

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*).

SAINTE THOMAS DOCTEUR, TÉMOIN DE JÉSUS. Saint-Paul, Fribourg 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*).

MYSTÈRES 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 MEHRLE, O.P.

NIHIL OBSTAT
Paris, le 28 Novembre 1969
H. LECLERE, P.S.S.

IMPRIMATUR
Paris, le 1^{er} Décembre 1969
E. BERRAR, v. c.

Pour tous renseignements concernant nos publications
s'adresser au service documentation
ÉDITIONS BEAUCHESNE, 117, RUE DE RENNES, PARIS VI^e

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

© 1970 by BEAUCHESNE ET SES FILS

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'ART, PERFECTION DE L'HOMME

*L'art est une disposition stable,
avec un λόγος vrai capable de
produire.*

ARISTOTE, Éthique à Nicomaque,
VI, 4, 1140 a 20.

*L'art n'est autre que la raison droite
des œuvres à faire.*

S. THOMAS, Somme théologique,
I-II, q. 57, a. 3.

Après avoir étudié l'activité artistique dans toute sa généralité et essayé de préciser les moments spécifiques de son développement, qui aboutissent à l'œuvre, il nous faut maintenant montrer comment cette activité n'a pas seulement une œuvre extérieure : elle transforme aussi l'homme pour en faire un artiste. Il nous faut étudier la transformation de l'homme en artiste et l'enracinement de l'art dans l'homme, autrement dit l'*habitus* d'art¹.

L'art semble pouvoir développer, parfois jusqu'à l'extrême, toutes les dimensions de l'activité humaine selon ses diverses orientations. En isolant chacune de ces dimensions et en l'exploitant, on aboutit aux positions les plus extrémistes.

L'homme possède en effet des richesses très variées, des virtualités multiples qui peuvent facilement s'opposer et s'exclure dès que chacune d'elle est exaltée pour elle-même. C'est ainsi que l'attitude mystique peut

¹ Cf. t. I, p. 211, note 81.

facilement s'opposer à l'attitude intellectualiste-rationaliste, ou l'inverse : un certain intellectualisme rationaliste peut ne rien comprendre à la mystique.

L'attitude rationaliste-logique peut s'opposer à la fantaisie et à l'imagination, de même que l'on oppose volontiers l'intuition à l'aspect critique, le sublime à l'ordinaire, le gratuit à l'utilitaire... Il est donc très important de s'efforcer de saisir ce qu'est l'art, pour respecter sa complexité tout en essayant de comprendre la manière dont il organise la richesse de ses éléments.

L'ART DU POINT DE VUE DESCRIPTIF

L'artiste est l'homme qui connaît : il sait *regarder, sentir, entendre*. C'est un homme d'expérience, sensible à son milieu vital dont il sait profiter d'une manière très intense et très personnelle.

L'artiste est possédé par certaines *inspirations*. Il découvre des rapports nouveaux encore inédits, que personne ne lui a proposés, et il sait les éclairer d'une lumière nouvelle.

L'artiste *juge*, discerne ce qui est valable dans ses inspirations, il les *critique* et s'efforce de tendre vers une réalisation, une œuvre. Puis il juge et critique cette œuvre.

L'artiste sait *utiliser les matériaux* dont il dispose en vue de réaliser une œuvre. Il est capable de lutter contre les résistances intrinsèques de ces matériaux dont il veut exploiter toutes les richesses (résistances qui font partie de leur nature).

Pour son œuvre, l'artiste est capable de découvrir et d'acquérir des *techniques*, il en connaît la portée et la nécessité, sans en devenir l'esclave.

L'artiste est un homme qui, à ses heures, sait *contempler* et jouir de sa contemplation.

Chaque aspect de l'activité artistique est susceptible de perfectionnement et peut prendre une place de plus en plus grande dans la vie de l'artiste en y manifestant son originalité propre. C'est d'ailleurs en tant qu'elle est susceptible de progrès que cette activité peut être à l'origine de l'acquisition de certaines déterminations qu'on appelle *habitus* d'art et que, même, elle les réclame.

Les *habitus* d'art sont en effet des acquisitions qualitatives déterminant et perfectionnant nos facultés, pour leur permettre d'agir plus facilement et plus efficacement. L'*habitus* n'est-il pas la qualité d'une qualité, la qualité d'une puissance ? Nos facultés intellectuelles et affec-

tives sont susceptibles d'orientations diverses et de perfectionnements à l'intérieur de leurs orientations naturelles. C'est ainsi qu'on acquiert des mœurs intellectuelles en exerçant son intelligence de telle ou telle manière ; des vertus morales, en exerçant ses passions et sa volonté d'une manière conforme aux exigences de la raison. Notre intelligence peut s'exercer dans des domaines très différents, spéculatifs ou pratiques : par exemple selon une orientation mathématique ou métaphysique, selon une orientation prudentielle ou artistique. Dans chacun de ces domaines, en raison même de sa potentialité et de son indétermination foncière, notre intelligence peut toujours commettre des erreurs et des faux pas, mais elle peut aussi acquérir certaines déterminations : des *habitus*, des orientations profondes qui la fortifient de l'intérieur et lui permettent de s'exercer d'une manière plus stable, plus ferme, plus efficace. Ces *habitus* acquis par l'exercice sont de véritables déterminations vitales explicitant pleinement la noblesse de l'intelligence en lui donnant une physionomie interne originale et ferme.

Sans tomber dans un concordisme, on pourrait établir un certain parallélisme entre les effets propres des *habitus* acquis et les notes caractéristiques du moi personnel. On sait en effet comment Charles Odier a décrit et analysé les trois « sentiments du moi » : sentiments d'autonomie, de sécurité, de valorisation ^{1a}.

Pour ne pas transformer ce parallélisme en une fausse identité, soulignons immédiatement la diversité qu'il implique.

Si l'on admet l'existence des *habitus*, on reconnaît que la personnalité psychologique de l'homme peut se nouer de diverses façons : au niveau intellectuel, au niveau moral ou au niveau artistique. A l'intérieur de chacun de ces domaines, il y a encore de très grandes différences : autre est la métaphysique, autres sont les mathématiques ; autres les *habitus* des arts, autres ceux de l'art artisanal, etc. Tandis que les « sentiments du moi » se prennent d'un point de vue subjectif — celui de la conscience de l'exercice de nos opérations — sans envisager la diversité provenant des réalités considérées. Ils ne se diversifient pas de la même manière et ne nous disent rien des orientations diverses du « moi personnel ». Cependant, il semble bien que les *habitus* acquis soient comme les fondements propres de ces sentiments psychologiques et qu'ils aient donc une importance capitale du point de vue de l'enseignement et de l'éducation. Le souci de former de véritables personnes humaines ne va pas sans une certaine connaissance, non seulement des éléments constitutifs capables de les structurer, mais encore de la manière dont ceux-ci

^{1a} Voir *L'angoisse et la pensée magique*, pp. 22-24 et *L'homme esclave de son infériorité*.

peuvent s'acquérir. Sinon on édifie sur le sable, en croyant par exemple qu'un pur volontarisme peut tenir lieu de vraie morale et que, du point de vue intellectuel, l'acquisition d'une méthode de travail suffit à tout. La plupart du temps, l'unique but de l'éducation est de former des « hommes de volonté » et de leur faire acquérir l'usage de « méthodes de travail ». Peut-être forme-t-on ainsi d'excellents instruments, mais on ne forme pas des hommes capables de se gouverner et d'organiser leur travail.

Comprenons bien la différence qui existe entre les *habitus* et les méthodes. On pourrait dire que les méthodes pallient un défaut d'*habitus*, que ce sont des tuteurs qui déterminent *de l'extérieur*, des tuteurs très utiles certes, du point de vue de l'exécution technique, mais qui n'ennoblissent pas l'intelligence et ne lui donnent ni physionomie originale, ni fermeté intérieure. Rien de plus monotone, de plus impersonnel, que la formation provenant exclusivement de méthodes scientifiques de travail ! Le grand danger pour l'homme, quand les méthodes ne sont pas accompagnées d'*habitus* internes, c'est de former uniquement des esclaves fidèles de telle ou telle méthode. Tout devient alors uniforme dans le plus mauvais sens du mot, tout est saisi d'une manière univoque, matérielle et quantitative. Nous avons tous connu l'étudiant (ou même le professeur) muni d'un excellent fichier et dépourvu de toute compréhension. Les méthodes forment des personnes habiles et des érudits brillants, mais qui n'ont rien compris profondément, et dont la tête bien remplie est sans structure organique vitale et spirituelle.

Voilà qui illustre bien la différence entre la méthode et l'*habitus*. Cependant, puisque l'*habitus* est une qualité à l'intérieur d'une autre qualité, il faut préciser qu'il ne peut s'abstraire de la faculté qu'il détermine (soit l'intelligence, soit l'appétit). C'est pourquoi, lorsqu'il s'agit de l'*habitus* d'art, il faut préciser qu'il ne peut se séparer des diverses facultés qu'il ennoblit. On ne peut pas considérer l'*habitus* d'art seulement pour lui-même. Si donc on veut déterminer avec exactitude la nature propre de l'*habitus* d'art, il faut préciser quelles sont les facultés impliquées dans le développement normal de l'activité artistique.

LES DIVERSES FACULTÉS IMPLIQUÉES DANS L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

L'artiste est un homme qui sait exercer ses facultés sensibles². « Voué à l'art par l'un de ses sens », comme le dit Bergson³, il voit ce que les autres ne savent pas voir ni entendre. Il voit avec une acuité

² Voir R. BAYER, *La sensibilité esthétique*.

³ *Le rire*, Œuvres, p. 461.

très particulière. « Les artistes, disait Nietzsche, ne doivent rien voir tel qu'il est, mais avec plus de plénitude, plus de simplicité, plus d'intensité »⁴. Un peintre, quand il *regarde*, saisit dans les mêmes couleurs, le même paysage, quelque chose de plus que les autres. Il saisit avec une profondeur spéciale telle ou telle nuance, telle ou telle couleur, c'est-à-dire l'aspect qualitatif de la vision⁵. Le musicien réagit de même à propos de la qualité du *son*, de l'harmonie, du rythme ; tout entier polarisé par eux, il « voit » en entendant, en écoutant⁶.

Le sculpteur saisit les qualités du volume, du mouvement, des proportions. Quand il touche une pierre sculptée, il perçoit immédiatement ce que le profane ne peut saisir ; il est tout entier dans ce qu'il touche, dans ce qu'il palpe.

L'architecte édifie un espace nouveau et il est sensible à l'ordre, à l'harmonie et aussi à la qualité de l'utile et du superflu, à celle du milieu ambiant... il « voit » en mesurant, en arpentant...

L'artisan (le menuisier, par exemple) est très spécialement sensibilisé aux qualités de la matière, du bois, des instruments de travail ; du premier coup d'œil il en apprécie la valeur.

Mais ce n'est pas seulement l'exercice de leurs sens « externes » que les artistes intensifient ainsi. Car ils ne les exercent pas seuls, mais avec tout un apport imaginaire, plus ou moins important selon les cas⁷.

⁴ *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 800. André Breton écrira, mais dans un tout autre sens : « Nous ne voyons plus le monde comme il est. Nous sommes absents » (*Lettres aux voyantes*, in *Manifestes du Surréalisme*, p. 236).

⁵ Louis Gillet note que dans l'exécution de ses dernières œuvres, où « il se soumet comme un enfant à la réalité », Cézanne « apprend à discerner un système de nuances de plus en plus délicates, un jeu de tonalités aériennes, à base de rose et de lilas, et à concevoir le tableau comme une échelle de vibrations extrêmement voisines, d'une richesse et d'une plénitude d'accords extraordinaires » (*Le mystère Cézanne*, p. 707). — Pour Malraux, la vision du peintre se précise de la même façon que celle du non-artiste, c'est-à-dire qu'elle ne se précise que lorsqu'elle est liée à l'action — à cette différence près que, pour le peintre, cette action est de peindre : « Rien n'est moins désintéressé que notre vision. Le premier acte, conscient ou non, du peintre, comme de tout artiste, c'est de changer la fonction des objets... Un peintre est un homme qui fait des tableaux... et la vision d'un peintre est celle qui sert à peindre, comme la vision d'un chasseur est celle qui sert à chasser... Sa vision [il s'agit de Renoir], c'était moins une façon de regarder la mer, que la secrète élaboration d'un monde auquel appartenait cette profondeur de bleu qu'il reprenait à l'immensité » (*Les voix du silence*, pp. 277-278).

⁶ Songeons à l'épreuve terrible d'un Beethoven prenant conscience que son ouïe s'affaiblit. Dans une lettre à son frère il avoue : « Ah ! comment me serait-il possible d'avouer la faiblesse d'un sens, qui devrait atteindre, chez moi, une plus grande perfection que chez d'autres, d'un sens que j'ai possédé autrefois au plus haut degré, à un degré tel que peu de musiciens ne l'ont certainement eu... Mais quelle humiliation pour moi si quelqu'un, à côté de moi, entendait les sons lointains d'une flûte et que, moi, je n'entendais rien ! » (*Lettres de grands musiciens*, p. 117).

⁷ Louis Gillet, qui reproche à Cézanne de manquer un peu d'imagination, écrit : « faute d'éducation..., il ne dispose pas d'une mémoire assez sûre, d'un vocabulaire assez riche pour y trouver à mesure les formes dont il a besoin ; et, soit paresse ou présomption, il n'a pas su se constituer à temps ce fonds d'expressions, ce magasin d'images qui lui aurait été nécessaire, et de cette lacune il devait pâtir toute sa vie » (*art. cit.*, p. 705).

L'artiste, généralement, vit intensément d'une imagination très épanouie, qui est demeurée très jeune, « naïve »⁸, et dont l'influence sur l'exercice des sens externes doit, elle aussi, se concevoir de diverses manières. Cependant, le rôle propre de l'imagination dans l'expérience et la contemplation artistiques est d'isoler en quelque sorte les qualités sensibles en les amplifiant, en les valorisant, en les mettant en pleine lumière⁹. L'artiste, en voyant, devient « visionnaire » : il voit « là où les autres ne voient pas »¹⁰, il voit « en profondeur », il « scrute les abîmes » et il « nous prête ses yeux pour regarder le monde »¹¹. Il découvre dans les couleurs ou les formes contemplées tout un jeu d'harmonies, d'analogies extraordinaires. Telle couleur ou telle forme éveille en lui tel ou tel sentiment affectif...

L'artiste qui entend devient « inspiré ». Il entend d'une manière mystérieuse, découvre un monde d'harmonies et de voix nouvelles. Il entre en communication avec un monde inconnu.

L'artiste qui touche, qui palpe, croit *pénétrer* dans ce qu'il touche, s'y fondre — ce qui est bien aussi une sorte d'inspiration. Se connaturalisant au marbre, à la pierre, il les sent comme s'il les pénétrait.

Cet élément imaginaire peut être très fort et réaliser une sorte de dépassement relativement à tout ce qui n'est pas sous son influence directe. Il peut opérer une certaine synthèse du passé, du présent et

⁸ Rouault écrit à Suarès : « Quand j'étais un tout petit enfant, un visage ou un paysage éveillait en moi tout un monde... Je ne pouvais m'empêcher d'en rêver et d'en vivre par le souvenir (...) j'ai continué à être le même enfant en essayant avec des moyens à moi, maladroitement si vous voulez, (...) de dire mon émotion » (G. ROUAULT-A. SUARÈS, *Correspondance*, pp. 5-6).

⁹ « Dante, écrit Croce, élève à la dignité de forme non seulement la douce couleur du saphir oriental (impressions visuelles), mais des impressions tactiles ou dermiques comme l'air gras et les frais ruisselets qui dessèchent d'autant plus la gorge de l'assoiffé. Et c'est une curieuse illusion que de croire qu'une peinture nous donne des impressions simplement visuelles. Le velouté d'une joue, la chaleur d'un corps juvénile, la douceur et la fraîcheur d'un fruit, le tranchant d'une lame affilée, et ainsi de suite, ne sont-ce pas des impressions que nous recevons même d'une peinture? et qu'ont-elles de visuel? Que serait une peinture pour un homme hypothétique qui privé de tous ou d'une grande partie des sens, acquerrait d'un seul coup le seul organe de la vue? Le tableau que nous avons devant nous et que nous croyons voir seulement avec les yeux, n'apparaîtrait à ses yeux que comme bien peu de chose de plus que la palette barbouillée d'un peintre » (*Bréviaire d'esthétique*, p. 18).

¹⁰ Cf. E. DELACROIX, *Journal*, I, p. 87 : « Je pense que c'est l'imagination seule, ou bien, ce qui revient au même, cette délicatesse d'organes qui fait voir là où les autres ne voient pas, et qui fait voir d'une différente façon ».

¹¹ Cf. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, pp. 229-230 : « ...à moins qu'il n'y ait des gens complètement incapables de tout plaisir esthétique, nous devons accorder à tous les hommes ce pouvoir de reconnaître les idées des choses et par le fait de se dépouiller instantanément de leur personnalité. Le génie a seulement l'avantage de posséder ce mode de connaissance à un degré bien plus élevé et d'en jouir d'une manière plus continue... L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde. Posséder cette faculté de vision particulière, reconnaître l'essence des choses qui existe en dehors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie ; être en état de nous faire profiter de ce don et de nous communiquer une telle faculté de vision, voilà la partie acquise et technique de l'art ».

du futur, car l'imagination n'est plus immédiatement mesurée par le temps, comme le sont les sens externes.

Evidemment, il ne s'agit pas ici de l'imagination de l'enfant, si intense, mais inefficace, ni de l'imagination de l'homme distrait ou de l'amoureux romantique. Ce qui caractérise le monde imaginaire de l'artiste, c'est précisément qu'il demeure en continuité avec l'exercice des facultés des sens externes, et qu'il implique une présence actuelle, une participation très intense de l'intelligence, de l'esprit.

