : *L'art et la psychanalyse.* In : Psyché (1952), N° 63.

– – *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine.* Publ. des Annales de la Faculté d'Aix-en-Provence 1957.

– – *La psychocritique et sa méthode.* Théories et problèmes. Supplementum II de la revue Orbis Litterarum, pp. 104-106. Munksgaard, Copenhague 1958.

MÜLLER-FREIENFELS, Richard : *Psychologie der Musik.* Chr. Friedrich Vieweg, Berlin (1936).

PLÉKHANOV, Georgii Valentinovič : *L'art et la vie sociale.* Trad. G. Bataut-Plékhanov, A. Guillain et J. Fréville. Éd. Sociales 1950.

SACHS, Hanns : *The Creative Unconscious.* Studies in the Psychoanalysis of Art. 2e éd. augmentée. A. A. Roback, Cambridge/Mass. 1951.

SOURIAU, Étienne : *L'art et la vie sociale.* In : Cahiers internationaux de sociologie, 5 (1948), pp. 66-96.

VAN HAECHT, Louis : *Les racines communes de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'art contemporain.* In : Revue philosophique de Louvain, 51 (1953) 32, pp. 568-590.

WEBER, Jean-Paul : *Domaines thématiques.* (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1963.

– – *Genèse de l'œuvre poétique.* (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1960.

– – *La psychologie de l'art.* 3e éd. (Initiation philosophique.) P.U.F. 1965.

WOODWORTH, Robert S. : *Psychologie expérimentale.* Trad. A. Ombredane et I. Lézine. (Bibliothèque scientifique internationale.) P.U.F. 1949.

TRAVAIL, TECHNIQUE, ESTHÉTIQUE INDUSTRIELLE

ARVON, Henri : *La philosophie du travail.* (Initiation philosophique.) P.U.F. 1964.

AYMARD, André : *L'idée de travail dans la Grèce archaïque.* In : Journal de Psychologie, 41 (1948), pp. 29-45.

BORNE, Étienne et François HENRY : *Le travail et l'homme.* (Les Iles.) Desclée De Brouwer 1937.

CAILLOIS, Roger : *L'univers de l'animal et celui de l'homme.* In : Rencontres internationales de Genève 1965 : « Le robot, la bête et l'homme », pp. 11-30. (Histoire et société d'aujourd'hui.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1966.

DAUJAT, Jean : *Les problèmes du travail.* In : Orientations (1938), 5e année, Nos 6-7.

DIRKMANN, Richard : *Formung der Industrieerzeugnisse.* Wirtschafts- u. Sozialwiss. Diss. Köln 1960.

DUBREUIL, Hyacinthe : *Le travail et la civilisation.* Esquisse de l'histoire et de la philosophie du travail. Plon 1953.

FRANTSEV, Youri : *L'activité créatrice du peuple.* In : Rencontres internationales de Genève 1959 : « Le travail et l'homme », pp. 33-46. Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1959.

FRIEDMANN, Georges : *Où va le travail humain?* 8e éd. Gallimard 1950.

– – *Problèmes humains du machinisme industriel.* Gallimard 1946.

GINDERTAËL, R. V. : *L'art graphique au service de la publicité.* In : Art d'aujourd'hui (1952), série 3, Nos 3-4, pp. 33-44.

HEIDEGGER, Martin : *Die Frage nach der Technik.* In : *Die Künste im technischen Zeitalter,* pp. 70-108. (3. Folge des Jahrbuches " Gestalt und Gedanke ".) München 1954.

HUISMAN, Denis et Georges PATRIX : *L'esthétique industrielle.* (Que sais-je? 957.) P.U.F. 1961.

JACCARD, Pierre : *Psycho-sociologie du travail.* (Études et documents.) Payot 1966.

LABORDE, Alexandre de : *De l'esprit d'association dans tous les intérêts de la communauté.* 2 vol. 2e éd. Gide, fils 1821.

LEFRANC, Georges et al. : *Le travail et l'homme.* Rencontres internationales de Genève 1959. Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1959.

MARX, Karl : *Le Capital.* Livre I. Trad. J. Molitor. Alfred Costes 1924.

MEYERSON, Ignace : *Histoire de l'idée de travail.* In : Journal de Psychologie, 41 (1948), pp. 19-68.

– – *Le travail, fonction psychologique.* In : Journal de Psychologie, 52 (1955), pp. 3-17

– – *Le travail : une conduite.* In : Journal de Psychologie, 41 (1948), pp. 7-16.

MUMFORD, Lewis : *Technique et civilisation.* Trad. D. Moutonnier. Seuil 1950. (Paru aux États-Unis en 1934.)

PROUDHON, Pierre-Joseph : *De la justice dans la révolution et dans l'Église.* 6e étude : Le travail. (Essai d'une philosophie populaire.) Nouv. éd., t. 2. (Œuvres complètes, 22.) A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Bruxelles 1868.

Réflexions sur le travail. Lumière et Vie (1955) 20.

REUCHLIN, Maurice : *L'étude scientifique du travail humain.* In : Journal de Psychologie, 52 (1955), pp. 136-155.

RUYER, Raymond : *Métaphysique du travail.* In : Revue de Métaphysique et de Morale, 53 (1948), pp. 26-54 et 190-215.