Michel-Ange disait qu'on peint « avec la tête et non avec les mains »¹². Léonard de Vinci, qui restait des heures entières devant la Cène sans y porter le pinceau, disait que lorsque les génies élevés doivent travailler avec leurs mains, ils agissent davantage en cherchant d'abord l'invention avec l'esprit. Sans une intervention actuelle et intense de l'intelligence, on ne pourrait pas comprendre cette influence de l'imagination tendant à abstraire, c'est-à-dire à isoler les qualités sensibles et à les séparer de tout ce qui n'est pas elles. Cette séparation réalisée par l'imagination et l'intelligence est vraiment une *abstraction* au sens fort du terme. On prend une *partie*, prélevée sur le *tout*, et l'on en fait un nouveau *tout*, car tout est vu à travers elle.

L'activité artistique implique de plus un choix-créateur qui nécessite un discernement et, au terme du travail, elle implique un jugement de valeur sur l'œuvre réalisée. On sait combien le jugement critique peut être développé chez l'artiste. L'artiste est un homme qui sait juger avec compétence et avec netteté dans le domaine propre de son art. Son comportement le plus lucide et le plus explicite est bien cette manière de formuler, avec fermeté et netteté, un jugement critique négatif devant telle ou telle œuvre : ce n'est pas cela qu'il fallait faire !

L'intelligence est donc actuellement présente à la vision, à la manière d'écouter, de palper ; elle est actuellement présente à l'exercice de l'imagination. Voilà pourquoi le regard de l'artiste est si qualitatif : il peut pour un moment s'intéresser exclusivement à l'écarlate merveilleuse d'une simple tulipe, aux jeux harmonieux et ravissants de certaines couleurs. La connaissance intellectuelle, dans ce qu'elle a de plus fin, de plus spirituel, unie à l'exercice de l'imagination et des sens externes, peut

¹² « On peint avec la tête et non avec les mains ; qui n'a pas ses pensées à soi se déshonore : c'est pourquoi je ne fais rien de bon, tant que j'ai ces préoccupations », répondait Michel-Ange aux conseils du pape l'incitant à ne plus penser à ses soucis pécuniaires (Lettre à un Monsignore inconnu, citée par R. ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 136). Et Rodin affirme : « L'on se trompe étrangement... quand on s'imagine que les vrais artistes peuvent se contenter d'être des ouvriers habiles et que l'intelligence ne leur est pas nécessaire. Elle leur est indispensable, au contraire, pour peindre ou pour tailler même les images qui semblent les plus dénuées de prétentions spirituelles et qui ne sont destinées qu'à charmer le regard » (*L'art*, pp. 228-229).

seule réaliser une telle connaissance, une telle appréciation... Et cette connaissance saisit alors intuitivement le rapport, l'harmonie de telle qualité sensible avec telle autre ; elle saisit ce qu'il y a de commun entre ces qualités sensibles et ce qui les distingue d'une manière si harmonieuse ; elle saisit toutes les nuances qualitatives de leurs distinctions. On pourrait résumer ainsi les diverses analogies sensibles que l'intelligence artistique peut saisir :

Analogies sensibles entre les qualités saisies par un même sens (analogies de similitude, de dissimilitude, d'opposition, de complémentarité, d'accord, d'harmonie, de dissonance, de violence ; ces analogies se réalisent selon une intensité plus ou moins grande) ;

Analogies sensibles entre les diverses qualités connues par des sens différents (telle couleur fait penser à tel son, tel son à tel goût, tel goût à tel odorat, tel odorat à tel toucher, tel toucher à telle vision, etc. Il y a là toute une gamme de rapports qui connaît, elle aussi, des intensités plus ou moins grandes) ;

Analogies sensibles entre telle ou telle qualité sensible et une autre détermination physico-sensible (entre telle qualité et tel mouvement ou figure, ou volume, ou lieu, ou temps, ou sujet existant).

Cette souplesse et cette finesse de l'intelligence, essentielles à l'activité artistique, s'accompagnent d'un certain amour, d'un certain appétit passionnel ; non pas d'un appétit seulement extrinsèque, m'attirant vers quelque chose ou retenant mon attention (comme, par exemple, lorsque je *veux* écouter un cours de métaphysique), mais bien plutôt d'une intervention de l'appétit qui spécifie la connaissance en en modifiant la lumière intellectuelle. Cette finesse de compréhension du singulier dans sa qualité sensible ne peut en effet exister que grâce à une certaine connaturalité de l'artiste avec le monde sensible, connaturalité qui s'empare même de son intelligence. L'artiste est intelligent à l'égard des qualités *sensibles* ! C'est ce qui fait comprendre comment on peut dire que « la poésie se vit avant de se comprendre, ne se comprend que vécue »¹³.

Considérée en elle-même, la connaissance affective, qui est intuitive, est seule à pouvoir saisir les rapports intimes des qualités sensibles.

¹³ Cf. V. P. BOL, *Pierre Emmanuel*, p. 395.

Seule en effet, la connaissance affective peut vibrer à la chaleur de telle écarlate, seule elle peut intuitivement saisir telle qualité sensible dans son exercice le plus individuel, le plus singulier, seule elle peut découvrir les diverses analogies sensibles. Lorsque l'intelligence s'exerce en se séparant de tout amour, elle est spéculative et ne s'intéresse plus qu'aux principes propres de ce-qui-est ou aux lois scientifiques. Elle vit alors pour la recherche de la vérité pure, désirée pour elle-même, mais qui n'est jamais saisie que partiellement. Il faudra toute l'agilité et la souplesse des analogies philosophiques pour permettre à l'intelligence spéculative de dépasser constamment le nivellement univoque des schèmes imaginatifs des mots. Il est évident que les analogies philosophiques de l'intelligence spéculative se situent à un autre niveau que les analogies sensibles de l'intelligence artistique qui voit et touche ; s'il y a bien quelque chose de semblable entre les attitudes intellectuelles qu'elles supposent, il n'en reste pas moins que les analogies d'ordre artistique se situent au niveau des diverses qualités sensibles, alors que les analogies philosophiques se situent au niveau de l'intelligibilité de ce qui est mû, de ce qui est vivant ou de ce-qui-est. Il s'en suit que dans le premier cas, l'aspect de ressemblance est premier, et l'aspect de dissemblance, de diversité, est second ; alors que dans le second cas c'est l'inverse. Les analogies sensibles sont en effet découvertes par une intelligence pratique qui unit et relie ce qui, à première vue, était tout à fait distinct, et de nouveau, en reliant, sépare, distingue, oppose ce qui aurait pu apparaître comme *semblable*. Le « semblable » sensible devient alors l'analogue de son « semblable », car une certaine diversité émerge entre eux. L'intelligence saisit, à partir d'une qualité semblable, la qualité de cette qualité ; dans l'écarlate de la tulipe, semblable à l'écarlate de toutes les tulipes et de toutes les autres fleurs écarlates, elle saisit subitement cette petite frange de teinte différente, ce reflet de lumière qui donne à *cette* écarlate toute sa noblesse et toute sa profondeur. L'intelligence de l'artiste peut alors opposer cette écarlate à telle autre qui ne possède pas la même noblesse, la même qualité. Ces analogies sensibles sont des comparaisons qualitatives, impliquant des aspects affectifs ; elles donnent plus d'éclat à ce qui est vu, à ce qui est imaginé.

Dans les analogies philosophiques, le processus se fait en sens inverse, car l'intelligence essaie avant tout d'échapper au schème univoque qui uniformise tout par l'aspect potentiel des réalités, qui néglige les qualités sensibles propres en les ramenant à leur fondement quantitatif : le divisible et le mesurable. Dans le but d'échapper au schème univoque, l'intelligence essaie de revenir à la diversité qualitative pour considérer ensuite, dans cette diversité, une unité plus secrète.

Voilà bien les deux activités extrêmes de l'esprit de finesse : d'une part l'intelligence spéculative qui, par l'analyse, saisit les analogies les plus secrètes de l'être ; d'autre part l'intelligence artistique qui, par la contemplation, découvre les analogies des qualités sensibles. La première s'exerce dans la ligne même de l'intelligence ; la seconde s'exerce en se servant de l'amour et des connaissances sensibles. L'intelligence, par l'amour et dans l'amour, grâce aux connaissances sensibles, pénètre plus avant dans les réalités existentielles ; elle est alors en contact, en continuité avec ces réalités. On pourrait presque dire qu'elle en devient complice.

Mais l'amour impliqué dans la connaissance artistique est d'un caractère particulier. Ce n'est pas l'amour de la fin ultime, du *bien-fin* de l'homme, ce n'est pas l'amour d'une personne ; c'est l'amour de l'exercice même de nos facultés de connaissance, l'amour du connaître, du fait expérimenté. Les qualités sensibles, vécues, imaginées, nous sont de ce fait aimables. C'est aussi l'amour de l'œuvre à réaliser et de la réalisation elle-même¹⁴. C'est donc l'amour de cette plénitude spéciale du connaître, impliquant à la fois l'expérience du sensible, l'imagination et l'intelligence ; et c'est l'amour de la splendeur particulière de l'exercice d'une telle connaissance s'épanouissant dans une œuvre.

Tels sont les divers éléments de l'activité artistique ou, si l'on préfère, les divers exercices de nos facultés qu'implique cette activité. On pourrait objecter que toute connaissance morale pratique implique ces mêmes éléments, qui donc ne sont pas propres à l'activité artistique ; matériellement ceci est exact (il est évident que l'exercice des mêmes facultés est en jeu dans toutes nos connaissances pratiques), mais non pas formellement ; car l'harmonie et l'ordre de l'exercice de ces diverses facultés diffèrent suivant leur objet¹⁵. L'activité pratique morale est toute mesurée par l'intention qui, elle-même, dépend de l'amour de la fin poursuivie. L'activité artistique est tout orientée et mesurée par l'expérience contemplative d'une part, par l'inspiration et l'œuvre à réaliser d'autre part. Tels sont les deux pôles de l'activité artistique, qui du reste ne s'opposent pas (tout en restant distincts) ; car l'*idée*, qui provient de l'expérience contemplative et y conduit, conduit aussi à l'œuvre et

¹⁴ Pour S. Thomas, le bien de l'art est, non dans l'artiste lui-même, mais dans l'œuvre, puisque l'art est la raison droite de ce qui peut être réalisé (*recta ratio factibilium*) et que la réalisation est une opération transitive (*factio est actus transiens in exteriorem materiam*). Cf. *Somme théologique*, I-II, q. 57, a. 4.

¹⁵ Il faudrait noter, par exemple, les rôles très différents de la faculté qui saisit ce qui nous convient et ce qui peut nous nuire (faculté que S. Thomas appelle la « cogitative ») et de l'imagination dans la connaissance artistique et dans la connaissance prudentielle.

la contient même. Deux foyers ordonnent donc et mesurent cette activité artistique : l'expérience sensible qui nous met en contact direct avec les qualités sensibles, et la connaissance contemplative qui, lorsqu'elle est parfaite, implique l'*idea*, celle-ci demeurant toujours en relation avec la réalité à exécuter. La connaissance morale pratique est dominée par l'appétit de la fin, par l'amour de la fin à atteindre. La connaissance artistique est dominée par l'imaginaire en continuité avec les qualités sensibles, intellectualisé dans l'*idea* et tout ordonné à l'œuvre à faire ¹⁶.

Les connaissances des sens externes jouent, dans la connaissance artistique, un rôle unique. Elles nous connaturalisent aux qualités du monde physique, alors que la connaissance pratique morale, plus profondément affective, nous connaturalise aux *personnes* aimées, nos amis et Dieu.

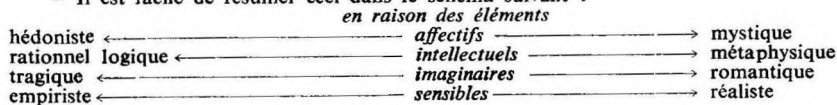
Nous voyons donc comment l'exercice de l'activité artistique implique des dons naturels irremplaçables : ceux des sens externes, de l'imagination, de l'intelligence et d'un appétit capable de réaliser certains liens affectifs. Il implique aussi que ces facultés s'exercent selon l'ordre propre de la connaissance artistique. Plus ces dons naturels seront parfaits, plus l'activité artistique pourra être parfaite.

Mais, étant donné la diversité des éléments, c'est-à-dire la diversité des facultés en exercice, on comprend que la connaissance artistique possède des modalités très diverses qui peuvent, dans une perspective purement psychologique, apparaître comme exclusives les unes des autres. Si, par exemple, on accorde à l'élément affectif une place prépondérante, on aura une conception mystique ou hédoniste de l'art. Si c'est l'élément intellectuel ou rationnel qui prédomine, on sera en présence d'un art à tendance métaphysique ou logique ; si c'est l'élément imaginaire, l'activité artistique deviendra romantique ou tragique... Enfin, si c'est l'élément sensible qui domine, l'activité artistique tendra à être plus réaliste ou empiriste ¹⁷.

En raison de sa complexité, l'activité artistique est fragile et peut facilement être perturbée et *se désagréger*. Certaines influences

¹⁶ Quant à la connaissance mathématique, n'est-elle pas entièrement dominée par une intelligence et une imagination toutes rationalisées et non orientées vers une œuvre à réaliser, si ce n'est la connaissance mathématique elle-même, qui est bien l'œuvre immanente des mathématiques ?

¹⁷ Il est facile de résumer ceci dans le schéma suivant :



étrangères — étrangères à l'activité artistique comme telle, mais non à l'homme — peuvent l'atrophier et même la mutiler. La première de ces influences est celle de la finalité de l'activité morale ; l'activité artistique est alors détournée de sa propre finalité par l'inquiétude qu'inspirent à l'homme les problèmes de sa fin ultime. La seconde de ces influences est celle de l'éducation morale communautaire (familiale et civique), l'influence propre des vertus morales et politiques. La plus radicale provient de notre état particulier de créature qui doit servir Dieu dans une attitude d'adoration et de respect (nous pensons à certaines dégradations de l'art religieux ou de l'art chrétien). Il y a aussi l'influence des incidences psychologiques de la formation de notre personnalité (les sentiments du moi), l'aspect psychologique qui conditionne l'activité de l'artiste, mais qui n'est pas cette activité. Et il y a encore les influences des sciences mathématiques (et des sciences annexées aux mathématiques) qui viennent souvent contaminer la pureté de l'activité artistique en lui imposant des exigences de rigueur trop géométrique, trop abstraite, tendant à une désincarnation de plus en plus grande. Enfin, il peut y avoir aussi l'influence de philosophies spéculatives, idéaliste, dialectique, phénoménologique, donnant naissance à un art trop intellectua-liste, trop universel et faussement idéal.

Un autre danger guette l'activité artistique : en raison de sa richesse même qui lui donne une vue intuitive et dominatrice, elle peut vouloir s'imposer comme l'unique activité. L'orgueil artistique est bien connu. Très différent de celui du philosophe ou de celui du savant, il n'en est que plus humain, plus enraciné dans la complexité de l'homme, qui l'alimente de multiples complexités.

NATURE DE L'HABITUS D'ART

Si elle implique de nombreux dons naturels irremplaçables, l'activité artistique n'en est pas moins capable de progrès. Elle peut se développer, s'enrichir et se perfectionner considérablement, acquérir une souplesse et une efficacité remarquables. Enfin, elle peut prendre une conscience de plus en plus lucide de son caractère spécifique et s'exercer de plus en plus selon ses exigences propres, dans le respect de ses limites et de son intégrité. Ce n'est pas le maniement d'une technique, ni même l'habileté du virtuose qui donnent à l'artiste cette lucidité accrue à l'égard de sa propre activité artistique, ce n'est même pas sa seule expérience ; il s'agit vraiment d'un *capital naturel* qui, dans ce qu'il a de

plus profond, de plus authentique, se détermine progressivement, s'explicitant en quelque sorte pour vraiment s'épanouir et permettre à la fois une sûreté d'exécution beaucoup plus grande, une lucidité de jugement plus profonde et une ampleur de vue et d'inspiration beaucoup plus riche. Toutes les finesses de la connaissance analogique s'intensifient ici et se développent. L'artiste alors n'est plus l'homme d'une œuvre limitée, mais de tout un monde qu'il approfondit, manifeste et dévoile (la *Divine Comédie* d'un Dante, la *Comédie humaine* d'un Balzac, les sculptures et vitraux des cathédrales, la peinture d'un Rembrandt...).

Il faut toujours distinguer avec le plus grand soin l'acquisition de la virtuosité, de l'habileté, et le progrès réel dans l'art proprement dit, c'est-à-dire l'accroissement de qualités qui donnent à l'activité artistique une plus-value, qui ennoblissent l'artiste et lui ouvrent des dimensions nouvelles permettant de véritables développements de sa personnalité artistique ¹⁸.

BUT PROPRE DES HABITUS D'ART

Si les *habitus* acquis n'apportent pas de *nouvelles finalités*, ils permettent cependant d'atteindre la finalité propre des facultés avec une plénitude, une sécurité et une lucidité beaucoup plus grandes.

Le but propre de l'*habitus* d'art est en effet d'intensifier chacun des moments de l'activité artistique et d'assurer en même temps une unité plus profonde et un ordre plus parfait entre ces divers moments, empêchant ainsi les influences étrangères d'exercer leurs pouvoirs nocifs. Tout est à la fois plus déterminé et plus ordonné.

En réalité, les *habitus* d'art ouvrent plus largement les facultés qu'ils qualifient aux influences de leurs objets propres, à tout ce qui est dans la ligne même de leurs déterminations spécifiques, et les fortifient contre les influences étrangères. De ce point de vue ils leur donnent une autonomie plus grande, les séparant avec plus de netteté de tout ce qui n'est pas leur bien propre, et réalisant une expérience de plus en plus qualitative, un discernement de plus en plus net de ce qui doit être exprimé, de ce qui est à faire. Le peintre, par exemple, voit avec une acuité plus grande, le poète saisit dans l'univers une harmonie plus profonde...

¹⁸ Nous reviendrons sur cette distinction capitale, analogue à celle de la *méthode* et de l'*habitus* dans les vertus intellectuelles.

Les *habitus* d'art rendent l'imagination capable d'amplifier et d'approfondir les qualités sensibles¹⁹, en les distinguant de ce qui n'est pas leur aspect qualitatif.

Les *habitus* d'art, également, connaturalisent plus profondément l'artiste à son univers. L'appétit acquiert alors une souplesse plus grande, de plus grandes possibilités d'adaptation.

Mais l'apport essentiel des *habitus* d'art porte sur la finesse de l'intelligence qu'ils aiguïssent et sur le développement même de l'aspect propre et caractéristique de l'activité artistique, le dépouillant et le purifiant de tout ce qui n'est pas lui. Il semble même que ce soit ce point de vue de purification de l'activité artistique qui révèle de la manière la plus sûre l'acquisition (ou la non-acquisition) des *habitus* d'art. Sans ces *habitus*, il semble bien que l'intelligence artistique ne parvienne pas à vivre de sa véritable spiritualité, le poids du sensible imaginaire restant trop lourd et gardant une rigueur tout univoque. L'imagination, en effet, est par nature quantitative, et la quantité est à l'origine de toutes les univocités, de tous les développements en extension pure, superficiels et artificiels, c'est-à-dire de toutes les explicitations matérielles : dédoublements, répétitions, « repeints » extrinsèques, copies, académisme, en un mot de tout ce qui donne une importance exagérée à l'aspect représentatif²⁰. Il faut que l'intelligence, tout en utilisant l'imagination dont elle a besoin, ne se laisse pas dominer par elle, mais au contraire la domine. Fortifiée de l'intérieur selon ses propres exigences vitales, l'intelligence ne doit pas se laisser ankyloser ni alourdir par le poids de l'imagination matérialisante.

Le propre de l'*habitus* est de permettre à la faculté qu'il ennoblit de saisir avec plus de netteté l'objet propre de la science ou de l'art en question. Il donne ainsi à l'intelligence une acuité plus grande lui permettant de pénétrer plus avant dans le caractère propre de cette science ou de cet art. On peut donc dire que les *habitus* d'art permettent à l'intelligence liée à l'imagination et à la sensibilité de ne jamais s'arrêter à ce qui n'est que l'aspect matériel de l'art, mais au contraire d'atteindre tout de suite ce qui lui est propre. Nous voyons là le parallélisme qui existe entre l'*habitus* d'art et l'*habitus* métaphysique, qui donne à l'intelligence un sens très aigu des diverses analogies de l'être. L'*habitus* permet à l'intelligence d'entrer toujours plus avant

¹⁹ Schumann, à vingt ans, écrit à sa mère : « Je suis encore dans toute la jeunesse de l'imagination, que l'art peut développer et ennoblir » (*Lettres de grands musiciens*, p. 220).

²⁰ Tout ce qui relève de ce que S. Thomas appelle, à la suite d'Aristote, les « sensibles communs » et le sensible *per accidens*, c'est-à-dire le sujet affecté de ces diverses qualités.

dans le domaine propre des analogies, c'est-à-dire de la diversité des qualités et de leur unité, en se dégageant de l'emprise des données quantitatives.

Comprenons bien les manières différentes dont les *habitus* spéculatifs de la philosophie d'une part, et les *habitus* d'art d'autre part, libèrent l'intelligence de la tyrannie de l'imagination. L'*habitus* spéculatif métaphysique permet à l'intelligence de *se dépasser*, c'est-à-dire de se libérer du mode imaginatif qui la rend captive. Grâce à l'*habitus* métaphysique, l'intelligence saisit avec précision les principes et les causes propres de ce-qui-est : la substance, cause propre déterminante de ce-qui-est ; l'acte, fin de ce-qui-est. Elle saisit par exemple que la substance, en tant que cause propre déterminante de ce-qui-est, n'est pas liée à telle ou telle substance sensible ; elle pénètre alors dans une zone qui est au delà de l'opposition *sensible - non sensible*, celle de l'intelligibilité de ce-qui-est considéré comme être.

Au niveau sensible, on ne peut distinguer l'intelligible de l'imaginable, car le sensible est un certain être inséparable de la quantité. Il faut saisir les principes propres de ce-qui-est, et donc l'intelligible dans *sa structure propre*, pour pouvoir discerner l'intelligible du sensible et de l'imaginaire. L'*habitus* métaphysique abstrait en séparant, au sens fort, les principes propres de ce-qui-est des réalisations partielles, naturelles et sensibles de tel être ; il peut alors saisir avec précision le *pur intelligible*, propriété de ce-qui-est en tant qu'être ; il peut le saisir comme « au delà » de la représentation de l'imagination.

L'*habitus* d'art ne réalise pas ce même dépassement à l'égard de la représentation imaginaire, mais il se sert d'elle en l'ordonnant à la qualité sensible. En ce sens, il délivre aussi l'intelligence de l'artiste de la tyrannie de l'imagination ; mais cette libération est tout autre, car elle provient non plus d'un dépassement total, mais d'une subordination.

Précisons : l'*habitus* d'art permet à l'intelligence de comparer et d'unir, mais selon une unité qui implique une certaine séparation. L'*habitus* d'art, en effet, est spécifié par l'œuvre, et plus profondément encore par le projet-*idea*, mesure vivante et cause exemplaire de l'œuvre. Or cette *idea* est à la fois sensible, imaginaire, spirituelle, affective. Elle possède l'éclat et la richesse de la qualité singulière existante, transformée par l'imagination et par l'intelligence. C'est pourquoi nous retrouvons bien en elle ces divers éléments : sensible, imaginaire, spirituel, affectif. L'*idea*, qualité archétype (cause exemplaire), est capable de déterminer d'autres réalités. Elle implique tout un jeu de connexions et de relations avec d'autres qualités — ce qui ne peut se réaliser que grâce à l'apport imaginatif et intellectuel.

L'habitus d'art a pour fonction propre, non pas de séparer l'intelligible de l'imaginaire, mais de subordonner ce jeu de *relations possibles* à la perfection *actuelle* de la qualité, à sa profondeur, à son ampleur, à son poids qualitatif. C'est du reste grâce à cette subordination que les qualités, dans leur diversité et leur unité, demeurent, puisque si, subitement, les relations possibles l'emportaient sur la qualité actuelle pour la mesurer, on retomberait immédiatement dans l'univocité de l'imaginaire, c'est-à-dire sous l'emprise quantitative de l'imagination. Grâce à cette subordination, *l'habitus* d'art maintient le rôle de l'imagination à sa place secondaire, comme un moyen nécessaire, certes, mais non comme un absolu, ce qui permet alors aux éléments affectifs et spirituels de s'intégrer en apportant une profondeur nouvelle, toute qualitative. Car l'amour est par nature qualitatif, comme aussi l'intelligence dans sa fonction propre d'intelligence.

S'il est vrai que l'amour est par nature qualitatif, il est cependant, par lui-même, d'un ordre distinct de la qualité *sensible* qui spécifie l'activité artistique ; l'amour de la fin ultime, par exemple, est d'une qualité toute différente. C'est pourquoi si, du point de vue de la pureté et de la perfection de l'activité artistique, l'absolu de l'imaginaire offre un très grand danger, il faut reconnaître, comme nous l'avons déjà signalé, que l'absolu de l'amour de la fin dernière peut présenter lui aussi, en ce qui concerne l'activité artistique, un autre danger. Mais *l'habitus* d'art, qui permet d'éviter le danger de l'imaginaire, permettra aussi d'éviter celui de l'absolu de l'amour spirituel. Cependant, il est clair que le rôle de *l'habitus* d'art à l'égard de l'amour de la fin ultime est tout différent de celui qu'il exerce à l'égard de l'imagination. Car s'il subordonne cette dernière et la canalise en l'actuant qualitativement, il ne se subordonne pas l'amour de la fin ultime, mais s'en distingue et même s'en sépare, tout en assumant certaines forces vitales de l'appétit.

Il y a là quelque chose de curieux, qui est très significatif de *l'habitus* d'art. Celui-ci, en effet, réalise à l'intérieur même de l'exercice de l'appétit un discernement entre l'appétit spirituel de la fin ultime et l'appétit sensible et spirituel de la connaissance, de la contemplation artistique des qualités sensibles. Normalement l'appétit ne distingue pas, mais confond. On aime avec tout ce qu'on est, et ce qu'on aime, on l'aime tel qu'il est. Car l'amour est avant tout l'acte de l'appétit s'enracinant dans le sujet-existant ; tandis que la connaissance est acte d'une faculté qui regarde en premier lieu l'objet, s'abstrayant d'une certaine manière de son enracinement dans le sujet. *L'habitus* d'art, pour permettre à la connaissance de la qualité sensible de garder tout son

éclat, toute sa splendeur, la protège contre l'appétit spirituel de la fin ultime du sujet ; mais, ayant cependant besoin de l'appétit pour connaturaliser les facultés de connaissance aux qualités sensibles, il l'annexe en l'orientant d'une manière très particulière vers l'*idea*, vers l'œuvre à réaliser, vers l'expérience contemplative. Cette manière dont l'*habitus* d'art annexe l'appétit explique comment l'artiste aime à *sa manière*. Il aime souvent davantage l'univers sensible que les personnes ou, plus exactement, il aime plus la contemplation, l'expérience des qualités sensibles de l'univers et des personnes humaines, que ces personnes elles-mêmes. Il aime en incorporant, en intégrant à lui, les qualités sensibles de l'univers et les personnes, mais sans se donner personnellement. Dans un langage psychologique on dira que l'amour de l'artiste est un amour possessif et non oblatif.

On pourrait faire des remarques analogues concernant le rôle de l'*habitus* d'art à l'égard de l'exercice de l'intelligence. Cet *habitus* n'isole pas l'intelligence pour lui permettre de s'exercer dans toute sa pureté spécifique et selon les exigences les plus profondes de sa nature, mais il unit l'exercice de l'intelligence à l'appétit et aux activités sensibles pour que, de l'intérieur, d'une manière immanente, toutes ces activités soient pour ainsi dire spiritualisées et puissent connaître alors une profondeur « quasi substantielle »²¹.

Parce qu'il réalise entre nos activités sensibles, imaginatives, appétitives et intellectuelles, cette unité intime et profonde, on comprend comment on peut dire que l'art relève de tout l'homme, et que l'activité artistique est l'activité humaine par excellence. De fait, l'art réalise une synthèse typiquement humaine et unique. Cependant, peut-on dire que l'art, parce qu'il relève de tout l'homme, est à l'origine de l'activité humaine par excellence ? S'il est bien vrai que l'art relève de tout l'homme, il ne s'ensuit pas forcément qu'il soit l'activité humaine par excellence. L'affirmer, c'est passer d'un jugement d'extension à un jugement de compréhension ou, si l'on préfère, d'un certain jugement quantitatif à un jugement de valeur. Pour prétendre que l'activité artistique est l'activité humaine par excellence, il faudrait montrer qu'elle est capable d'unir l'homme à sa fin dernière ou tout au moins à sa fin prochaine, qu'elle est l'activité qui le rend heureux — ce qui ne semble pas exact. Les faits sont là pour nous prouver que si l'activité artistique procure une certaine joie à l'artiste, elle ne peut donner à l'homme le

²¹ N'oublions pas que le beau de la nature, qui est le fondement ontologique de l'expérience artistique (cf. t. I, pp. 211-212), est un *habitus* entitatif et donc qu'il est, parmi les qualités sensibles, celle qui est la plus proche de la substance.

bonheur. Elle demeure trop particulière, trop limitée pour finaliser vraiment la vie de l'homme ²².

Si profonde et si qualitative que soit l'unité réalisée par l'*habitus* d'art, cependant — et c'est l'envers de la médaille — elle montre bien l'impossibilité pour l'artiste de distinguer les divers degrés de connaissance : sensible, imaginative, intellectuelle, et même de distinguer la connaissance intellectuelle purement spéculative de la connaissance intellectuelle pratique. Tout est uni indissolublement dans l'activité artistique, et l'*habitus* d'art intensifie cette unité.

On comprend alors la difficulté, pour l'artiste qui réfléchit sur son activité, de la distinguer de l'activité mystique et même de l'activité philosophique. Toutes les équivoques sont à craindre dès qu'on transpose certaines expressions d'un monde à l'autre. Telle de ces expressions qui, dans le contexte du mystique, a telle signification précise, en acquiert une toute différente dès qu'elle est transposée dans un contexte poétique. Par exemple, les thèmes de la nuit, de l'amour, du secret, du silence, de la virginité, auront des significations tout à fait différentes dans le cœur du poète et dans celui du mystique. De même certains thèmes de la connaissance philosophique, comme ceux du discours, du verbe, de la durée, de l'éternité, auront des significations différentes pour le poète et pour le philosophe.

Aussi n'est-il pas étonnant que certains philosophes, qui veulent introduire dans leur position philosophique des attitudes d'artistes, et « faire » de la philosophie « comme Cézanne peint », se mettent dans l'impossibilité de définir les divers types de connaissance et de distinguer profondément connaissance et appétit. Le jour où l'attitude artistique prétend s'imposer comme l'unique attitude philosophique, et même l'attitude philosophique par excellence, elle aboutit nécessairement au rejet de l'existence de Dieu ; car nous ne pouvons atteindre Dieu par nos sens, ni donc l'atteindre immédiatement dans l'activité artistique. Dieu ne peut être une œuvre à faire ! En évitant ces confusions, toujours possibles, on voit combien le rôle de l'*habitus* d'art est de réaliser pleinement et de maintenir dans l'activité artistique le primat de la *qualité sensible*. C'est par là que l'art est hautement humain et ennoblit considérablement l'homme ; peut-être même est-il l'un de ses meilleurs titres de noblesse.

²² Pour saisir que l'activité artistique, si parfaite, si synthétique qu'elle soit, ne peut finaliser la vie de l'homme, il faut comprendre que l'amour ne peut être réduit à une telle activité. Quand on aime, le premier souci n'est plus de *faire*, de *réaliser* quelque chose, mais de *se donner*. Quand on aime une *personne*, on saisit tout l'abîme qui sépare le fait de réaliser quelque chose pour celui qu'on aime et le fait de se donner personnellement.

SUJET PROPRE DES HABITUS D'ART

Il est facile de comprendre, à partir de là, que les *habitus* d'art ne peuvent affecter que notre « intellect pratique ». En effet, ils ne peuvent affecter les facultés sensibles, les sens externes et internes, puisque ces facultés sont incapables d'être perfectionnées par de véritables *habitus*, bien qu'elles puissent participer au rayonnement de certains d'entre eux. Les facultés sensibles de connaissance sont parfaitement déterminées relativement à leurs objets propres ; elles ne réclament donc aucune détermination nouvelle.

D'autre part, les *habitus* d'art ne peuvent affecter l'appétit, puisque l'activité artistique qu'ils perfectionnent est spécifiquement distincte de l'activité morale qui, elle, relève formellement de l'appétit spirituel.

Ils ne peuvent affecter et ennoblir que l'intelligence, mais non pas, évidemment, l'intellect spéculatif séparé, puisque l'activité artistique implique formellement le sensible et l'imaginaire. Donc, ils sont bien dans l'« intellect pratique ». Il suffit du reste, pour s'en convaincre, de considérer la fonction propre des *habitus* d'art. Ceux-ci, nous venons de le dire, canalisent l'imagination et annexent un certain appétit, ce qui relève essentiellement de l'intelligence pratique.

Quand nous disons que les *habitus* d'art affectent l'intellect pratique, nous voulons dire que ces *habitus* perfectionnent l'intelligence dans sa fonction pratique, réalisatrice, qui implique toujours le concours de la volonté et des facultés sensibles²³. L'*habitus* d'art affecte donc bien en premier lieu l'intelligence, mais en l'unissant intimement à l'appétit et aux facultés de connaissance sensible qu'il « noue » entre elles. Il implique, sur toutes les facultés sensibles, un certain rayonnement qui est une sorte de spiritualisation de ces facultés, une manière, pour elles, d'être comme *surélevées* : véritable *confortatio*²⁴ de l'inférieur par le supérieur, véritable « disposition » en vue d'agir d'une manière plus spirituelle, plus qualitative, en vue de réaliser une œuvre parfaite. « L'art est λόγος de l'œuvre », dit Aristote²⁵.

²³ Nous savons que certains auteurs refusent de considérer l'art comme relevant particulièrement de l'intelligence et, rejetant tout « cloisonnement », affirment que l'art, c'est l'homme, tout l'homme. « Je ne pense pas », écrit A. Sthirneq, qu'il soit tellement souhaitable d'admettre un cloisonnement systématiquement étanche entre les diverses activités de l'homme. Proudhon avait déjà souligné à quel point l'être humain était une unité indissociable et combien il serait vain et coupable de tenter de morceler ses facultés mentales » (*Réflexions sur une exposition Van Gogh*, pp. 116-117). Mais analyser philosophiquement n'est pas établir des « cloisonnements » dans l'homme concret.

²⁴ Cf. *Somme théologique*, I-II, q. 68, a. 6, ad 2; II-II, q. 113, a. 1, obj. 1; III, q. 12, a. 4, ad 1.

²⁵ ARISTOTE, *Les parties des animaux*, A, 1, 640 a 31 : Ἡ δὲ τέχνη λόγος τοῦ ἔργου.

CHAPITRE II

L'ART ET LA PRUDENCE

Dans le domaine de l'art, l'homme qui se trompe volontairement est préférable à celui qui se trompe involontairement.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*,
VI, 5, 1140 b 23.

On loue davantage l'artisan qui pêche en le voulant que celui qui pêche sans le vouloir, car la rectitude de la volonté appartient à la prudence, mais non pas à l'art.

S. THOMAS, *Somme théologique*,
I-II, q. 57, a. 4.

Dans l'intelligence humaine orientée vers le point de vue pratique (l'« intellect pratique »), les *habitus* d'art et de prudence, en raison des limites naturelles du capital de vie de cette intelligence, sont souvent comme deux frères en état de rivalité, chacun captant cette vitalité dans sa propre perspective — alors que, normalement, ils devraient s'entraider pour coopérer à une œuvre commune : celle de l'épanouissement plénier de l'homme.

Rappelons rapidement ici ce qu'est la prudence, afin de mieux voir en quoi elle diffère de l'*habitus* d'art, de mieux saisir les possibilités de confusion entre ces deux *habitus* et d'essayer de montrer comment l'un devrait aider l'autre.