SIMON, Yves : *Trois leçons sur le travail.* 2e éd. (Cours et documents de philosophie.) Téqui (1938).

SOURIAU, Étienne et al. : *Esthétique industrielle.* P.U.F. 1952.

VERNANT, Jean-Pierre : *Travail et nature dans la Grèce ancienne.* In : Journal de Psychologie, 52 (1955), pp. 18-38.

VIALATOUX, J. : *Signification humaine du travail.* Les éd. ouvrières 1953.

VUILLEMIN, Jules : *L'être et le travail.* P.U.F. 1949.

ARTISTES

Œuvres originales

BALZAC, Honoré de : *Un drame au bord de la mer.* La comédie humaine, Études philosophiques I. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1950.

BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres complètes.* Éd. du Centenaire. La Guilde du Livre, Lausanne 1967.

BELLAY, Joachim du : *La deffense et illustration de la langue francoyse* (1549). (Société des Textes français modernes.) Librairie Marcel Didier 1948.

– – *Les Regrets et autres œuvres poëtiques.* (Textes littéraires français, 120.) Librairie Droz, Genève 1966.

BRAQUE, Georges : *Le jour et la nuit.* Cahiers 1917-1952. Gallimard 1952.

BRETON, André : *Manifestes du Surréalisme.* Éd. Jean-Jacques Pauvert 1962.

– – *Les vases communiquants.* Gallimard 1955.

BYRON, George Gordon (lord) : *Childe Harold's Pilgrimage.* Tauchnitz, Leipzig 1851.

CHAMPIGNEULLES, Bernard : *Les plus beaux écrits des grands musiciens.* Le Globe 1946.

CHARPIER, Jacques et Pierre SEGHERS : *L'art poétique.* Éd. Seghers 1956.

CLAUDEL, Paul : *Œuvre poétique.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1957.

– – *Œuvres en prose.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1965.

– – et André GIDE : *Correspondance 1899-1926.* 22e éd. Gallimard 1949.

DELACROIX, Eugène : *Journal.* 3 vol. Nouv. éd. Publ. par A. Joubin. Plon 1932.

DEL MARLE : *Le constructivisme et son influence.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 3, pp. 10-11.

DUHAMEL, Georges : *Chronique des saisons amères 1940-1943.* Hartmann (s.d.).

– – *Les poètes et la poésie. 1912-1914.* Mercure de France 1922.

ELUARD, Paul : *Œuvres complètes.* Vol. 2. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1968.

EMMANUEL, Pierre : *Le goût de l'Un.* Seuil 1963.

Enquête auprès d'artistes contemporains. In : Revue d'Esthétique, 17 (1964) : « Art et Modernité », pp. 164-189.

ESSÉNINE : *Essénine,* par Sophie LAFFITTE. (Poètes d'aujourd'hui, 65.) Éd. P. Seghers 1959.

GIDE, André : *Conseils au jeune écrivain.* In : La nouvelle Nouvelle Revue Française (1956), 4e année, N° 44, pp. 225-234.

– – *L'immoraliste.* Mercure de France 1947.

HEINE, Heinrich : *Henri Heine,* par Pierre GARNIER. (Poètes d'aujourd'hui, 64.) Éd. P. Seghers 1959.

HÖLDERLIN, Friedrich : *Œuvres.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1967.

HUGO, Victor : *Œuvres poétiques,* I. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1964.

JACOB, Max : *Le cornet à dés* (I). 13e éd. Gallimard 1945.

LAUTRÉAMONT : *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.* Introd. d'André Breton. Éd. G.L.M. 1938.

LE CORBUSIER : *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture.* Denoël 1943.

– – *The Modulor.* A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics. Trad. P. de Francia and A. Bostock. Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1958.

– – *Vers une architecture.* Nouv. éd. (L'esprit nouveau.) Vincent, Fréal et Cie (1958).

– – *Vues sur l'art.* In : Revue d'Esthétique, 1 (1948), pp. 16-39.

Lettres de grands musiciens. (Sequana, 136.) Corrêa 1941.

LURÇAT, Jean : *L'artiste et la vie.* In : Les Cahiers de l'Institut de la vie (1966), N° 7, pp. 4-19.

MALLARMÉ, Stéphane : *Divagations.* « Vers et Prose. » (Les Trésors de la Littérature française, 13.) Albert Skira, Genève 1943.

– – *Lettre à Henri Cazalis.* In : Henri MONDOR : *Propos* (de Mallarmé) *sur la poésie.* Éd. du Rocher, Monaco 1946.

– – *Œuvres complètes.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1945.

NERVAL, Gérard de : *Les filles du feu.* Nouvelles. 2 vol. (Œuvres complètes, 4.) Librairie Ancienne Honoré Champion 1931.

– – *Gérard de Nerval,* par Jean RICHER. (Poètes d'aujourd'hui, 21.) Éd. P. Seghers 1950.

NOVALIS : *Novalis*, par Pierre GARNIER. (Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, 9.) Éd. P. Seghers 1962.

PROUST, Marcel : *A la recherche du temps perdu.* 3 vol. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1963.

REVERDY, Pierre : *Le gant de crin.* Plon 1927.

– – *Le livre de mon bord.* Mercure de France 1948.

RILKE, Rainer Maria : *Les cahiers de Malte Laurids Brigge.* 8e éd. Trad. M. Betz. Émile-Paul, frères 1926.

– – *Fragments en prose.* Trad. M. Betz. Émile-Paul 1942.
– – *Lettres à Rodin.* 7e éd. Émile-Paul 1913.

– – *Lettres à un jeune poète.* Trad. B. Grasset et R. Biemel. Grasset 1937.

RIMBAUD, Arthur : *Œuvres complètes.* (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1946.

RIVIÈRE, Jacques et ALAIN-FOURNIER : *Correspondance 1907-1914.* Introd. d'Isabelle Rivière. Plon 1949.

RODIN, Auguste : *L'art.* Entretiens réunis par Paul Gsell. (Coll. du Bouquet, 22.) Mermod, Lausanne 1946.

ROUAULT, Georges et André SUARÈS : *Correspondance.* Introd. de Marcel Arland. Gallimard 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Émile.* 3 vol. La Renaissance du Livre (1912).

SAINT-POL-ROUX : *Les féeries intérieures.* In : Jacques CHARPIER et Pierre SEGHERS : *L'art poétique.* Éd. Seghers 1956.

– – *Saint-Pol-Roux*, par Théophile BRIANT. (Poètes d'aujourd'hui, 28.) Éd. P. Seghers 1952.

SAMSON, Joseph : *Musique et vie intérieure.* Journal de bord d'un musicien. La Colombe 1951.

VON SCHILLER, Friedrich : *Schiller*, par Victor HELL. (Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, 8.) Éd. P. Seghers 1960.

SOPHOCLE : *Ajax, Antigone, Œdipe Roi, Electre.* 2e éd. revue et corrigée. Trad. P. Masqueray. (Coll. des Universités de France, Auteurs grecs.) Les Belles Lettres 1929.

STRAWINSKY, Igor : *Chroniques de ma vie.* 2 vol. Denoël et Steele 1935.

– – *Poétique musicale.* 3e éd. (La flûte de Pan.) J. B. Janin 1945.

SUPERVIELLE, Jules : *Naissances.* Suivies de *En songeant à un art poétique.* (Coll. blanche.) Gallimard 1951.

TÖPFFER, Rodolphe : *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, ou essai sur le beau dans les arts. 2 vol. J. J. Dubochet, Lechevalier et Cie, Paris 1848. Éd. de la Petite Fustigerie, Genève 1926.

VAN GOGH, Vincent : *Lettres à son frère Théo.* Trad. G. Philippart. Grasset 1937.

Signalons également la nouvelle collection d'Albert Skira, « Les sentiers de la création », qui annonce les ouvrages suivants :

ARAGON, Louis : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit.*

TRIOLET, Elsa : *La mise en mots.*

IONESCO, Eugène : *Découvertes.*

BUTOR, Michel : *Les mots dans la peinture.*

Puis : Roland BARTHES, Jacques PRÉVERT, Roger CAILLOIS, Jean STAROBINSKI, René CHAR, etc.

Études sur les œuvres des artistes

La petite chronique d'Anna Magdalena Bach. Trad. M. et E. Buchet. Corrêa 1935.

BACHELARD, Gaston : *Lautréamont.* Corti 1939.

BETZ, Maurice : *Rilke vivant.* Souvenirs, lettres, entretiens. 4e éd. Émile-Paul (s.d.).

BOSCHOT, Adolphe : *Musiciens poètes.* Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin. (Les maîtres de l'Histoire, Éd. d'Histoire et d'Art.) Plon 1937.

CAILLOIS, Roger : *Poétique de St-John Perse.* 4e éd. Gallimard 1954.

CARROUGES, Michel : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* (Idées.) Gallimard 1967.

CATTAUI, Georges : *Trois poëtes.* Hopkins, Yeats, Eliot. Egloff 1947.

CHASTEL, Guy : *J. K. Huysmans et ses amis.* Documents inédits. Grasset 1957.

DEGAND, Léon : *L'épouvantail de l'académisme abstrait.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 4, pp. 32-33.

– – *Introduction.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 3, pp. 2-4 et 28.

– – *Notes sur Hartung.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 4, pp. 23-24.

ESTIENNE, Charles : *Hans Hartung.* Un style de l'expressif pur. In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 4, pp. 20-21.

– – *La vision de Séraphine.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 4, p. 13.

FAŸ, Bernard : *Les précieux.* Librairie académique Perrin 1966.

GINDERTAËL, R. V. : *Le passage de la ligne.* De la figuration à l'abstraction. Quelques documents pour aider à mieux comprendre « le passage de la ligne ». In : Art d'aujourd'hui (1952), série 3, N° 5, pp. 17-21.

GIRARD, Pierre : *La trilogie chez Euripide.* In : Revue d'études grecques (1904), pp. 149-195.

HOFFMEISTER, Johannes : *Hölderlin und die Philosophie.* Felix Meiner, Leipzig 1942.

INDY, Vincent d' : *Beethoven.* (Les musiciens célèbres.) Henri Laurens 1911.

– – *César Franck.* (Les maîtres de la musique.) Alcan 1912.

LAVIGNAC, Albert : *La musique et les musiciens.* 5e éd. Librairie Ch. Delagrave 1898.