NATURE DE LA PRUDENCE

L'homme prudent est celui qui organise ses activités de manière que la fin propre de sa vie humaine se réalise avec le plus d'efficacité et de perfection possible. Il lui faut donc avoir un sens très net des exigences propres de la fin de la vie humaine, saisir pratiquement ce que représente l'absolu de la fin ; l'orientation vers cet absolu à atteindre est ce qui polarise et dirige l'appétit et l'intelligence de l'homme prudent. Posséder le sens de la fin est donc, pour la prudence, une qualité présupposée et fondamentale ; mais cela ne suffit pas, car il est des hommes doués d'excellentes intentions, et très dynamiques, qui ne sont pas prudents. La prudence exige qu'à partir des intentions droites tout soit mis en œuvre pour acquérir la fin voulue — ce qui exige de bien choisir les moyens appropriés et, pour cela, d'exercer, dans une phase de délibération et de *conseil*, l'activité d'une intelligence critique et féconde, capable de juger des divers moyens dont nous disposons pour nous conduire au but. Mais le conseil et le choix des moyens, s'ils sont nécessaires pour l'obtention de la fin voulue, ne sont pas suffisants, car rien n'est fait tant qu'on ne passe pas à l'exécution. L'homme prudent est donc celui qui veille d'une manière toute particulière à ce passage à l'exécution : l'*imperium*, le *fac hoc*.

L'homme de bon conseil, l'homme de choix rectifié et juste, l'homme de commandement et d'exécution, en un mot l'homme prudent, *ordonne* ses diverses activités humaines en les soumettant aux exigences propres de leur fin. On voit comment S. Thomas, à la suite d'Aristote, a pu définir la prudence : *recta ratio agibilium*¹. La prudence rectifie nos activités morales en les subordonnant aux exigences de la fin. Cette subordination implique une manière de mesurer et d'ordonner qui est bien l'œuvre de l'intelligence, et d'une intelligence mise tout entière au service de l'amour de la fin à atteindre.

DIFFÉRENCE ENTRE L'ART ET LA PRUDENCE

Ce simple rappel suffit à nous permettre de saisir ce qui différencie la vertu de prudence de l'*habitus* d'art.

¹ Cf. *Somme théologique*, I-II, q. 57, a. 4; II-II, q. 47, a. 8. Cf. *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque*, n° 1196.

Tout d'abord, la prudence s'exerce dans le domaine de l'activité morale ; elle concerne l'*agibile*, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'amour de la fin humaine et de nos intentions morales, tandis que l'art considère le *factibile*, c'est-à-dire l'activité qui produit et réalise l'œuvre concrète². Si l'on peut considérer la valeur d'une œuvre indépendamment de l'intention de celui qui l'a réalisée, on ne peut considérer la valeur de l'*agibile* indépendamment de celui qui l'accomplit.

La prudence ne perfectionne l'intelligence qu'en dépendance de la rectitude de la volonté à l'égard de la fin humaine ; son rôle propre n'est pas de donner à notre activité morale sa fin propre, mais de déterminer les moyens adéquats à cette fin. L'art perfectionne l'intelligence sans présupposer une rectification de la volonté à l'égard de la fin humaine, mais seulement une certaine rectification à l'égard de telle ou telle fin particulière. C'est pourquoi l'art permet de réaliser une œuvre parfaite, mais ne rectifie pas l'usage, l'exercice même de notre volonté³. Il existe de grands artistes paresseux que leur indolence empêchera souvent de passer à l'exécution, tandis qu'un homme ne peut pas être à la fois prudent et paresseux.

La perfection ultime de la prudence est dans la rectification de l'exécution qui, elle-même, présuppose la rectification du choix des moyens, mais en impliquant quelque chose de nouveau : l'efficience. Pour que l'activité morale soit pleinement rectifiée, ces deux rectifications sont nécessaires. On voit comment la prudence, qui est substantiellement dans l'intelligence, s'achève dans l'exercice volontaire. Non seulement elle présuppose l'appétit, l'intention droite de la volonté, mais encore elle est totalement ordonnée à la perfection de l'exercice volontaire. Elle est donc bien une vertu morale, perfectionnant l'activité volontaire, la rectifiant d'une manière ultime. Et si, dans l'activité morale, l'intelligence pratique est au service de la volonté, la volonté est elle-même, d'une manière ultime, subordonnée à la contemplation. L'art au contraire s'achève dans l'œuvre, comme en son résultat (fin-effet), et a pour fin immanente le projet-*idea* ; ce qui fait comprendre l'importance du jugement de valeur (qui considère la conformité de l'œuvre au projet-*idea*) dans le développement de l'activité artistique⁴.

² Voir *Somme théologique*, I-II, q. 57, a. 4. Cf. Maritain, *Art et scolastique*, p. 20.

³ Cf. *Poétique*, I, 25, 1460 b 13-14, où ARISTOTE affirme : « la rectitude n'est pas la même pour la politique et pour la poétique ». Voir *Somme théologique*, I-II, q. 58, a. 5, ad 2 ; II-II, q. 47, a. 4, ad 2.

⁴ Cf. t. I, pp. 334 ss.

NATURE DE LA PRUDENCE

L'homme prudent est celui qui organise ses activités de manière que la fin propre de sa vie humaine se réalise avec le plus d'efficacité et de perfection possible. Il lui faut donc avoir un sens très net des exigences propres de la fin de la vie humaine, saisir pratiquement ce que représente l'absolu de la fin ; l'orientation vers cet absolu à atteindre est ce qui polarise et dirige l'appétit et l'intelligence de l'homme prudent. Posséder le sens de la fin est donc, pour la prudence, une qualité présupposée et fondamentale ; mais cela ne suffit pas, car il est des hommes doués d'excellentes intentions, et très dynamiques, qui ne sont pas prudents. La prudence exige qu'à partir des intentions droites tout soit mis en œuvre pour acquérir la fin voulue — ce qui exige de bien choisir les moyens appropriés et, pour cela, d'exercer, dans une phase de délibération et de *conseil*, l'activité d'une intelligence critique et féconde, capable de juger des divers moyens dont nous disposons pour nous conduire au but. Mais le conseil et le choix des moyens, s'ils sont nécessaires pour l'obtention de la fin voulue, ne sont pas suffisants, car rien n'est fait tant qu'on ne passe pas à l'exécution. L'homme prudent est donc celui qui veille d'une manière toute particulière à ce passage à l'exécution : *l'imperium*, le *fac hoc*.

L'homme de bon conseil, l'homme de choix rectifié et juste, l'homme de commandement et d'exécution, en un mot l'homme prudent, *ordonne* ses diverses activités humaines en les soumettant aux exigences propres de leur fin. On voit comment S. Thomas, à la suite d'Aristote, a pu définir la prudence : *recta ratio agibilium*¹. La prudence rectifie nos activités morales en les subordonnant aux exigences de la fin. Cette subordination implique une manière de mesurer et d'ordonner qui est bien l'œuvre de l'intelligence, et d'une intelligence mise tout entière au service de l'amour de la fin à atteindre.

DIFFÉRENCE ENTRE L'ART ET LA PRUDENCE

Ce simple rappel suffit à nous permettre de saisir ce qui différencie la vertu de prudence de l'*habitus* d'art.

¹ Cf. *Somme théologique*, I-II, q. 57, a. 4; II-II, q. 47, a. 8. Cf. *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque*, n° 1196.

Tout d'abord, la prudence s'exerce dans le domaine de l'activité morale ; elle concerne l'*agibile*, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'amour de la fin humaine et de nos intentions morales, tandis que l'art considère le *factibile*, c'est-à-dire l'activité qui produit et réalise l'œuvre concrète². Si l'on peut considérer la valeur d'une œuvre indépendamment de l'intention de celui qui l'a réalisée, on ne peut considérer la valeur de l'*agibile* indépendamment de celui qui l'accomplit.

La prudence ne perfectionne l'intelligence qu'en dépendance de la rectitude de la volonté à l'égard de la fin humaine ; son rôle propre n'est pas de donner à notre activité morale sa fin propre, mais de déterminer les moyens adéquats à cette fin. L'art perfectionne l'intelligence sans présupposer une rectification de la volonté à l'égard de la fin humaine, mais seulement une certaine rectification à l'égard de telle ou telle fin particulière. C'est pourquoi l'art permet de réaliser une œuvre parfaite, mais ne rectifie pas l'usage, l'exercice même de notre volonté³. Il existe de grands artistes paresseux que leur indolence empêchera souvent de passer à l'exécution, tandis qu'un homme ne peut pas être à la fois prudent et paresseux.

La perfection ultime de la prudence est dans la rectification de l'exécution qui, elle-même, présuppose la rectification du choix des moyens, mais en impliquant quelque chose de nouveau : l'efficience. Pour que l'activité morale soit pleinement rectifiée, ces deux rectifications sont nécessaires. On voit comment la prudence, qui est substantiellement dans l'intelligence, s'achève dans l'exercice volontaire. Non seulement elle présuppose l'appétit, l'intention droite de la volonté, mais encore elle est totalement ordonnée à la perfection de l'exercice volontaire. Elle est donc bien une vertu morale, perfectionnant l'activité volontaire, la rectifiant d'une manière ultime. Et si, dans l'activité morale, l'intelligence pratique est au service de la volonté, la volonté est elle-même, d'une manière ultime, subordonnée à la contemplation. L'art au contraire s'achève dans l'œuvre, comme en son résultat (fin-effet), et a pour fin immanente le projet-*idea* ; ce qui fait comprendre l'importance du jugement de valeur (qui considère la conformité de l'œuvre au projet-*idea*) dans le développement de l'activité artistique⁴.

² Voir *Somme théologique*, I-II, q. 57, a. 4. Cf. Maritain, *Art et scolastique*, p. 20.

³ Cf. *Poétique*, I, 25, 1460 b 13-14, où ARISTOTE affirme : « la rectitude n'est pas la même pour la politique et pour la poétique ». Voir *Somme théologique*, I-II, q. 58, a. 5, ad 2 ; II-II, q. 47, a. 4, ad 2.

⁴ Cf. t. I, pp. 334 ss.

Pour manifester cette différence entre la prudence et l'art, S. Thomas, à la suite d'Aristote, conclut :

C'est pourquoi on tient pour un meilleur artiste celui qui, en ayant un jugement droit, commet volontairement une faute en son art, que celui qui commet une faute sans le vouloir, ce qui semble provenir d'un manque de jugement. Mais dans la prudence, c'est l'inverse, comme il est dit au livre VI de l'*Éthique* : celui-là, en effet, est plus imprudent qui commet une faute volontairement, en manquant à l'acte principal de la prudence, qui est de commander, que celui qui pêche sans le vouloir⁵.

On voit ici combien les comportements psychologiques du prudent et de l'artiste sont différents, et comment l'artiste est assujéti à une lucidité intellectuelle beaucoup plus grande. La passion qui l'aveugle et l'entraîne à certains gestes erronés ne diminue en rien son erreur ; celle-ci demeure objectivement la même ; alors que la passion antécédente qui aveugle l'homme prudent et l'entraîne dans certaines fautes diminue sa culpabilité morale.

La prudence chemine *par voie de conseil*, par voie de délibération, précisément parce qu'elle considère les moyens capables d'atteindre la fin ultime de l'homme. A l'égard de cette fin, les moyens envisagés apparaissent toujours comme déficients et inadéquats ; jamais un moyen (qui est un bien particulier) ne pourra s'imposer de telle façon qu'il apparaisse comme irremplaçable et nécessaire. S'il apparaît tel, ce ne peut être qu'en raison de circonstances extrinsèques et non de sa propre nature ou de celle de la fin recherchée.

L'art, au contraire, chemine selon des *voies déterminées* : il possède une fin particulière en vue de laquelle certains moyens peuvent s'imposer comme adéquats⁶. Des moyens particuliers peuvent être dans une relation d'adéquation parfaite à l'égard d'une fin particulière, mais ils ne le seront jamais à l'égard de la fin ultime de l'homme. Ceci est capital si l'on veut saisir la différence entre le comportement psychologique de l'artiste et celui du prudent. L'artiste ne peut se contenter d'un à peu près dans le choix de ses moyens, il est totalement orienté vers le nécessaire-concret et ne connaît pas de repos tant qu'il ne l'a pas trouvé, car il sait que ce nécessaire existe et qu'il est exigé pour que l'œuvre soit parfaite.

Le prudent, au contraire, sait qu'il n'y a pas d'adéquation dans l'ordre des moyens, et qu'il doit se contenter, vertueusement, d'un certain

⁵ *Somme théologique*, II-II, q. 47, a. 8 ; Voir ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 5, 1140 b 22-24, *Poét.*, I, 25, 1460 b ; 1461 a 4 ss.

⁶ Voir ci-dessous, pp. 315 ss., où cette question est l'objet d'une réflexion critique.

à-peu-près. Son exigence profonde n'est pas là, puisqu'il ne doit jamais reporter sur les moyens l'amour de la fin, mais veiller à garder à l'égard de ceux-ci une « sainte indifférence ». Le moyen n'est jamais de l'ordre du nécessaire pour l'homme prudent. L'« unique nécessaire » est dans son amour pour la fin.

La prudence regarde le bien de l'homme concret, existentiel, le bien de celui qui est prudent. Elle ne peut pas se désintéresser de son bien, et tout son effort est de permettre son développement plénier. Le prudent n'est-il pas tout attentif à l'épanouissement de son bien propre ? Il modère et organise tout en vue de cet épanouissement personnel. Il n'y a pas là égoïsme, mais amour du perfectionnement le plus authentique de l'homme, selon les exigences de la nature humaine. Acquérir son parfait épanouissement, son véritable bonheur, c'est également permettre aux autres de l'acquérir.

L'art, au contraire, qui regarde la perfection de l'œuvre à faire, ne considère aucunement le bien de celui qui fait cette œuvre. Tout l'effort de l'artiste est tendu vers ce qu'il faut réaliser, et l'artiste peut se permettre d'être tyrannique, de tout ordonner à cette réussite, sans plus tenir compte du reste. En apparence, l'artiste peut sembler beaucoup plus désintéressé, précisément parce que l'art ne lui fait pas considérer son propre bien, mais le bien de l'autre, le bien de l'œuvre. Et regarder le bien de l'autre, n'est-ce pas précisément la définition de la générosité ? Mais s'il est vrai que l'art développe avec une très grande acuité cette manière de s'oublier pour n'être plus attentif qu'à l'autre, n'oublions pas qu'ici cet « autre » n'est pas l'ami, mais l'œuvre. Cette forme de désintéressement est très particulière puisque, pour l'artiste, son œuvre est un prolongement de lui-même ; son désintéressement est donc d'un tout autre ordre que celui de l'homme miséricordieux ou de l'ami à l'égard de son ami. Ce désintéressement de l'artiste explique sa facilité prodigieuse à ne plus se considérer lui-même, à se perdre de vue et donc à tuer vraiment une certaine forme d'égoïsme, ce désintéressement pouvant fort bien coexister, chez ce même artiste, avec une réelle tyrannie provenant de la nécessité pour lui d'exécuter l'œuvre avant tout. C'est pourquoi l'artiste passe si vite et si facilement d'une générosité sans limite à une sorte de dilettantisme, d'un abandon qui paraît total à une avidité sournoise et jalouse. Rien ne résiste à l'appel de l'œuvre, mais rien d'autre que l'œuvre ne dynamise l'artiste.

Sous l'angle purement psychologique, le désintéressement de l'artiste apparaît donc toujours beaucoup plus pur que celui de l'homme prudent, car, de ce point de vue, seule compte la modalité de l'exercice, et non les principes spécificateurs de l'opération. Le caractère

partiel et discontinu du désintéressement artistique disparaît alors et l'on ne tient plus compte que de l'oubli complet de lui-même et de l'oblation de soi faite par l'artiste à l'œuvre qu'il veut réaliser ; ce qui souvent prête à caricaturer la prudence et la morale, pour exalter la générosité pure de l'artiste et la noblesse de son attitude ⁷.

CONFUSIONS POSSIBLES ENTRE L'ART ET LA PRUDENCE

Les divergences essentielles entre l'artiste et le prudent ayant été précisées, il est facile de saisir les diverses confusions ou compromissions qui peuvent se produire.

Ces compromissions ne peuvent se réaliser au niveau des *habitus*, puisque ceux-ci ont comme fonction propre de permettre, tant à l'activité artistique qu'à l'activité morale prudentielle, d'être pleinement elles-mêmes, et donc de se distinguer de plus en plus nettement l'une de l'autre afin de ne pas se nuire mutuellement et d'éviter tout risque de confusion. La compromission ne peut donc avoir lieu qu'au niveau du comportement psychologique, c'est-à-dire de ce qui relève des *dispositions* ou des *conséquences* des *habitus* eux-mêmes. Les dispositions ou les réactions psychologiques de l'homme prudent peuvent exercer une certaine attraction sur les dispositions psychologiques de l'artiste. Si cette attraction est très puissante, une sorte de compromis tend à s'effectuer entre ces attitudes psychologiques si différentes. Si l'attitude psychologique de l'homme prudent s'installe chez l'artiste et y implante ses exigences, celui-ci perd immédiatement sa liberté d'artiste et risque de voir s'aliéner son originalité propre et sa valeur profonde.

En fonction de ce que nous avons dit précédemment, quels seront les divers caractères de ces infiltrations ?

Un souci trop grand de la rectification de l'exécution volontaire risque toujours d'enlever à l'artiste l'acuité et la rigueur propre de son jugement. Au lieu de mettre l'accent sur l'importance de la rectitude du jugement, il le met sur l'importance de l'exécution volontaire. L'artiste perd alors cette tenue, cette noblesse de l'intelligence qui lui est propre, et le souci dominant de cultiver l'acuité de son regard ; il est pris par un souci trop grand du contingent.

⁷ C'est de là que proviennent bien des critiques de Nietzsche concernant la morale chrétienne, ainsi que l'exaltation qu'il fait de l'activité artistique. Elles comportent sans aucun doute quelque chose de juste, mais sont viciées à la base.