MALRAUX, André (éd.) : *Jan Vermeer De Delft.* (La Galerie de la Pléiade.) Gallimard 1952.
(Contient notamment PROUST : *Pages sur Vermeer.*)

MONDOR, Henri : *Vie de Mallarmé.* 2 vol. 6e éd. Gallimard 1941-42.

RAYMOND, Marcel : *De Baudelaire au surréalisme.* Nouv. éd. revue et augmentée. Librairie José Corti 1940.

– – *Génies de France.* Hugo Mage. (Les Cahiers du Rhône, 4.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1942.

RIVIÈRE, Jacques : *Reconnaissance à Dada.* In : Nouvelle Revue Française, 15 (1920), pp. 216-237.

ROLLAND, Romain : *Musiciens d'aujourd'hui.* 18e éd. (Bibliothèque d'Histoire.) Hachette 1908.

ROY, Claude : *L'amour de la peinture.* Goya, Picasso et d'autres peintres. 5e éd. Gallimard 1956.

SOURIAU, Paul : *L'imagination de l'artiste.* Hachette 1901.

STHINERC, Alain : *Réflexions sur une exposition Van Gogh.* In : La vie intellectuelle (1947), 15e année, N° 5, pp. 116-132.

TROYAT, Henri : *Sainte Russie.* Souvenirs et réflexions. Grasset 1956.

LES GRANDES RÉALISATIONS ARTISTIQUES

ALAZARD, Jean : *L'art italien au XV^e siècle.* Le Quattrocento. Henri Laurens 1951.

ALVARD, Julien et R. V. GINDERTAËL (éd.) : *Témoignages pour l'art abstrait 1952.* Introd. L. Degand. Éd. Art d'aujourd'hui 1952.

Anatolian Studies. Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara (London). Vol. VII (1957) et ss.

L'art nègre. Présence africaine (1951), N^os 10-11.

BANDI, Hans-Georg et Johannes MARINGER : *L'art préhistorique.* Les cavernes, le Levant espagnol, les régions arctiques. Trad. J. Descoullayes et F. Lachenal. Office du Livre, Fribourg (1955).

BANDI, Hans-Georg et al. : *Die Steinzeit.* Vierzigtausend Jahre Felsbilder. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1960.

BÜHLER, Alfred, Terry BARROW und Charles P. MOUNTFORD : *Ozeanien und Australien.* Die Kunst der Südsee. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1961.

BURNIER, Raymond : *Visages de l'Inde médiévale.* La Palme 1950.

CAHILL, James : *La peinture chinoise.* Trad. Y. Rivière. (Les Trésors de l'Asie.) Éd. d'Art Albert Skira, Genève 1960.

CASO, Alfonso : *El Tajín, la pyramide aux 364 niches.* In : Connaissance des arts (1966), N° 177, pp. 89-92.

CHATZIDAKIS, Manolis : *Des chefs-d'œuvre byzantins en Grèce. Les mosaïques.* In : Connaissance des arts (1964), N° 145, pp. 55-61.

COLIN, Roland : *La situation de l'art nègre.* In : Présence africaine (1959), N° 26, pp. 52-66.

COOMARASWAMY, Ananda K. : *Pour comprendre l'art hindou.* Trad. J. Buhot. Éd. Bossard 1926.

Débat autour d'un inro, dirigé par Pierre KJELLBERG. In : Connaissance des arts (1967), N° 186, pp. 15-20.

DEMARGNE, Pierre : *Naissance de l'art grec.* (L'Univers des formes.) Gallimard 1964.

DEVAMBEZ, Pierre : *L'art au siècle de Périclès.* La Guilde du Livre, Lausanne 1955.

DIMIER, Anselme : *Les moines bâtisseurs.* Architecture et vie monastique. (Résurrection du passé.) A. Fayard 1964.

DISSELHOFF, Hans-Dietrich und Sigvald LINNÉ : *Alt-Amerika.* Die Hochkulturen der Neuen Welt. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1960.

EGER, Jean-Claude : *Le sommeil et la mort dans la Grèce antique.* Éd. Sicard 1966.

EGGERS, Hans Jürgen et al. : *Kelten und Germanen in heidnischer Zeit.* (Kunst d. Welt. Die Kulturen des Abendlandes.) Holle Verlag, Baden-Baden 1964.

Enciclopedia Universale dell'Arte. 15 vol. Istituto per la collaborazione culturale. Venezia et Roma 1958-67.

ETTINGHAUSEN, Richard : *La peinture arabe.* Trad. Y. Rivière. (Les Trésors de l'Asie.) Éd. d'Art Albert Skira, Genève 1962.

FAGG, William : *Sculptures africaines.* Les univers artistiques des tribus d'Afrique Noire. Fernand Hazan 1965.

FAURE, Élie : *Histoire de l'art.* I : L'art antique. II : L'art médiéval. III : L'art renaissant. (Éd. d'Histoire et d'Art.) Plon 1939 et 1948.

– – *Histoire de l'art.* V : L'esprit des formes. 15^e éd. revue et augmentée. Crès 1933.

GASKIN, L. J. P. : *A Bibliography of African Art.* International African Institute, London 1965.