Une notion exagérée de la relativité des moyens en vue de la fin risque de diminuer chez l'artiste le sens des « moyens nécessaires », qui s'imposent d'une manière absolue. Au lieu de mettre l'accent sur l'importance capitale de l'adéquation des moyens à l'œuvre qu'il réalise, il le met alors sur la relativité, la contingence des moyens d'expression, sur leur inadéquation à l'œuvre qu'il exécute. Au lieu de chercher à exprimer d'une manière affirmative, avec les moyens qui s'imposent, ce qu'il vit et ce qu'il contemple, il ne tend plus qu'à le suggérer et, de cette façon, à éviter d'exprimer l'absolu qu'il se contente d'évoquer.

Son inspiration, alors, « s'énerve » et peu à peu s'affaiblit, car l'artiste, au lieu de maîtriser les moyens d'expression de son art avec une rigueur toujours croissante, ne tend plus qu'à l'orienter vers quelque chose qui n'existe que d'une manière confuse dans sa pensée. Le prudent tend vers une fin qui existe, et c'est pourquoi les moyens peuvent s'effacer devant l'absolu existentiel de la fin ; l'artiste tend vers un but qu'il doit réaliser, et c'est pourquoi les moyens doivent s'imposer pour exprimer existentiellement l'absolu du projet-*idea* qu'il porte en lui, mais qui, en dehors de lui, n'existe pas.

Le souci trop grand de la pureté de ses intentions et de sa propre perfection peut aussi enlever à l'artiste sa totale générosité à l'égard de l'œuvre qu'il réalise. L'attitude psychologique du prudent exige un engagement plénier vis-à-vis de la fin, et un désintéressement de plus en plus grand vis-à-vis des moyens. L'artiste qui subit une telle influence risque de perdre sa totale subordination à l'œuvre. L'engagement à l'égard de la fin dernière, qui du point de vue prudentiel doit s'imposer de façon de plus en plus souveraine, entre en rivalité avec le projet de l'œuvre à accomplir et finit par le supplanter. Le primat de l'intention dans l'ordre moral tend à diminuer l'absolue nécessité de la réalisation artistique ; l'artiste pense alors qu'il importe peu que l'œuvre ne soit pas tout à fait réussie, l'essentiel étant d'avoir fait son possible, et de l'avoir fait avec un cœur pur !

Dans une perspective contraire, on pourrait signaler divers compromis analogues qui relèvent de confusions propres à la pensée contemporaine, telles qu'elles se manifestent dans la philosophie de Nietzsche, de Sartre et, d'une manière générale, dans l'existentialisme et la phénoménologie.

En effet, si le prudent laisse l'attitude psychologique de l'artiste s'ingérer dans son propre domaine pour y implanter ses exigences, il perd du même coup ses qualités d'homme prudent — ce qui aboutit à un compromis qui empêche l'homme d'être vraiment lui-même.

Une volonté trop exclusivement tendue vers la rectification de l'intelligence dans le jugement artistique risque d'enlever au prudent ce qui devrait être son souci principal : rectifier l'exécution volontaire. Sa préoccupation dominante est alors de ne pas se tromper (dans le choix des moyens) et, s'il agit mal, au moins de le savoir ; un certain intellectualisme prudentiel fausse l'exigence propre de la prudence, qui, en dernier lieu, demeure toujours une exigence de rectification de l'appétit. Cet intellectualisme prudentiel — qui peut d'ailleurs être très aristocratique et de grande valeur esthétique — confère à l'homme une sorte de maîtrise de lui-même qui relève plus des exigences de l'art que de la vraie prudence. Dans l'ordre prudentiel, c'est la fin voulue, et non la raison droite de l'homme qui exige d'occuper la première place. Car si la raison devient l'absolu, elle perd son caractère de rectitude ; elle ne peut rester « droite », c'est-à-dire « rectifiée », qu'en étant toute subordonnée à l'appétit de la fin dernière.

Un souci trop grand des moyens adéquats et qui s'imposent avec nécessité risque également de faire dévier la prudence. Au lieu de mettre l'accent sur l'amour de la fin, sur la pureté d'intention, le sujet se fixe avec prédilection sur la perfection de moyens de plus en plus adéquats à la fin poursuivie et tend à leur reconnaître une valeur absolue. N'est-ce pas là le propre du pharisaïsme moralisant, qui est de tous les temps et manifeste une certaine prééminence de l'attitude artistique sur l'attitude morale ? L'amour des moyens, au lieu de permettre un amour plus grand de la fin recherchée, tend à éclipser cet amour et même, parfois, à se poser en rival. On en arrive à préférer la parfaite sauvegarde de la lettre à celle de l'esprit ; car l'une se voit, alors que l'autre ne se voit pas. Eriger le contingent en absolu, c'est nécessairement tuer l'esprit, puisqu'alors la pureté du cœur disparaît devant le primat de la « situation existentielle ». Que cette situation existentielle soit considérée relativement à une Loi hypostasiée ou relativement à une conscience psychologique considérée comme absolue, le résultat, quant à l'attitude morale, est le même. Le formalisme des moyens, de l'expression ou de l'attitude psychologique, c'est-à-dire de la situation existentielle, devient une véritable idole, qui réclame jalousement son culte.

Enfin, la générosité de la gratuité de l'artiste tend à supprimer toute autre générosité plus profonde, en particulier l'amour véritable de l'ami. On tend à confondre et à identifier générosité et gratuité, générosité et liberté absolue et, ce faisant, on supprime l'amour humain dans ce qu'il a de plus fondamental : l'emprise, sur l'homme, du bien qui l'attire en le transformant et en le connaturalisant à lui. La véritable générosité s'enracine dans cet amour initial, car elle est précisément le

don de soi à l'ami, don qui ne peut se réaliser qu'à partir de cet amour dont il est l'épanouissement plénier.

Toute l'équivoque de l'engagement existentialiste ne réside-t-elle pas dans cette confusion ? L'engagement véritable, le plus parfait, c'est celui de l'ami à l'égard de son ami et non celui de l'artiste à l'égard de son œuvre.

COOPÉRATION POSSIBLE ENTRE L'ART ET LA PRUDENCE

Affirmons d'abord qu'il ne peut y avoir de véritable subordination de l'art à la prudence, ni de la prudence à l'art. Rechercher à tout prix une telle subordination serait nécessairement tomber dans l'un ou l'autre des compromis précédemment décrits. De plus, reconnaissons qu'il ne peut y avoir d'influence directe et immédiate de l'un sur l'autre ; leur distinction est telle qu'elle exige cette « quasi-autonomie »⁸.

Mais ceci ne doit pas nous faire oublier que l'un et l'autre perfectionnent l'intellect pratique ; il peut donc se produire d'heureuses interférences mutuelles, dans la mesure où l'autonomie de chacun est respectée. Ces interférences se réalisent précisément dans le domaine où nous avons saisi la possibilité d'un compromis, mais en sens inverse.

Autrement dit, il est souhaitable pour l'artiste d'être un homme prudent, afin que, grâce à sa prudence, il comprenne mieux l'originalité de son activité artistique, sa qualité intellectuelle : l'indépendance de son jugement, et donc l'exigence de sa recherche des « voies déterminées ». Autrement dit, loin de se contenter d'un à-peu-près prudentiel, l'artiste doit avoir le souci de l'engagement particulier de son art, de l'exigence propre de son œuvre et de la recherche des moyens d'exécution les plus adéquats.

L'artiste, homme prudent, possédera donc une conscience humaine plus exacte et une pénétration plus nette des mœurs spéciales de sa vie

⁸ Il serait intéressant de comparer cette autonomie de l'art et celle que Croce lui reconnaît. L'intuition artistique, pour Croce, n'est ni morale, ni immorale. Mais « si on entend l'art comme extériorisation de l'art, l'utilité et la moralité y entrent de plein droit : le droit se trouve là dans son domaine » (*Esthétique*, p. 112). Une telle discrimination n'est-elle pas matérielle ? Si l'intuition est en dehors de la morale, l'œuvre (l'extériorisation de cette intuition) l'est aussi, bien que l'exécution de cette œuvre, ou la manière de s'en servir, puisse poser certains problèmes prudentiels — mais ceci est une autre question. Croce reste trop dépendant de la philosophie idéaliste pour libérer pleinement l'art, tout en lui reconnaissant son domaine propre. — Notons d'autre part ce jugement de Sainte-Beuve : « La production littéraire n'est point pour moi inséparable du reste de l'homme ; ...l'étude littéraire me mène naturellement à l'étude morale » (cité par A. BOSCHOT, *Entretiens sur la beauté*, p. 172). Cf. aussi *Nouveaux lundis*, III, art. sur *Châteaubriand*, où Sainte-Beuve énumère les questions qu'il faut se poser pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, questions portant sur l'attitude morale de l'auteur.

artistique. Il utilisera sa prudence, non pour gouverner son art, mais pour le garder dans une parfaite autonomie et dans le respect de sa finalité propre.

Peut-on également parler d'une aide que l'artiste apporterait à l'homme prudent ? Peut-on dire qu'il soit souhaitable pour l'homme prudent d'être artiste ? Etant donné le caractère plus particulier de l'art, il est évident que l'aide qu'il peut apporter à la prudence est moins immédiate et plus extrinsèque que celle que la prudence lui apporte. On comprend comment la prudence, qui s'intéresse à l'homme tout entier, s'intéresse à l'artiste, mais on voit moins bien, à première vue, comment l'art, qui regarde une œuvre particulière, pourrait avoir une influence sur un homme prudent qui serait tout à fait en dehors de ses perspectives. On peut être *bonus vir* sans être artiste, bien qu'il semble souhaitable à l'intelligence du bon citoyen, en raison de la vie commune, de posséder une certaine capacité artistique.

Il semble, en effet, que l'art puisse exercer une influence heureuse sur la prudence, car l'art ennoblit l'intellect pratique de l'homme et lui permet d'avoir une saisie plus nette de l'univers et de la situation de l'homme dans l'univers — ce qui n'est évidemment pas l'aspect principal et premier de la prudence, mais demeure essentiel, car l'homme prudent qui tend vers sa fin propre est dans l'univers et doit l'utiliser au mieux. Notre époque illustre de façon remarquable l'importance de cet aspect de la condition humaine : l'homme est dans l'univers. Et sa situation dans l'univers se modifie en raison même du progrès des sciences et des techniques. La prudence ne consiste pas à considérer les techniques en elles-mêmes comme un bien ou comme un mal, mais à discerner ce qu'elles peuvent offrir d'utilisable pour aider l'homme à être plus lui-même, et ce qu'elles ont de périlleux en risquant toujours de séduire l'homme et de le détourner de l'essentiel. C'est là tout le problème des rapports de l'homme avec le progrès des sciences et des techniques. L'homme coopère-t-il encore vraiment avec l'univers ou est-il en train de l'exploiter et de le détruire ?

L'art peut enfin aider la prudence, comme la cause exemplaire peut augmenter l'attraction de la cause finale, amplifier en quelque sorte son exercice, en lui donnant une splendeur toute spéciale. C'est de cette manière que la communauté politique peut utiliser l'art à des fins éducatives⁹.

⁹ Henri Marrou souligne ce point de vue dans son *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, p. 43 : «... le rôle propre du poète... est d'ordre éducatif. La fin à laquelle se subordonne son œuvre n'est pas essentiellement d'ordre esthétique, mais consiste à immortaliser le héros. »

Il faudrait du reste noter que certains arts, comme précisément celui de l'éducation, l'art médical, l'art militaire, sont essentiellement subordonnés à des fins extrinsèques, en fonction de la matière vivante avec laquelle ils coopèrent. L'éducation par exemple demeure subordonnée à la fin morale de l'enfant, puisqu'elle regarde son activité morale ; l'art médical demeure subordonné à la vie de l'homme puisqu'il regarde la santé de son corps ; l'art militaire demeure ordonné à la paix de la cité puisqu'il est fait pour affermir sa puissance et sa sécurité. Ces arts qui pourront, en raison de leur complexité, connaître une très grande richesse et, en raison de la fin à laquelle ils sont ordonnés, une très grande noblesse, ne posséderont pourtant jamais, du point de vue strictement artistique, une parfaite autonomie. C'est pourquoi un tempérament forcé d'artiste ne se sentira jamais suffisamment libre dans de telles pratiques.

Enfin, l'art peut aussi aider l'homme prudent par l'effort de générosité qu'il suscite et qui peut devenir un moyen de sortir de l'égoïsme ou de l'amour-propre. L'homme prudent pourra utiliser son art pour entrer dans une générosité plus totale.

Et H. Marrou renvoie au passage du *Phèdre* où Platon affirme que le poète « pare de gloire des myriades d'exploits des Anciens et ainsi... fait l'éducation de la postérité » (*Phèdre*, 245 a). N'oublions cependant pas que Platon, dans sa conception de la cité, est méfiant et sévère à l'égard de la « gent poétique » (*Lois*, VII, 801 ss. ; cf. *République*, X, 599 c-600 b, 605 c-608 b).

CHAPITRE III

L'ART, L'AMITIÉ, LA CONTEMPLATION

L'homme vertueux est envers son ami comme il est envers lui-même.

ARISTOTE, Éthique à Nicomaque,
IX, 9, 1170 b 6.

Le bonheur est coextensif à la contemplation; plus on possède la faculté de contempler, plus aussi on est heureux... en vertu de la contemplation même.

ARISTOTE, Éthique à Nicomaque
X, 8, 1178 b 29.

Si l'art et la prudence ont chacun leur perfection propre, et donc demeurent essentiellement indépendants l'un de l'autre — toute subordination de l'un à l'égard de l'autre étant non seulement intolérable, mais injustifiable —, tous deux cependant demeurent soumis, ou plus exactement relatifs, aux exigences naturelles de leur source commune : l'intellect pratique. Tout *habitus* opératif, en effet, est une qualité ordonnée aux développements les plus intimes de la faculté qu'il affecte et détermine. C'est pourquoi l'art, s'il est bien libre à l'égard des exigences de la prudence, demeure néanmoins radicalement et fondamentalement dépendant, comme la prudence, de *la nature de l'intellect pratique*. Par le fait même, si l'on prétend développer l'art dans un sens opposé aux exigences naturelles de l'intellect pratique de l'homme, ce développement ne pourra suivre qu'une voie erronée, qui entraînera fatalement, pour l'art, une diminution de vitalité et de fécondité, et peut-être même

la désagrégation complète. Ceci n'a évidemment de sens que pour le philosophe qui admet la réalité d'une nature humaine, douée de certaines facultés naturelles qui, elles-mêmes, possèdent certaines déterminations propres. Celui qui refuse une telle réalité sera inévitablement amené à considérer que l'art peut se développer dans n'importe quel sens, qu'il est à lui-même son propre arbitre, et que rien d'extérieur ne peut le contraindre ou le déterminer. Toute position philosophique idéaliste ou existentialiste en arrive nécessairement à de telles conclusions.

Si l'on reconnaît que l'homme n'est pas un animal quelconque, mais qu'il y a en lui divers types d'opérations douées de certains caractères spécifiques, on en viendra à admettre que l'intelligence de l'homme, si souple qu'elle soit, si ouverte et si universelle, possède certaines déterminations fondamentales. L'homme ne connaît pas tout ce qu'il veut comme il le veut ; il doit respecter certaines conditions de vie intellectuelle que les savants, du reste, connaissent bien.

L'intelligence humaine est capable de se développer de diverses manières, soit qu'elle recherche la vérité pour elle-même, soit qu'elle dirige les activités de l'*agir* et du *faire*. Dans le premier cas, on est en présence de ce qu'Aristote appelle l'« intelligence théorique », spéculative, celle qui s'achève en contemplation ; dans le second cas, il s'agit de l'« intelligence pratique », celle qui s'achève en action morale ou artistique. Or l'intelligence pratique, celle qui nous intéresse ici immédiatement, doit, elle aussi, si elle veut progresser, reconnaître ses déterminations fondamentales et les conditions essentielles de sa propre croissance. Par le fait même, ces déterminations et conditions s'imposent radicalement au développement propre des *habitus* d'art. Ceci paraît évident si l'on accepte que l'*habitus* d'art qualifie et détermine une faculté.

Mais n'y a-t-il pas dans ce raisonnement une pétition de principe ? Les *habitus* intellectuels ne déterminent-ils pas la faculté intellectuelle qui, comme telle, en tant que capable d'*habitus*, est totalement indéterminée ? N'est-ce pas les déterminations des *habitus* qui conditionnent le développement de notre vie intellectuelle, et non le conditionnement de la vie de l'intelligence qui détermine les *habitus* ?

Pour répondre à cette objection, il faut considérer la nature propre de notre faculté intellectuelle. Celle-ci est déterminée par les objets qu'elle connaît, qui la spécifient et lui donnent sa figure propre. Si les *habitus* déterminent notre intelligence, c'est certes d'une autre manière que les objets, mais *en vue* des déterminations propres de ceux-ci. Une intelligence perfectionnée par les *habitus* peut être plus parfaitement déterminée par ses objets ; elle peut les connaître mieux et recevoir d'eux une spécification plus exacte et plus nette. Les *habitus* intellec-

tuels donnent à la faculté intellectuelle une sorte d'acuité plus grande en lui permettant à la fois d'être plus réceptive à l'égard de ses objets propres et de n'être sensible qu'à leurs déterminations. Au delà des *habitus*, et plus profondément, il y a donc cet ordre de l'intelligence à ses objets. Cet ordre est une exigence de nature, que les *habitus* ne peuvent changer. C'est un ordre très universel, en ce sens qu'il n'écarte rien de ce-qui-est — tout ce-qui-est peut être connu par l'intelligence — alors que les *habitus* impliquent des déterminations particulières : l'*habitus* des premiers principes ne considère que les premiers principes, l'*habitus* mathématique ne considère que les êtres mathématiques, etc.

Cependant, si universel que soit cet ordre, il souligne la dépendance essentielle et radicale de l'intelligence à l'égard de ce-qui-est ; condition que nous retrouvons comme une nécessité pour tous les *habitus* de l'intellect spéculatif. Peut-on dire la même chose lorsqu'il s'agit des *habitus* de l'intellect pratique, puisque celui-ci, en raison de l'intervention de l'appétit, implique un ordre nouveau à l'égard de ce qu'il considère ? Dans la connaissance pratique, l'objet est mesuré par celui qui le connaît, car l'objet est en réalité ce qu'il faut faire, ce qu'il faut atteindre par nos propres moyens — du moins lorsqu'il s'agit de la connaissance pratique au sens fort. La connaissance pratique possède donc, en fonction de l'appétit, une référence immédiate à la nature du sujet connaissant, puisque l'appétit est l'appétit du sujet-existant. C'est pourquoi on peut dire que la nature du sujet connaissant détermine fondamentalement l'intellect pratique et, par le fait même, les *habitus* d'art. Autrement dit, l'intellect spéculatif possède l'amplitude de tout ce-qui-est, et seul le principe de non-contradiction exprime les limites de son activité, les déterminations propres de celle-ci provenant non de la nature du connaissant, mais de la nature de ce-qui-est-connu ; alors que l'intellect pratique, qui implique la volonté, faculté du sujet, de l'homme concret, est déterminé dans son développement par la nature même du sujet-connaissant. Mais ne confondons pas la nature du sujet-connaissant avec la nature comme telle, la φύσις d'Aristote, c'est-à-dire ce qui est *fondamentalement* déterminé en l'homme. Considérée sous cet aspect, la nature fait partie du milieu dans lequel l'artiste s'enracine. Dire qu'il s'agit de la nature du sujet-connaissant, c'est préciser qu'il s'agit de la nature humaine qui, grâce à ses facultés de connaissance, est ouverte à des virtualités quasi infinies. Il faut donc considérer parmi ces virtualités celles qui, d'une certaine façon, sont capables de mesurer toutes les autres. Or celles-ci ne peuvent être déterminées qu'en fonction des fins propres de la nature humaine (la nature du sujet-connaissant), puisque, précisément, la fin est l'achèvement ultime de toute nature,

ce au delà de quoi on ne peut aller, ce qui termine dans l'ordre de la perfection.

Or ce qui achève la nature humaine, c'est d'une part la contemplation du Bien suprême, de l'Être premier, le premier Intelligible et l'Aimable souverain (fin qui, du reste, est quasi surhumaine) et, d'autre part, l'amitié parfaite entre les hommes d'une même communauté. Cette fin est plus proche de la nature humaine, plus connatuelle, mais elle est aussi moins béatifiante. Tous les autres développements de la nature humaine sont en définitive subordonnés à ces deux fins : la contemplation du Bien suprême et l'amitié parfaite. C'est pourquoi on peut préciser que l'intellect pratique de l'homme est déterminé dans son développement par les exigences propres de la sagesse contemplative d'une part, et de l'amitié parfaite d'autre part. Nous en voyons immédiatement les conséquences : les *habitus* d'art, dans leur développement vital et pratique, sont donc, eux aussi, déterminés et conditionnés par les exigences propres de la sagesse contemplative et de l'amitié humaine. Notons tout de suite que cela n'enlève rien à leur autonomie profonde et vitale : ils ont leurs principes et leur organisation propres. Ni la sagesse philosophique ni l'amitié n'ont pour rôle de donner aux *habitus* d'art leurs principes propres. Mais si les *habitus* d'art prétendaient, dans leur développement, s'opposer à la sagesse et à l'amitié humaine, ils s'en repentiraient tôt ou tard, car ils iraient alors dans un sens contraire à la nature et donc contraire à leur véritable et fondamentale perfection. De tels développements seraient voués à l'infécondité, comme des plantes coupées de leur racine vivifiante.

Tout ce qui, dans le développement de l'art, s'oppose à la sagesse contemplative philosophique ou à l'amitié humaine¹, est donc voué à la stérilité. Ce sont les seules limites que, du point de vue philosophique, on puisse et on doit assigner au développement des *habitus* d'art.

¹ « L'art, affirme Strawinsky, postule la communion » (voir ci-dessous, p. 179, note 30). Et Valéry reconnaît cette dépendance de l'art à l'égard de la communion humaine : « L'objet d'un art ne peut être que de produire quelque effet le plus heureux sur des personnes inconnues, qui soient, ou bien le plus nombreuses, ou bien le plus délicates qu'il se puisse... Quelle que soit l'issue de l'entreprise, elle nous engage donc dans une dépendance d'autrui dont l'esprit et les goûts que nous lui prêtons s'introduisent ainsi dans l'intime du nôtre. Même la plus désintéressée, et qui se croit la plus farouche, nous éloigne insensiblement du grand dessein de mener notre *moi* à l'extrême de son désir de se posséder, et substitue la considération de lecteurs probables à notre idée première d'un témoin immédiat ou d'un juge incorruptible de notre effort. Nous renonçons sans le savoir à tout excès de rigueur ou de perfection, à toute profondeur difficilement communicable, à rien suivre qui ne s'abaisse, à rien concevoir qui ne se puisse imprimer, car il est impossible d'aller en compagnie jusqu'au bout de sa pensée, où l'on ne parvient jamais que par une sorte d'abus de souveraineté intérieure » (Variété : *Fragments des mémoires d'un poème*, Œuvres, I, pp. 1465-1466).

L'art peut être en lui-même *autonome* à l'égard de la prudence, et donc du jugement moral dans toute sa force, tout en demeurant dépendant de la sagesse et de l'amitié, et par conséquent des jugements pratiques dans ce qu'ils ont d'ultime et de plus parfait : ceux qui regardent les *fins* de la nature humaine. Les fins particulières des œuvres que l'homme peut réaliser ne doivent jamais, en effet, détruire la fin ultime ou la fin immanente de l'homme qui opère, sinon l'homme se diminue lui-même ou même finit par se détruire en réalisant certaines fabrications artistiques. Faire passer l'œuvre d'art qui, si parfaite qu'elle soit, demeure toujours une réalité non-vitale, avant son propre bonheur, c'est-à-dire le bien spirituel de son âme, est peut-être une des tentations les plus subtiles que connaisse l'homme à notre époque. Subissant les conséquences du rejet de la cause finale, l'art apparaît comme un pouvoir divin qui peut et doit tout réaliser par lui-même : rien ne peut le mesurer, il est à lui-même sa propre mesure. L'artiste apparaît alors comme supérieur à l'homme, et il doit le transformer selon ses propres directives, expression de son bon plaisir. On voit la conséquence pratique d'une telle position. Le marxisme d'une part, l'existentialisme de l'autre, illustrent d'une manière admirable et terrible cette exaltation de l'activité artistique qui transforme l'homme et le refait à « son image et ressemblance ».

Peut-on, dans la lumière de la sagesse contemplative et de l'amitié humaine, définir ce qui, dans le développement des *habitus* d'art, est principalement à éviter sous peine de vouer l'art à la stérilité ou au suicide ?

Tout d'abord, insistons sur le fait qu'en disant que les *habitus* d'art demeurent, dans leur développement, dépendants de la sagesse et de l'amitié, nous maintenons pleinement tout ce que nous avons dit précédemment au sujet de l'autonomie des *habitus* d'art à l'égard de la prudence. Notons, d'autre part, que la dépendance en question n'est pas une mise en tutelle : la sagesse et l'amitié donnent la vraie liberté, puisqu'elles unissent l'homme à sa fin propre. C'est l'union à la fin qui donne la véritable autonomie et la liberté à l'égard des moyens. C'est pourquoi cette dépendance doit se comprendre comme un ordre vital, une orientation vers ce qui garde, conserve et libère². Dépen-

² Il en est de même lorsque S. Thomas, reconnaissant que l'intelligence a une noblesse plus grande que la volonté, affirme cependant que dans le cas des réalités supérieures à l'homme, l'amour seul permet à l'intelligence de les connaître profondément, en se libérant de son propre conditionnement (voir *Somme théologique*, I, q. 82, a. 3; cf. I-II, q. 66, a. 6, ad 1; II-II, q. 23, a. 6, ad 1).

dants de la sagesse contemplative et de l'amitié, les *habitus* d'art sont libres à l'égard de toutes les autres activités humaines, morales, sociales et économiques, ce qui met en lumière leur noblesse très particulière — plus grande en un certain sens que celle de la vertu morale. C'est du reste pour cela que l'*habitus* d'art ennoblit toujours l'homme et lui donne une vitalité très profonde.

Ces deux points étant précisés, nous pouvons essayer de déterminer ce qu'il faut avant tout éviter dans le développement des *habitus* d'art pour ne pas compromettre leur fécondité. L'amitié exige une communion entre les hommes, qui est elle-même le fondement de toute amitié ; par le fait même, lorsque les *habitus* d'art se développent dans un sens opposé à cette communion, ils risquent toujours de perdre leur vitalité. Mais qu'est-ce qui, de fait, s'oppose à la communion humaine, étant donné que celle-ci a des modalités diverses suivant que l'on considère tel degré de vie dans l'homme, telle orientation, telle communauté... et que c'est précisément en fonction de ces degrés de vie que l'on peut fixer certains cas-limites ? Ce qui, par exemple, est absolument en dehors de toute *utilité*, est au delà de la communion considérée au niveau de la vie sensible, mais peut, en raison de sa gratuité, intéresser le cœur de l'homme ou son intelligence ; par contre, ce qui est en dehors de toute *signification*, de toute expression, ne fait plus partie de la communion humaine considérée au niveau de la vie spirituelle. Les cris et les gestes, dans la mesure où ils expriment encore un état affectif, ainsi que tout ce qui peut nous plaire, tout ce qui peut séduire notre sensibilité et notre imagination, font partie de la communauté humaine en tant que celle-ci implique une vie affective passionnelle. Mais cette vie affective passionnelle, pour rester humaine, demande d'être ordonnée à l'intelligence. C'est pourquoi ces cris, ces gestes, ou tout ce qui peut nous plaire, ne demeurent humains que dans la mesure où ils sont comme assumés par le langage et les symboles qui ont valeur plénière d'expression et de signification³. Certaines formes d'œuvres d'art peuvent être assimilées à des « cris » ou à quelque

³ Pensant au reproche que fait Ansermet à l'art abstrait et à Strawinsky (dans ses dernières œuvres), de ne plus procurer « qu'une pure satisfaction esthétique » (*La condition de l'œuvre d'art*, p. 132; cf. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, I, p. 156), nous précisons que nous ne réduisons pas ici « ce qui plaît » à la pure satisfaction esthétique, sensible. Dans tout art l'intelligence intervient, et il y a donc toujours une signification, même si nous ne pouvons pas la dire immédiatement. Au reste, l'opposition entre Ansermet et Strawinsky ne provient-elle pas en partie de ce que l'un parle d'une signification explicite, alors que l'autre, lorsqu'il affirme que la musique, par essence, est « impuissante à exprimer quoi que ce soit » (*Chroniques de ma vie*, I, p. 116) reconnaît une signification virtuelle, latente ? Lorsque Ansermet répond que « l'idée que la musique ne signifie rien est absurde, bien entendu » (*Les fondements...*, II, p. 116) et qu'il explique pourquoi, il se situe à un niveau de précision philosophique qui n'était pas celui de Strawinsky, parlant simplement en musicien.

chose qui nous plaît, qui nous séduit, sans que nous soyons capables d'en préciser immédiatement la signification ; d'autres sont semblables à un langage et à des symboles... Il existe de fait une grande variété dans la valeur d'expression et de signification, mais il peut arriver qu'à un moment la forme de l'œuvre d'art, non seulement ne nous dise plus rien, mais ne nous plaise plus ni ne nous séduise, et ne soit même plus un cri humain. Si, de fait, cette œuvre ne peut faire partie des réalités utilisables, elle est vraiment exclue de toute communion humaine, elle est un corps étranger qui alourdit et risque très rapidement de s'opposer à l'amitié des hommes. De plus, tout ce qui tend à diminuer la communion humaine, à la rendre moins *humaine*, ne peut posséder une plénitude artistique. C'est en ce sens qu'on peut dire qu'un roman qui fait l'éloge de la bestialité ou qui plaide le suicide se dégrade, même du point de vue artistique, car il se dégrade du point de vue humain. Il demeure infra-humain s'il exalte l'immoralité, même s'il est par ailleurs un chef-d'œuvre de style et d'analyse psychologique ! Autrement dit, rien de ce qui diminue l'homme ne peut être une œuvre artistique parfaite, car ce qui amoindrit l'homme amoindrit l'art, fruit propre de l'homme.

Mais peut-on concevoir un art qui n'existe que pour le solitaire et qui soit au niveau de la sagesse contemplative ? Précisons : si une œuvre n'est pas utilitaire, si elle n'a pas de signification pour la communauté et ne lui est pas agréable, peut-elle encore avoir une valeur pour le solitaire contemplatif — ce qui suffirait à justifier sa valeur d'œuvre humaine artistique ? Faudra-t-il donc affirmer que les *habitus* d'art doivent se développer en demeurant conformes soit aux exigences de l'amitié, soit à celles de la sagesse, mais non pas nécessairement aux exigences des deux à la fois ? Cette question est extrêmement intéressante car, selon la manière dont on y répond, elle justifie l'art abstrait contemporain ou, au contraire, souligne ses erreurs et sa démesure.

L'art abstrait n'est-il pas l'aboutissement logique et le terme inévitable d'une certaine recherche plus ou moins exclusive d'une pureté formelle impliquant souvent certaines complicités inconscientes avec une attitude psychologique d'introversio n ? L'attitude psychologique contraire, dite extravertie, n'est-elle pas inconsciemment à la source de cet art purement descriptif et narratif qui refuse systématiquement toute formalisation, puisque la formalisation risque toujours de diminuer la parfaite communication ? Prétendre qu'il peut exister une forme d'art particulière convenant au niveau de la sagesse contemplative, par delà la communion amicale entre les hommes, et n'ayant de signification que pour le solitaire, c'est en réalité méconnaître la nature propre

de la sagesse contemplative elle-même et de sa solitude. Car le sage, s'il est un solitaire, peut être cependant l'ami des autres hommes, et de façon plus parfaite qu'aucun autre. La différence entre le sage contemplatif et l'homme actif réside dans le fait que le second est finalisé par l'amitié, alors que le premier, contemplant le Bien suprême qui est sa fin au delà de l'amitié humaine, n'a pas besoin de cette amitié. Mais la sagesse ne nie pas la grandeur de l'amitié, ni ne s'y oppose. C'est pourquoi le sage qui contemple ne peut réaliser une œuvre d'art qui s'oppose à l'amitié. Bien plus, s'il réalise une œuvre d'art, c'est en raison même de son amitié pour les hommes et non pas en raison de sa contemplation. Celle-ci, entièrement tournée vers le Bien séparé, n'a aucun besoin — et souvent aucune possibilité — de s'exprimer dans une œuvre d'art. Donc, il ne peut y avoir d'art réservé au sage contemplatif, ni d'œuvre d'art pour le sage en tant que tel.

Evidemment, si la sagesse contemplative ne considérait que le monde physique, sensible, on pourrait concevoir un certain art du sage au niveau même de sa contemplation. Mais même dans ces conditions, l'œuvre d'art devrait conserver un sens humain, rester accessible aux autres hommes.

Une contemplation qui ne consisterait plus qu'à s'enfermer dans sa propre conscience serait une sorte de caricature de la contemplation de Dieu telle que la définit Aristote : *νόησις νοησεως* ; ce serait une pseudo-sagesse, et l'« art du sage » n'exprimerait alors qu'une subjectivité pure, sans signification actuelle pour les autres et ne réalisant donc pas une communion. Prétendre qu'il pourrait ainsi exister une forme d'art réservée au contemplatif solitaire, au delà des exigences de l'amitié, implique que la sagesse contemplative ne regarde que la conscience de soi. On voit tout de suite de quelle philosophie il s'agit...

Une philosophie réaliste maintient que les *habitus* d'art doivent se développer en demeurant conformes aux exigences de l'amitié et de la sagesse. Et si l'amitié demande la communion entre les hommes, la sagesse réclame un réalisme qui respecte la nature de ce-qui-est.

La sagesse reconnaît évidemment que le réel spirituel est le réel au sens plénier et que, par le fait même, la pensée, la conscience, l'amour, sont des réalités qu'il faut respecter autant et plus que la réalité physique. Mais ces réalités sont aussi beaucoup plus fragiles et plus facilement déformées et défigurées que les réalités physiques : les désordres dans l'ordre de la pensée, des images, des affections, sont plus fréquents que dans l'ordre physique et peuvent être plus monstrueux. C'est pourquoi l'opposition systématique qu'on établit entre le monde physique et le monde de la conscience de soi, excluant l'un et exaltant

l'autre, risque toujours de nous entraîner dans un monde qui se désagrège au fur et à mesure qu'il perd le respect de la réalité objective. La conscience intellectuelle livrée à elle-même et devenant objet de sa propre contemplation ne se nourrit plus que d'images, qu'elle s'efforce, du reste, de décanter de plus en plus. Dans ces conditions, ce qu'elle appelle le « réel » n'est plus que de l'imaginaire, un certain possible imaginaire. Dans la mesure même où le développement des *habitus* d'art est conçu en fonction de ce type de « réel », c'est-à-dire de cet imaginaire, de ce possible, il s'oppose radicalement au réalisme de la sagesse contemplative, et se voue à la stérilité et même au suicide de toute forme d'art. Car s'il est vrai que le possible et l'imaginaire ont droit de cité dans l'art, ils n'en sont pas moins toujours conçus en fonction du réel physique ou spirituel ; ou bien quand ils sont conçus pour eux-mêmes, ils sont regardés comme les seules réalités, et l'on oublie alors que l'intelligence et l'imagination ne peuvent créer que des êtres de raison et des images.

La tentative d'orienter le développement des *habitus* d'art vers un certain aspect plus spirituel ou plus imaginaire est intéressante et enrichissante, mais peut devenir dangereuse si elle sépare systématiquement le spirituel ou l'imaginaire du monde sensible et naturel. Car la dimension spirituelle et imaginaire authentique demeure toujours en relation plus ou moins immédiate avec les réalités sensibles physiques. Voilà ce que nous rappelle le réalisme de la sagesse contemplative. Quant à l'adage fameux « qui veut faire l'ange fait la bête », il est essentiellement vrai dans le domaine de l'art, si profondément humain !

L'amitié et la sagesse peuvent donc servir à délimiter les grands développements des *habitus* d'art, en précisant certaines des exigences fondamentales de tout développement humain. Lorsque l'homme agit et réalise une œuvre, il ne peut faire abstraction ni de ses semblables, ni de sa sensibilité, ni de tout l'univers sensible dans lequel il s'enracine. S'abstraire de la communion humaine, de l'univers sensible et de sa propre sensibilité, c'est oublier ou méconnaître la nature propre de l'art et vouer celui-ci à la stérilité et au suicide.