GIEDION, S(iegfried) : *Ewige Gegenwart.* Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel. I : *Die Entstehung der Kunst.* Fretz und Wasmuth, Zürich 1964. (Trad. : *L'éternel présent.* I : *La naissance de l'art.* La Connaissance, Bruxelles 1966.)

GODARD, André : *L'art de l'Iran.* Arthaud 1962.

GOETZ, Hermann : *Indien.* Fünf Jahrtausende indischer Kunst. Trad. S. Lienhard. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1959.

GRABAR, André : *Le premier art chrétien.* (L'Univers des formes.) Gallimard 1966.

GRIAULE, Marcel : *Arts de l'Afrique noire.* Éd. du Chêne 1947.

GROSLIER, Bernard Philippe : *Hinterindien.* Kunst im Schmelztiegel der Rassen. Trad. L. Voelker. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1960.

GROUSSET, René : *L'Inde.* (Éd. d'Histoire et d'Art.) Plon 1949.

HOURTICQ, Louis : *Encyclopédie des beaux-arts.* 2 vol. Hachette 1925.

HUBERT, Jean, Jean PORCHER et Wolfgang Fritz VOLBACH : *L'Empire carolingien.* (L'Univers des formes.) Gallimard 1968.

KAEHLER, Heinz : *Rom und sein Imperium.* (Kunst d. Welt. Die Kulturen d. Abendlandes.) Holle Verlag, Baden-Baden 1962.

KAHNWEILER, Daniel-Henry : *L'art nègre et le cubisme.* In : Présence africaine (1948), N° 3.

KRICKEBERG, Walter : *Altmexikanische Kulturen.* Anhang v. Gerdt Kutscher. Safari-Verlag, Berlin 1966.

KUBLER, George : *The Art and Architecture of Ancient America.* The Mexican, Maya, and Andean Peoples. (The Pelican History of Art, Z 21.) Penguin Books, Harmondsworth 1962.

LABANDE-MAILFERT, Yvonne : *Poitou roman.* (La nuit des temps, Zodiaque.) Abbaye de la Pierre-qui-vire 1957.

LAMBERT, Élie : *Le style gothique.* (Arts, styles et techniques.) Librairie Larousse 1943.

LEIRIS, Michel et Jacqueline DELANGE : *Afrique noire.* La création plastique. (L'Univers des formes.) Gallimard 1967.

LEUZINGER, Elsy : *Afrika.* Kunst der Negervölker. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1959.

LIN YUTANG : *The Chinese Theory of Art.* Translations from the Masters of Chinese Art. William Heinemann, London 1967.

MAIURI, Amedeo : *La peinture romaine.* Trad. R. Skira-Venturi. (Les grands siècles de la peinture.) Éd. d'Art Albert Skira, Genève 1953.

MÂLE, Émile : *L'art religieux après le concile de Trente.* Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie — France — Espagne — Flandres. A. Colin 1932.

– – *L'art religieux du XII^e siècle en France.* Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. 5^e éd. revue et corr. A. Colin 1947.

– – *L'art religieux du XIII^e siècle en France.* Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. 8^e éd. A. Colin 1948.

MALRAUX, André : *La métamorphose des dieux.* (La Galerie de la Pléiade.) Gallimard 1957.

– – *Le musée imaginaire.* Éd. de poche. (Idées/arts, 1.) Gallimard 1965.

– – *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale.* 3 vol. (La Galerie de la Pléiade.) Gallimard 1952 et 1954.

– – *Les voix du silence.* (La Galerie de la Pléiade.) Gallimard 1951.

MANSUELLI, Guido : *Etrurien und die Anfänge Roms.* Trad. L. Voelker. (Kunst d. Welt. Die Kulturen d. Abendlandes.) Holle Verlag, Baden-Baden 1963.

MATZ, Friedrich : *Kreta und frühes Griechenland.* Prolegomena zur griechischen Kunstgeschichte. (Kunst d. Welt. Die Kulturen d. Abendlandes.) Holle Verlag, Baden-Baden 1962.

MCMULLEN, Roy : *The Fine Arts.* Modern Situations in the Arts. (Britannica Perspectives, III. Encyclopaedia Britannica.) William Benton, Chicago et London 1968.

MEKHITARIAN, Arpag : *La peinture égyptienne.* (Les grands siècles de la peinture.) Éd. d'Art Albert Skira, Genève 1954.

MELLAART, James : *The Earliest Settlements in Western Asia.* From the Ninth to the End of the Fifth Millennium B. C. (Vol. I, chap. VII, §§ I-X.) (The Cambridge Ancient History, 59.) University Press, Cambridge 1967.

NICCO-FASOLA, G. : *Florence.* In : Art d'aujourd'hui (1952), série 3, N° 2, pp. 7-8.

NIEVA, Francisco : *Un art témoin de la science : la peinture moderne en France.* In : Revue d'Esthétique, 10 (1957), pp. 40-49.

OTTO-DORN, Katharina : *Kunst des Islam.* (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1964.

PALLOTTINO, Massimo : *La peinture étrusque.* Trad. R. Skira-Venturi. (Les grands siècles de la peinture.) Éd. d'Art Albert Skira, Genève 1952.

PARROT, André : *Assur.* Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen. (Universum d. Kunst.) C. H. Beck, München 1961. (Trad. du français.)

– – *Sumer.* (L'Univers des formes.) Gallimard 1960.

PAULME, Denise : *Les sculptures de l'Afrique noire.* (L'œil du connaisseur.) P.U.F. 1956.

PICARD, Gilbert et Yvan BUTLER : *Empire romain.* Préface de P. Portoghesi. (Architecture universelle.) Office du Livre, Fribourg 1965.

PITTARD, Eugène et al. : *Histoire générale de l'art.* 2 vol. Flammarion 1950.

PORADA, Edith : *Alt-Iran.* Die Kunst in vorislamischer Zeit. Mitarbeit v. R. H. Dyson. Mit Beiträgen v. C. K. Wilkinson. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1962.

RICE, David Talbot : *Die Kunst des Islam.* Trad. E. Krüger. (Knaurs Kunstgeschichte in Farben.) Droemer Knaur, München et Zürich 1967. (Original : *Islamic Art.* Thames & Hudson, London 1965.)

RICHIE, Donald : *L'art des fleurs au Japon* hier et aujourd'hui. (Portes sur l'Orient.) Office du Livre, Fribourg 1968.

RIDDER, André de et Waldemar DÉONNA : *L'art en Grèce.* (Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité, Section 1, vol. 12.) La Renaissance du Livre 1924.

ROY, Claude : *L'homme à la source de l'art.* In : Connaissance des arts (1965), N° 159, pp. 111-115.

SECKEL, Dietrich : *Kunst des Buddhismus.* Werden, Wanderung und Wandlung. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1962.

SÉJOURNÉ, Laurette : *La pensée des anciens Mexicains.* (Les textes à l'appui, 14.) François Maspero 1966. (Publié d'abord au Mexique sous le titre : *Pensamiento y religión en el México antiguo.* Fondo de cultura econômica, México 1957 et 1964.)

SENGHOR, Léopold Sédar : *L'esthétique négro-africaine.* In : Diogène (1956), N° 16, pp. 43-61.

SÉRULLAZ, Maurice : *Le cubisme* (Que sais-je? 1036.) P.U.F. 1963.

SEUPHOR, Michel : *La peinture abstraite aux U.S.A.* In : Art d'aujourd'hui (1951), série 2, N° 6, pp. 16-23.

SPEISER, Werner : *China.* Geist und Gesellschaft. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1959.

STIERLIN, Henri : *L'attrait fascinant du Mexique précolombien.* In : Connaissance des arts (1966), N° 177, pp. 65-72.

SUTERMEISTER, Peter : *L'apogée du baroque.* Photographies de Jeannine Le Brun. Trad. E. Badoux et E. Schaer. S.F.L., Paris et Payot, Lausanne 1966.

SWANN, Peter C. : *Japan.* Von der Jomon- zur Tokugawa-Zeit. Trad. I. Schaarschmidt-Richter. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1965.

TAPIÉ, Victor-L. : *Le baroque.* (Que sais-je? 923.) P.U.F. 1961.

– – *Baroque et classicisme.* (Civilisations d'hier et d'aujourd'hui.) Plon 1957.

Les théâtres d'Asie. Études de Jeannine Auboyer et al. réunies et présentées par J. Jacquot. (Conférences du Théâtre des Nations, 1958-59; Journées d'Études de Royaumont, 28 mai-1er juin 1959.) (Le Chœur des Muses.) Éd. du Centre national de la recherche scientifique 1961.

VERBRUGGE, A. R. : *Le symbole de la main dans la préhistoire.* Courances par Milly-la-Forêt (Seine-et-Oise) 1958.

VILLARET, Bernard : *Initiation au style Nazca.* Toute la poésie populaire dans la céramique de l'ancien Pérou. In : Connaissance des arts (1964), N° 149, pp. 60-67.

– – *L'or du Pérou.* In : Connaissance des arts (1965), N° 162, pp. 71-76.

VINSON, Robert-Jean : *Ardabil et sa mosquée.* In : Connaissance des arts (1967), N° 186, pp. 52-54.

– – *L'épopée baroque au Mexique.* In : Connaissance des arts (1966), N° 177, pp. 94-101.

WAGNER, Frits A. : *Indonesien.* Die Kunst eines Inselreiches. Trad. B. Loets. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1959.

WEGNER, Max : *L'art grec.* Trad. J. Deshayes et M. Müller-Strauss. Office du Livre, Fribourg (s.d.).

WOLDERING Irmgard : *Ägypten.* Die Kunst der Pharaonen. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1962.

WOLF, Walther : *Die Kunst Aegyptens.* Gestalt und Geschichte. W. Kohlhammer, Stuttgart 1957.

WOOLEY, Leonard : *Mesopotamien und Vorderasien.* Die Kunst des Mittleren Ostens. Trad. L. Voelker. (Kunst d. Welt. Die aussereurop. Kulturen.) Holle Verlag, Baden-Baden 1961.

DIVERS

ARVON Henri : *Le bouddhisme.* (Que sais-je? 468.) 5e éd. P.U.F. 1966.

BOSSUET, Jacques-Bénigne : *Lettres de piété et de direction.* 3 vol. La Bonne Presse 1897.

BREMOND, Henri : *La poésie pure.* Grasset 1926.