Reconnaissons enfin que si l'amitié et la sagesse contemplative ne doivent pas s'annexer le développement des *habitus* d'art et leur imposer leurs propres principes, elles doivent agir comme des ferments qui gardent l'homme constamment en éveil et lui ouvrent de nouvelles pistes de recherche. On pourrait dire que l'amitié et la sagesse permettent à l'artiste de prendre un certain recul, une certaine élévation de pensée en même temps qu'une certaine acuité de regard, une pénétration plus grande du milieu physique et humain, géographique et politique qui lui

offre de nouvelles possibilités de transformation et d'adaptation. C'est ainsi que l'amitié et la sagesse contemplative peuvent devenir de merveilleux alliés pour le développement des *habitus* d'art ⁴.

⁴ Il serait intéressant de voir combien l'artiste, à la différence du sage contemplatif, a besoin d'amitié pour permettre à son art de se développer pleinement. Evidemment, l'amitié n'est pas alors, comme pour la vie morale, une *fin* immédiate, mais plutôt une condition nécessaire au développement de l'art. Ceci nous montre la dépendance de l'artiste à l'égard de son milieu humain ; nous y reviendrons (ci-dessous, chap. VIII). Notons cependant ici combien l'artiste est sensible à l'amitié, combien il en a besoin, combien il peut aussi être tyrannique dans ce domaine.

CHAPITRE IV

L'ART, LA RELIGION, LA FOI CHRÉTIENNE

L'éclat relève de la beauté... or toute forme, par laquelle une réalité a l'être, est une certaine participation de l'éclat divin.

S. THOMAS, Commentaire
des Noms divins, n° 349.

Ayant examiné successivement les relations de l'art avec la prudence, puis avec l'amitié et la sagesse contemplative, il nous faut encore, dans un effort qui ne fait plus seulement appel à la lumière de l'intelligence, mais aussi à celle de la théologie, essayer de préciser les liens qui existent entre les *habitus* d'art et la vie chrétienne. On ne peut nier le caractère proprement chrétien de certains chefs-d'œuvre : la cathédrale de Chartres, telle ou telle église romane, les peintures d'un Fra Angelico, d'un Giotto... Mais que veut-on dire exactement quand on parle de « chef-d'œuvre chrétien », d'« art chrétien » ?

La vie chrétienne, au delà de la vie morale simplement humaine, apporte avec elle une nouvelle vue sur l'homme et sur sa destinée, une nouvelle contemplation du mystère de Dieu et de sa création. Dans quelle mesure et par quelles voies cette vie nouvelle peut-elle et doit-elle modifier la structure des *habitus* d'art ? Il est évident que si la vie chrétienne n'impliquait qu'une morale, elle ne poserait pas de nouveaux problèmes, et ce que nous avons dit précédemment suffirait à déterminer ses rapports avec l'art. Mais la vie chrétienne est une vie nouvelle dans le Christ ; nous devons en préciser les rapports nouveaux avec le *faire* humain, comme on étudie en théologie les rapports de la charité avec les vertus morales. Autrement dit, quelle différence y a-t-il entre un

art chrétien, une philosophie chrétienne, une éducation chrétienne, une politique chrétienne, un foyer chrétien et l'art, la philosophie, l'éducation, la politique, le foyer, qui ne le sont pas ?

Enfin, peut-on préciser le sens exact d'expressions, souvent employées, telles que : « art chrétien », « art religieux », « art sacré » ?

La vie chrétienne qui nous est donnée par le Christ implique le don de la grâce sanctifiante et des vertus théologiques de foi, d'espérance et d'amour, qui ennoblissent et surélèvent divinement la nature humaine. Celle-ci se trouve alors vivre la vie du Christ, la vie de fils de Dieu, dans le Christ. Notre intelligence dans ce qu'elle a de plus foncier, de plus profond, est surélevée par l'*habitus* surnaturel de foi, grâce auquel nos *habitus* intellectuels se trouvent subjectivement affermis et stabilisés. En effet, l'*habitus* de foi conjoint vitale et intimement notre intelligence à la Vérité divine, à la Lumière, et cette conjonction, bien qu'elle se fasse dans l'obscurité, en dehors de toute évidence, est réelle ; la foi chrétienne établit par le fait même notre intelligence dans une certitude et une assurance uniques. Par la foi, notre intelligence est fondamentalement stabilisée. N'est-elle pas unie d'une manière radicale à son bien propre : la Vérité divine ? L'intelligence du croyant, dans son orientation vitale, est donc déjà en possession de sa fin : la Lumière divine. On peut donc dire que la foi apporte à l'intelligence du croyant une certaine *confortatio*. Mais cette *confortatio* que réalise la foi à l'égard de l'intelligence du croyant, est-elle la même que pour tous les *habitus* acquis de philosophie, de science, de prudence et d'art ? Pour répondre à cette question, il faut préciser le caractère spécial de l'influence de la foi sur les divers *habitus* de l'intelligence.

On sait combien le problème de la philosophie chrétienne a été débattu ces derniers temps, et les positions, même parmi les thomistes, sont des plus diverses ; certains vont jusqu'à rejeter l'expression comme contradictoire ; d'autres lui donnent une signification spécifique, en ce sens que la philosophie chrétienne serait une philosophie formellement distincte de la philosophie grecque, par exemple. Il semble que, posé de cette manière, ce problème ne puisse avoir de solution nette, car évidemment, la philosophie implique des aspects divers : la philosophie première ou métaphysique, la philosophie de la nature, la philosophie humaine (les deux premières étant spéculatives et la dernière pratique) ne peuvent être dites chrétiennes de la même manière ! Quand on parle de philosophie chrétienne, certaines distinctions sont nécessaires, car s'il s'agit de la métaphysique ou de la philosophie de la nature, la philosophie ne peut être dite chrétienne que d'une manière extrinsèque ou matérielle, la foi ne lui communiquant immédiatement aucun nouveau principe

propre, aucune notion analogique nouvelle. La foi ne modifie pas directement la structure essentielle de notre intelligence spéculative. Le seul apport objectif que donnent à la philosophie spéculative le donné révélé et les dogmes de la foi est d'offrir à sa réflexion une *matière nouvelle* qui lui permet de poser plus explicitement certains problèmes : par exemple, celui de la création de l'univers, de l'immortalité de l'âme, de la personne métaphysique de l'homme, de sa liberté...

S'il s'agit au contraire de la philosophie morale et politique, le terme de philosophie chrétienne prend une signification toute différente, car la foi révèle à l'homme la nature propre de sa destinée surnaturelle : l'homme, par la grâce du Christ, est appelé à la vision béatifique, il est appelé à partager la vie même de la Très Sainte Trinité. Par la foi, l'homme connaît donc la nature de sa fin propre et ultime, ce qui, évidemment, *modifie intrinsèquement* toute l'orientation de la philosophie humaine. Nous disons *modifie*, car cette fin surnaturelle ne détruit pas la nature de l'homme, elle ne détruit pas non plus la structure essentielle de son activité humaine et de ses vertus morales acquises¹. C'est pourquoi, dans le cas de la philosophie *morale*, parler de « philosophie chrétienne » exprime vraiment une qualité qui n'est plus extrinsèque, mais essentielle, étant donné l'importance primordiale de la cause finale en philosophie morale.

Peut-on parler de « sciences chrétiennes » ? Les sciences, dans la mesure où elles demeurent spéculatives, ne peuvent être dites « chrétiennes » qu'extrinsèquement et matériellement (en raison de l'usage que le savant chrétien peut en faire), tandis que la prudence l'est formellement, puisqu'elle est immédiatement en dépendance de la fin propre de l'homme et donc, en fait, de sa fin surnaturelle.

Mais qu'en est-il de l'art ? Sa position est intermédiaire, car l'art est l'*habitus* d'une connaissance pratique, mais particulière et qui ne dépend pas immédiatement de la fin propre et ultime de l'homme. C'est pourquoi, du fait même que l'art possède une fin particulière, il est autonome, et donc possède sa structure propre indépendamment de la Révélation, comme les sciences spéculatives elles-mêmes. Cependant, il peut y avoir aussi dans le cas de l'art, comme pour la métaphysique ou la philosophie de la nature, un certain apport extrinsèque et matériel

¹ La foi ne nous donne pas une connaissance quidditative de notre fin ultime, elle nous affirme son existence. C'est pourquoi formellement, dans sa structure philosophique, la philosophie humaine n'est pas transformée par la foi. Toute l'organisation de l'*Éthique* d'Aristote demeure exacte et n'est pas changée par la foi. Cependant la foi, précisant que notre fin est surnaturelle, transforme d'une manière vitale l'orientation et l'exercice de nos activités et de nos vertus.

extrêmement intéressant. La foi et la Révélation présentent à l'artiste chrétien les actions héroïques de personnages apparaissant comme sur-humains. Pensons à tout l'Ancien Testament et aux saints de l'Eglise ; pensons surtout à la vie de Jésus, l'homme le plus parfait qui puisse être, « le plus beau des enfants des hommes », et aussi le plus douloureux, le plus terriblement défiguré en sa passion et sa crucifixion ; pensons également à Marie, le modèle le plus parfait de la Femme, la Vierge et la Mère par excellence, la mère de toutes les douleurs... Sous cet aspect, la foi et la Révélation chrétienne apportent à l'artiste chrétien un *milieu* nouveau extraordinairement précieux, d'une qualité unique, et qui, normalement, doit lui permettre de s'enrichir d'une très grande qualité d'expérience, puisque, dans la foi, la Révélation doit être intimement vécue par le croyant. C'est pourquoi, comme la foi, par la certitude de son adhésion à la Vérité divine, « conforte » l'intelligence du philosophe, cette même foi, permettant de vivre de toute la richesse de la Révélation, apporte à l'artiste tout un champ nouveau d'exploration, humain et sublime ².

Dans ces conditions, doit-on considérer que les expressions « métaphysique chrétienne » et « art chrétien » sont tout à fait comparables ? Des deux côtés, il ne s'agit que d'un apport extérieur, matériel et d'une *confortatio* subjective. Précisons cependant que cet apport est très différent en ce qui concerne la métaphysique et en ce qui concerne l'art. Dans le cas de la métaphysique, il s'agit d'un apport de conclusions, très important sans doute, mais que l'intelligence, par elle-même, pourrait en droit découvrir. Dans le cas de l'art, il s'agit au contraire d'un apport de faits, de données premières. La Révélation présente à l'artiste chrétien de nouvelles dimensions d'activité humaine, se réalisant dans la lutte. Ce sont là des sujets parmi les plus grands, les plus humains, les plus sublimes.

D'autre part, le *milieu* ambiant a une importance beaucoup plus grande pour l'artiste que pour le métaphysicien. Car si la foi en la Révélation donne à l'artiste chrétien tout un milieu nouveau, il ne s'agit plus d'un simple apport extrinsèque, mais de quelque chose de beaucoup plus vital qui doit servir à l'éclosion d'inspirations nouvelles.

Enfin, n'oublions pas que la foi nous fait adhérer non seulement au mystère du Christ, tel que le Nouveau Testament nous le présente dans sa vie terrestre, mais aussi au Christ ressuscité et glorifié, au

² Précisons que, par sa charité, l'artiste vit en amitié avec Jésus, Marie et tous les saints, et les connaît dans une certaine expérience. Comme l'amitié humaine peut et doit former pour l'artiste un milieu, ces amitiés divines peuvent et doivent lui donner tout un milieu nouveau très riche et très pur.

Christ victorieux de toute mort et en possession actuelle d'un corps glorieux dont la beauté est d'un ordre nouveau, divin. La résurrection du corps du Christ est une recréation dans la splendeur et la beauté ; il en est de même pour le corps glorifié de Marie. Or, par la foi, nous adhérons à cet ordre nouveau de la beauté du Christ et de Marie ; certes, nous n'avons pas encore la vision de cette beauté, mais nous la « touchons », pour reprendre l'expression de S. Augustin, nous pouvons l'expérimenter dans l'obscurité de la foi. Celle-ci peut être par là source d'une nouvelle inspiration, spécifiquement chrétienne, qui doit normalement produire des œuvres spécifiquement chrétiennes elles aussi, et qui se trouve caractérisée par cet ordre vers le Christ glorifié, et tout orientée vers son mystère de gloire. C'est pourquoi elle peut être à l'origine d'œuvres préfiguratives de cette gloire, d'œuvres qui l'annoncent à leur manière, faiblement et imparfaitement certes, mais qui l'annoncent réellement. L'inspiration de l'art proprement chrétien, ainsi orientée vers le mystère du corps glorieux du Christ, possède une efficacité de synthèse unique. Tout en respectant la diversité des arts et leur autonomie propre, l'art chrétien, par le caractère propre de son inspiration, peut les harmoniser dans une éminente unité. Le corps glorieux du Christ est, en effet, une re-création en beauté, en splendeur, en lumière, qui implique la beauté des réalités naturelles, disons même de la réalité naturelle la plus belle, la plus parfaite et la plus héroïque qui soit, puisque le Christ ressuscite avec le corps même qu'il a reçu de Marie et qui a été immolé à la Croix. Toutes les blessures de la flagellation et de la crucifixion demeurent, mais selon un mode nouveau, comme des trophées de gloire.

Cette beauté est bien une œuvre artistique, car comme toute œuvre artistique, le corps glorifié du Christ ressuscité respandit, éclatant de lumière ; il est pure expression de la gloire. Si la première création est faite avant tout pour communiquer la bonté (chaque fois que Dieu crée, Il juge que son œuvre est bonne, *bonum* et même *valde bonum*, dit l'Écriture lorsqu'il s'agit de l'homme), la seconde création est pour le resplendissement de l'amour en gloire.

Cette beauté, enfin, est tout entière adaptée et relative à l'amour du Christ pour son Père et pour nous, comme la beauté des œuvres artisanales est ordonnée à une fin qui la dépasse ; c'est une beauté d'adaptation, pourrait-on dire, celle d'une réalité utile, relative à autre chose. Le corps glorieux du Christ est tout entier au service de son âme, dont il est l'ostensoir vivant, l'instrument vital et rayonnant. C'est pourquoi la beauté du corps glorieux du Christ possède éminemment le type de la beauté d'adaptation, la beauté de l'instrument par excellence, celle d'une réalité dont on se sert. En Lui sont divinement unies les

diverses modalités de beauté naturelle, la beauté des œuvres d'art et même celle des instruments³.

On comprend alors pourquoi l'inspiration de l'art chrétien permet une certaine synthèse qui ne peut se faire au niveau de l'inspiration ordinaire de l'art. L'art chrétien tend vers cette perfection du corps glorifié du Christ, il l'annonce, la préfigure, mais ne la réalise pas parfaitement, puisque, si son inspiration peut vraiment atteindre une perfection d'une valeur et d'une richesse incomparables, les techniques qu'il emploie demeurent les mêmes que celles des arts profanes. La foi ne transforme ni les techniques, ni les capacités de réalisation, ni la matière utilisée...

C'est pourquoi dans l'œuvre de l'art chrétien, l'un ou l'autre des aspects de la beauté du corps glorifié du Christ sera plus ou moins explicite. Il y a une forme de l'art chrétien qui manifeste surtout le caractère d'« instrumentalité d'amour » de la beauté du corps glorieux, son caractère relatif au mystère de l'amour divin. Ne se trouve-t-elle pas surtout dans l'art roman, cet art qui s'enracine si profondément dans la terre en s'élevant lentement vers le ciel, cet art si intériorisé, empreint d'une volonté si intense de recueillement, de force et de densité dans le recueillement, et qui conduit au mystère intérieur de l'Amour ? N'est-ce pas là l'aspect instrumental premier de l'inspiration chrétienne ? La forme artistique y demeure à l'état de « disposition », au service du mystère de l'adoration et de la miséricorde ; elle oriente vers le mystère du Christ glorifié, pour suggérer sa présence et sa transcendance. Elle demeure humble et tend presque à disparaître pour laisser le plus de place possible au mystère, pour exprimer l'amour divin.

Il y a aussi une forme d'art chrétien qui manifeste surtout le caractère « substantiel » de la beauté du corps glorieux, ce caractère d'harmonie lumineuse, exprimant et rayonnant l'amour. Le corps du Christ ressuscité est vraiment le corps qu'il a reçu de Marie et qui a connu la grande immolation de la Croix ; c'est le corps *humain* le plus harmonieux, le plus parfait, le plus beau qui soit. Et c'est en même temps un corps céleste, tout lumineux d'amour, d'une lumière éclatante. Cette forme d'art chrétien correspond à l'art gothique, à la fois très harmonieux, céleste, lumineux⁴ et pourtant très humain, tendre et simple. Elle est beaucoup plus explicite et plus dégagée de la matière que l'art

³ Cf. ci-dessous, *Étude critique sur la notion du beau*, p. 297.

⁴ Le vitrail est, avec la sculpture, l'auxiliaire principal de l'architecture gothique. Mais, à mesure que sa technique se perfectionne, à l'époque de l'art rayonnant et du flamboyant, il perd sa spécificité et devient peinture (voir E. LAMBERT, *Le style gothique*, pp. 71 ss.).

roman, elle exprime davantage le mystère et, par le fait même, elle est moins finalisée par l'au-delà. Cette forme risque de trop fixer notre attention, et de nous maintenir captifs de sa beauté à la fois très humaine et très céleste, très spiritualisée et très sensible, très riche et très élancée.