– – *Prière et poésie.* 20e éd. Grasset 1926.

CARROUGES, Michel : *La mystique du surhomme*. 2e éd. (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1948.

Études Carmélitaines : « Illuminations et sécheresses. » 22e année (1937), II. Voir spécialement : M. VAN DER MEERSCH : *De la sécheresse à l'inspiration* (pp. 19-24). — Henri GHÉON : *Aridité et inspiration* (pp. 25-30). — Edmond JALOUX : *L'inspiration poétique et l'aridité* (pp. 31-45). — Raïssa MARITAIN : *Du recueillement poétique* (pp. 46-49).

LALANDE, André : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 9e éd. P.U.F. 1962.

LEIRIS, Michel : *L'âge d'homme*. Gallimard 1946.

MEILLET, A. : *Esquisse d'une histoire de la langue latine*. Hachette 1928.

MUMFORD, Lewis : *The Transformations of Man*. (World Perspectives, 7.) Harper & Brothers, New York 1956.

PITTET, A. : *Vocabulaire philosophique de Sénèque*. 1re livraison. (Études anciennes.) Les Belles Lettres 1937.

POINCARÉ, Henri : *La valeur de la science*. (Classiques français du xxe siècle, 5.) Les éd. du Cheval ailé, Genève 1946.

VAN DER POST, Laurens : *The Heart of the Hunter*. The Hogarth Press, London 1961.

– – *The Lost World of the Kalahari*. The Hogarth Press, London 1958.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 5
INTRODUCTION 7

CHAPITRE PREMIER

Diverses réalisations et conceptions de l'art 27

1. LES RÉALISATIONS 27

L'art préhistorique, 29. — L'art chinois, 33. — L'art de l'Inde, 39. — L'art japonais, 42. — L'art bouddhique, 43. — L'art du Mexique et du Pérou, 45. — L'art de l'Océanie et de l'Australie, 48. — Les arts de l'Afrique noire, 49. — L'art du Proche et Moyen Orient, 52. — L'art de l'Iran, 56. — L'art égyptien, 59. — L'art islamique, 61. — L'art crétois et mycénien, 65. — L'art grec, 66. — L'art étrusque, 70. — L'art romain, 72. — L'art celte, 77. — L'art chrétien, 78. — La Renaissance, 84.

2. LES GRANDES CONCEPTIONS POÉTIQUES ET PHILOSOPHIQUES DE L'ART 87

L'art possède une certaine autonomie, 87. — Malgré son originalité, l'art demeure ordonné à autre chose, 95. — Le poète se présente comme un médiateur, un voyant, un prophète, 111. — L'art est proclamé par les philosophes comme un absolu, 117. — L'art est affirmé comme rival de Dieu, 138. — L'art surréaliste et l'art abstrait se veulent création de la vie à l'état pur, 144. — L'art, création pure, transcende le temps et la mort; il est un anti-destin, 154. — L'art est conçu comme étant au delà de l'homme, comme le nouveau dieu de l'homme, 160.

CHAPITRE II

Structure de l'activité artistique 165

CHAPITRE III

L'expérience artistique 181

1. OPINIONS DES PHILOSOPHES ET ESTHÉTICIENS 182

2. NOTES CARACTÉRISTIQUES DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE SELON LE TÉMOIGNAGE DES ARTISTES 188

L'expérience artistique apparaît comme une connaissance sensible très riche, impliquant quelque chose de plus que la simple perception, 188. — Cette expé-

rience fait « choc », elle implique une émotion très forte et incommunicable, 189. — Cette expérience-émotion est une révélation, 192. — Elle est source d'un plaisir, 193. — Elle apparaît comme « intemporelle », 194. — Elle apparaît comme gratuite, 195. — Elle apparaît comme source d'une fécondité possible. Elle est à l'origine même de l'inspiration, 195. — Cette expérience se prolonge en une « vie secrète », 196.

3. DÉTERMINATION PHILOSOPHIQUE DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE 197

Ce qui est atteint par l'expérience artistique 199
Fondement ontologique de ce qui est atteint dans l'expérience artistique . . . 204

La « *figura* », 206. — *Figura* et terme, 207. — *Figura* et nature, 208. — Parties intégrantes de la *figura*, 209. — *Figura* et rythme, 210. — *Figura*, rythme, beauté (« *habitus* entitatif » de beauté), 211.

L'apport subjectif dans l'expérience artistique 213
Propriétés de l'expérience artistique 216

Singularité, 216. — Richesse, 216. — Force de séduction, 217. — Caractère intemporel, 218. — Elle est source de joie, 218. — Elle est source de détente et de liberté, 219.

4. DIVERSITÉ DES EXPÉRIENCES ARTISTIQUES. 223

CHAPITRE IV

La contemplation artistique 225

1. L'ACTIVITÉ CONTEMPLATIVE 225
2. CARACTÈRES PROPRES DE LA CONTEMPLATION ARTISTIQUE 226
3. CONTENU PROPRE DE LA CONTEMPLATION ARTISTIQUE 229
4. CONTEMPLATION ARTISTIQUE, PHILOSOPHIQUE ET MYSTIQUE 231
5. DIVERS TYPES DE CONTEMPLATION ARTISTIQUE 235

CHAPITRE V

L'inspiration 239

1. DIVERSES OPINIONS PHILOSOPHIQUES SUR L'INSPIRATION 240
2. DIVERSES NOTES CARACTÉRISTIQUES DE L'INSPIRATION SELON LE TÉMOIGNAGE DES ARTISTES 242
3. CE QU'EST L'INSPIRATION 252
4. ORIGINE DE L'INSPIRATION. 258
5. DIVERS TYPES D'INSPIRATIONS ARTISTIQUES 265

Chapitre VI

Le choix artistique 267

1. Inspiration et choix artistique 268

2. Diverses notes caractéristiques du choix artistique 272

Concentration intérieure, 273. — Effort de l'esprit : « sueur intérieure », 273. — Passage du possible divers à ce qui s'impose : valorisation, mise en lumière, 276. — Mise en obscurité : annihilation, 277. — Liberté souveraine, 278. — Libération, transfiguration, 279.

3. Nature du choix artistique 279

Le choix artistique est analogue au choix du Créateur, 285. — Il est un certain discernement au niveau de l'inspiration, un jugement ayant comme fruit immanent le projet-*idea*, 290. — Il implique un engagement de l'artiste à l'égard de son œuvre, 295.

4. Propriétés du choix artistique 296

Chapitre VII

Le travail 297

1. Notes caractéristiques du travail 303
2. Ce qu'est le travail 313
3. Fondement ontologique du travail 315
4. Réalisation artistique et usage moral 316
5. Réalisation artistique, raisonnement, gestation 319
6. Diverses modalités et qualités du travail 322

Chapitre VIII

Le jugement de valeur artistique 325

1. Le témoignage des artistes 327
2. Comment, du point de vue philosophique, devons-nous considérer ce jugement de valeur? 332
3. Caractères propres de ce jugement 334
4. Jugement artistique et jugement prudentiel 337
5. Jugement artistique et jugement affectif 338
6. Jugement artistique et jugement du Créateur 339
7. Comment l'œuvre peut-elle être jugée par ceux qui ne l'ont pas produite? 340
8. Création divine, procréation humaine et réalisation artistique 346

CHAPITRE IX

L'œuvre artistique 357

1. TÉMOIGNAGES DE QUELQUES ARTISTES 358
2. OPINIONS DE QUELQUES PHILOSOPHES 362

L'œuvre est médiatrice entre l'idée et la réalité physique, 362. — Elle est un absolu : celui de la forme, 363. — Elle est essentiellement et éminemment objet : elle s'impose comme étant nécessaire, 365. — Elle est dévoilement, ouverture, révélation, 366. — Elle est signifiante et expressive. Elle est un pour-soi, 369. — Elle est un irréel, au delà du réel, 372. — Elle est un phénomène absurde, qui aide l'homme à maintenir sa révolte, 373.

3. DISCERNEMENT ENTRE L'ŒUVRE ARTISTIQUE ET LA RÉALITÉ NATURELLE 376
4. CE QU'EST L'ŒUVRE ARTISTIQUE EN ELLE-MÊME, RELATIVEMENT A L'ARTISTE. . . 381
5. CE QU'EST L'ŒUVRE ARTISTIQUE EN ELLE-MÊME, COMME « FORME » 386
6. FIN PROPRE DE L'ŒUVRE ARTISTIQUE 393
7. QUALITÉS PROPRES DE L'ŒUVRE D'ART 398

CHAPITRE X

Le style dans l'œuvre d'art. 403

Diversité des styles, 418. — Style classique et style romantique, 424.

Bibliographie 429

FD Imprimerie Alençonnaise, rue Édouard Belin, 61-Alençon
N° d'ordre 8.737 - N° 51.556

Toute recherche philosophique réaliste considère l'homme en sa totalité pour préciser ses grandes orientations :

- l'homme dans son dialogue avec l'univers : *activité artistique;*
- l'homme dans son dialogue avec l'homme : *l'agir parfait: l'amitié;*
- l'homme dans sa recherche du Transcendant : *analyse de l'être et découverte de l'Être premier.*

Les idéologies contemporaines risquent souvent de nous écarter de ce regard réaliste; il semble donc opportun de reprendre cette recherche fondamentale, toujours nouvelle.

Le premier volume de l'Essai de Philosophie porte précisément sur l'analyse philosophique de l'activité artistique, enveloppant du reste dans l'activité artistique tout le *faire* humain. S'il a semblé bon de commencer cette recherche de philosophie réaliste par l'analyse de l'activité artistique, c'est en raison de l'importance très grande, pour l'homme, de cette activité, spécialement à notre époque. N'est-ce pas en ce qui concerne l'activité artistique qu'une philosophie réaliste peut le mieux rencontrer la philosophie idéaliste en ce qu'elle a de meilleur, et, par le fait même, en montrer à la fois la grandeur et les limites?

Après une introduction rappelant les grandes tendances manifestées par les diverses *esthétiques*, l'auteur considère successivement : *les diverses réalisations et conceptions de l'art; la structure de l'activité artistique; l'expérience artistique; la contemplation artistique; l'inspiration; le choix artistique; le travail; le jugement de valeur artistique; l'œuvre artistique; le style dans l'œuvre d'art.*

Imprimé en France