Enfin, une autre forme d'art chrétien manifeste surtout le caractère de triomphe, de splendeur, de rayonnement, du corps glorieux. Le corps ressuscité du Christ est un corps resplendissant de gloire, comme un charbon incandescent, dont toute la nature est absorbée par la lumière et par le feu. Cette forme d'art chrétien s'exprime surtout dans le gothique flamboyant et dans l'art du XVI^e siècle ; elle n'a plus la sobriété de l'art roman, ni la limpidité de l'art gothique ; elle manifeste la surabondance et le luxe. Rien n'est trop riche ni trop exubérant pour cette forme d'art qui veut exprimer le resplendissement de la gloire de la Jérusalem céleste, son triomphe royal, et reste ainsi très loin du recueillement et de l'intériorisation de la prière. Elle est orientée vers la redondance et devient facilement artificielle et extérieure, quand elle néglige les deux autres aspects de l'art chrétien. Notons, du reste, que des dangers analogues peuvent aussi se présenter dans l'art roman et l'art gothique. Le premier, s'il néglige les deux autres aspects de l'inspiration chrétienne, risque de s'alourdir et de se matérialiser ; le second risque de se formaliser. L'art ne peut rester chrétien que dans la mesure où ces trois dimensions sont présentes dans son inspiration et dans l'œuvre réalisée. Inévitablement pourtant, une de ces dimensions s'exprimera, s'explicitera au détriment des deux autres, puisque toute réalisation demeure imparfaite et en attente ; mais elle ne devra pas le faire au point de totalement les absorber.

Il y a un autre aspect de synthèse qui est caractéristique de l'art chrétien. Les différents arts, à la différence des vertus, ne sont pas connexes, comme nous le verrons au chapitre suivant. Cependant, une certaine unité demeure entre elles, une unité matérielle qui provient de ce que l'art est une réalisation de l'homme pour l'homme. Or l'art chrétien, grâce à son orientation vers le corps glorieux du Christ, possède un nouveau principe d'unité qui n'est plus seulement matériel, mais sur-humain (divin) et en même temps pleinement humain. Toutes les formes de l'art chrétien tendent à exprimer le même mystère de gloire.

Si l'on examine l'évolution des arts plastiques, on constate qu'à certains moments, voulant exprimer toutes les virtualités de l'humain et de l'infra-humain (l'homme-mesure de tout l'univers sensible), on a réalisé des fantaisies imaginatives, mythologiques, telles que le centaure ou l'homme ailé. Le corps humain est déjà, d'une certaine manière, grâce à

son harmonie, l'idéal de tout art plastique, qui revient toujours à manifester la beauté du corps de l'homme et cherche aussi à expliciter toutes ses virtualités, puisque le corps de l'homme n'est déterminé naturellement que dans le sens de sa propre finalité. L'art plastique peut achever ce que la nature ne donne que d'une manière déterminée, en fonction de la finalité propre de l'homme.

Le corps glorieux du Christ est le corps de l'homme parfait, roi de l'univers, possédant d'une manière éminente toute la beauté plastique de l'univers (naturel et artistique), qu'il s'agisse de l'harmonie du volume ou de la lumière, de la couleur, des diverses perfections et des richesses de la matière. Le corps glorieux du Christ est le « temple » de l'Esprit-Saint, la véritable cathédrale, la « Maison de prière », la Gloire du Père, à la fois toute recueillie, toute lumineuse et resplendissante de gloire, sans aucune opacité ni extériorité artificielle. Tout, dans le corps glorieux de Jésus, est illuminé et déterminé de l'intérieur par l'amour ; tout s'unifie et s'organise autour de la blessure glorieuse de son Cœur, à la fois « clef de voûte » divine, « sommet intérieur » et « porte étroite » qui ouvre au mystère de l'Amour des Trois. Cette blessure du Cœur est aussi, comme le montre l'Apocalypse, le « centre » de la Jérusalem céleste d'où jaillit toute lumière et toute splendeur ; c'est vraiment l'abîme incandescent qui attire tout à lui et qui séduit tout regard par l'intensité de sa flamme.

Le Christ glorieux n'est-Il pas également le prophète et le prêtre par excellence, qui loue et chante la grandeur de Dieu ? Le Christ glorieux est le foyer de toute la liturgie céleste, liturgie intériorisée par l'amour qui jaillit de son Cœur avec un élan et une splendeur uniques. Le Christ glorifié est, plus que les prophètes de l'Ancien Testament — « poètes » inspirés qui louent leur Dieu et leur Père — le Poète, le Fils bien-aimé de son Père, qu'Il chante éternellement. Ce mystère de la gloire de Jésus permet à la poésie chrétienne de tendre vers une puissance et une limpidité parfaites. Le dialogue de Marie et de Jésus dans la gloire est un dialogue d'une beauté, d'une grandeur, d'une simplicité merveilleuse. Il exprime et chante les grandeurs du Père, la toute-puissance de sa miséricorde. Il proclame les merveilles de cet amour en son Fils unique et sa Mère bien-aimée.

Le mystère du corps glorieux du Christ implique encore toute la richesse des arts secondaires tels que l'éducation, l'enseignement. Jésus, en tant que Bon Pasteur, éduque et enseigne selon un mode nouveau. Il agit de l'intérieur tout en se servant de signes...

Ces quelques indications font saisir comment l'art chrétien, grâce à son inspiration, peut maintenir les diverses formes d'art en une certaine

unité ; celle-ci s'est réalisée, de fait, au Moyen Age, dans les cathédrales, temples du Christ glorifié ⁵.

La laïcisation de l'art chrétien qui s'est établie progressivement depuis la Renaissance a produit un effet inverse : chaque art s'est libéré, se développant dans une autonomie de plus en plus grande, et se dépouillant de tout ce qui n'était pas son caractère propre. L'art s'est à ce point recherché pour lui-même qu'on se trouve actuellement en présence d'une sorte de république des arts très particulière et d'un équilibre très instable... Le point de vue chrétien ayant disparu, l'aspect humain de l'art tend très vite à disparaître, pour laisser place à un formalisme souvent très desséchant — académique ou abstrait, les deux extrêmes diamétralement opposés.

Nous pouvons maintenant essayer de préciser la différence qui existe entre l'art chrétien, l'art religieux et l'art sacré.

Rappelons d'abord que « art chrétien » dit quelque chose de plus précis que « art sacré ». L'art hindou, essentiellement sacré, ou l'art grec qui, dans ses temples ou ses monuments funéraires, pouvait être un art sacré, ne sont pas des arts chrétiens. Tout art chrétien, par contre, peut être dit « art sacré ». Cette dénomination désigne donc simplement une certaine dimension particulière de l'art, celle qui atteint le sublime et qui veut exprimer la présence de quelque chose de transcendant. Le sacré, en effet, est le reflet pour nous du transcendant, du divin ; il provoque en nous un certain sentiment de respect et de tremblement. Le sacré nous met en présence de quelque chose qui nous dépasse et nous échappe. Certaines œuvres de l'art japonais ou chinois, ou même de l'art préhistorique des cavernes, relèvent bien de l'art sacré, car elles évoquent la présence du transcendant. Mais il ne faut pas, à cause de leur grande valeur de suggestion du transcendant, prétendre que ces œuvres soient autant, sinon plus, de « l'art chrétien », que certaines œuvres d'inspiration chrétienne dont la réalisation, moins parfaite, est

⁵ Émile Mâle a bien montré cette unité de l'art du Moyen Age, et insisté sur le fait que la cathédrale elle-même était un enseignement : « Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître, l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut donné par les imprimeurs du XV^e siècle à un de leurs premiers livres : ' la Bible des pauvres '. Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait ' la sainte plèbe de Dieu ', apprenaient par les yeux presque tout ce qu'ils savaient de leur foi. Les grandes figures religieuses semblaient porter témoignage de la vérité de ce qu'enseignait l'Église. Ces innombrables statues, disposées selon un plan savant, étaient comme une image de l'ordre merveilleux que S. Thomas faisait régner dans le monde des idées ; grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus obscures » (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Préface, p. 1).

aussi moins évocatrice du transcendant. Reconnaissons seulement la supériorité que présentent ces œuvres dans leur richesse d'évocation du transcendant.

Quant à l'« art religieux », on ne peut l'identifier formellement ni à l'art chrétien, ni à l'art sacré à proprement parler, bien qu'il s'apparente aux deux. L'art, nous l'avons vu, est autonome à l'égard de l'activité morale proprement dite, mais il peut être mis au service de l'activité religieuse d'adoration ou de louange. Rien ne s'oppose en effet à ce qu'il existe un art religieux semblable à l'art de l'éducation (subordonné à l'acquisition des vertus), c'est-à-dire qu'il existe un art qui aide les hommes à prier, et qui soit finalisé par la fin propre de la vertu de religion : adorer et louer Dieu. Un tel art est possible, car la vertu de religion implique un aspect extérieur et communautaire. Les actes de la vertu de religion demandent de *s'extérioriser* par des paroles, des gestes, qui font participer le corps à la reconnaissance des droits absolus de Dieu. L'art liturgique est l'art religieux par excellence.

On saisit alors la différence qui existe entre l'art religieux et l'art chrétien. L'art religieux est un art finalisé par le culte rendu à Dieu. L'art chrétien est finalisé par le mystère du corps glorieux du Christ ; mais ce mystère, nous ne l'atteignons que par et dans la foi, dans une contemplation surnaturelle. En réalité, l'art chrétien ne peut être mesuré que par une *inspiration chrétienne*⁶ et relève avant tout d'une attitude contemplative, puisqu'il est mesuré par la contemplation du corps glorieux du Christ qui contient et récapitule en lui tout l'univers. L'art religieux est mesuré par une activité pratique : l'activité morale religieuse, elle-même mesurée, chez le chrétien, par la foi et par l'amour qui doivent s'épanouir en contemplation. L'art liturgique chrétien participe par là à quelque chose de la noblesse de l'art chrétien, tout en gardant son caractère propre d'art religieux, qui est essentiellement d'*ordre pratique communautaire*.

⁶ Gino Séverini s'interrogeait naguère sur l'opportunité et le bien-fondé de l'entreprise des RR. PP. Dominicains, aux yeux de qui « il aurait suffi, pour donner à l'Art Sacré un nouvel essor, de confier des travaux artistiques, dans des églises, à des artistes dont le nom estimé, la notoriété et la valeur sont généralement admises ». Pour ces artistes (Rouault excepté) le « sujet » qu'on leur proposait « se plaçait sur le même plan qu'un paysage, un nu, ou une nature morte ». Or on peut, jusqu'à un certain point, avec les moyens d'une nature morte, faire un Christ, « à condition toutefois que l'artiste, en tant qu'homme, aime le Christ ». Et G. Séverini précise : « D'un point de vue strictement esthétique, nous nous trouvons devant ce dilemme : ou les 'formes' tracées par l'artiste valent en elles-mêmes en tant que 'formes' et n'ont d'autre signification qu'elles-mêmes, et on se trouve alors sur un plan nettement décoratif (qui peut être suffisant en des cas donnés), ou elles ont un 'contenu' et une signification *autre* qu'elles-mêmes, et alors elles valent artistiquement. Mais cette signification ne peut venir que de l'intérieur, pour tout dire de l'âme de l'artiste. De là, la nécessité qu'il soit chrétien » (G. SÉVERINI, *A propos du débat sur l'art sacré contemporain*).

C'est pourquoi, à des époques peu contemplatives, seul l'art liturgique demeure dans son aspect le plus communautaire et le plus utilitaire, et sa valeur d'art chrétien tend à disparaître — comme les autres aspects de l'art chrétien — pour n'être plus qu'une forme d'art sacré. Dans la mesure où l'esprit contemplatif chrétien renaît et reprend une place primordiale, l'art spécifiquement chrétien renaît et est capable de susciter de nouvelles formes liturgiques. Est-il possible — comme cela semble parfois être le cas — de vouloir un renouveau de l'art liturgique chrétien indépendant de *l'ensemble de l'art chrétien* ? N'est-ce pas le propre de la liturgie, de ne pouvoir éclore que comme le fruit de tout un ensemble artistique chrétien ?

CHAPITRE V

DIVERSITÉ ET HIÉRARCHIE DES ARTS

*On ne trouve pas dans les arts
la connexion qui existe entre les
vertus morales.*

S. THOMAS, Somme théologique,
I-II, q. 65, a. 1, ad 3.

Après avoir précisé la nature de l'*habitus* d'art et son rapport avec les autres qualités qui peuvent ennoblir l'homme, il nous faut déterminer la manière dont se diversifient en fait les *habitus* d'art, et trouver la raison de cette diversité.

LE FAIT DE LA DIVERSITÉ

A certaines époques, au Moyen Age par exemple, les arts sont si intimement liés et organisés qu'ils manifestent entre eux une sorte d'affinité profonde et même d'interdépendance.

En d'autres temps — et la Renaissance est ici particulièrement significative — certaines oppositions se font jour, et il semble alors que chaque art atteigne à une sorte d'âge « adulte », et réclame son autonomie et ses droits propres... C'est un fait facile à comprendre à notre époque, précisément parce que nous y constatons cette sorte d'indépendance de chaque art, et qu'en même temps nous devinons aussi ce secret désir de communion et de coopération des arts entre eux. Cette soif d'autonomie, d'indépendance d'une part, cette nostalgie de communion profonde d'autre part, paraissent bien faire partie de la nature même de l'art¹.

¹ « Toutes les formes d'art, note A. Boschot, sont vraiment sœurs, et d'originelles 'correspondances' les unissent » (*Entretiens sur la beauté*, p. 233).

Les philosophes qui ont parlé de l'art ont, du reste, souvent mis l'accent sur cette diversité inséparable de l'unité. A plusieurs reprises, à titre d'exemples ou de matière à traiter, Platon, dans ses dialogues, aborde le sujet de la diversité des arts. Par exemple, dans le *Sophiste*, l'Etranger affirme : « tout ce qui est vraiment art se résume, en somme, sous deux formes... L'agriculture et tous les soins consacrés à l'entretien des corps mortels ; tout travail relatif à ce qui, composé et façonné, est compris sous le nom d'objet mobilier ; la mimétique enfin »². Dans le *Philèbe*, Platon, après toute une discussion, aboutit à cette conclusion, qu'il met dans la bouche de Socrate : « Divisons donc en deux ce qu'on appelle les arts ; d'une part ceux qui font cortège à la musique et dont les créations présentent moins d'exactitude, d'autre part ceux qui se rattachent à l'art de construire et sont plus exacts »³. Sciences et arts sont hiérarchisés par leur degré de plus ou moins grande certitude et exactitude. Dans la *République*, la diversité des arts est présentée d'une autre manière : « il y a trois arts qui répondent à chaque objet, l'art qui s'en sert (*χρησιμοποιήντων*), l'art qui le fabrique (*ποιήσουςιν*), celui qui l'imité (*μιμητισμομέντων*) ». Mais l'art qui s'en sert commande aux deux autres : « le joueur de flûte renseigne le fabriquant sur les flûtes qui lui servent à jouer, c'est lui qui dira comment il faut les faire et le fabriquant lui obéira »⁴. Et nous savons comment Platon juge l'art qui imite :

l'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite et l'imitation n'est qu'un badinage indigne de gens sérieux⁵.

La peinture et en général tout art d'imitation accomplit son œuvre loin de la vérité, et d'autre part il a commerce, liaison et amitié avec la partie de nous-même qui répugne à la sagesse... l'imitation n'engendre que du médiocre⁶.

A la suite de Platon, Aristote aime à comparer et à opposer arts et sciences, mais il le fait avec un souci de précision plus grand. Comme lui, il distingue les arts mécaniques des arts d'imitation. La *Poétique* sera consacrée à l'étude des arts d'imitation, sur lesquels Aristote porte une appréciation très différente de celle de Platon. Toutefois, comme lui encore, il distingue l'art qui se sert des réalités et l'art qui les réalise ; et il montre l'utilité, du point de vue éducatif, de la musique et de la poésie⁷.

² *Sophiste*, 219 a ss.

³ *Philèbe*, 56 c.

⁴ *République*, X, 601 d ss.

⁵ *Op. cit.*, X, 602 b ss.

⁶ *Op. cit.*, X, 603 a-b; cf. 605 b-c; 605 a.

⁷ Voir Ch. BÉNARD, *L'esthétique d'Aristote*, pp. 52-53. S. Thomas, qui ne traite pas des arts pour eux-mêmes, n'en propose pas de classification. Il est cependant intéressant de voir le type de hiérarchie qu'il suggère dans son *Commentaire de l'Éthique à Nicomaque*, n° 1180.

Parmi les esthéticiens allemands qui ont suivi Baumgarten, Mendelssohn, en particulier, a ébauché un système des arts, qu'il divise en deux groupes selon les signes utilisés : les beaux-arts (*schöne Künste*), qui font usage de signes naturels et les belles-lettres (*schöne Wissenschaften*) qui emploient des signes artificiels ; ceux-ci peuvent exprimer l'infinité des choses, alors que les premiers ont un champ d'application plus restreint. « Le domaine de la poésie est donc plus vaste que celui de la peinture ou de la musique : celle-ci ne peut peindre une rose, et la peinture ne peut suggérer l'idée d'un accord musical, tandis que la poésie bien faite réussit à donner une " connaissance intuitive " de son objet quel qu'il soit »⁸.

Par contre, pour Winckelmann, « il n'est pas insensé de dire que la peinture a des limites aussi larges que la poésie et qu'elle peut la suivre partout, comme le fait la musique »⁹. Pour lui « la différence essentielle entre poésie et arts plastiques consiste dans leurs moyens d'expression et dans les conséquences qu'ils entraînent »¹⁰.

Lessing, à son tour, distingue deux espèces d'art : la « peinture » (autrement dit les arts plastiques, arts « simultanés ») et la « poésie » (les arts « successifs », dont l'imitation est progressive : littérature, musique, danse, etc.)¹¹.

Kant, dans la *Critique du jugement*, établit, mais de façon hypothétique, un système des arts en fonction de leur analogie avec la manière dont les hommes s'expriment : articulation, gesticulation et modulation. Il distingue ainsi les arts du verbe (poésie et éloquence), les arts figuratifs (arts plastiques et peinture) et les arts qui consistent dans le « beau jeu des sensations » (musique et coloris)¹².

De ces différents arts ainsi classés, Kant essaie de déterminer la valeur esthétique relative. Il accorde le premier rang à la poésie, qui, ne prétendant pas, comme l'éloquence, s'adresser à l'entendement, se donne comme un simple jeu de l'imagination, sans pour autant laisser la raison insatisfaite¹³. La poésie est pour Kant la forme d'expression la plus adéquate aux idées esthétiques¹⁴ ; de plus, elle a valeur de connaissance symbolique et ouvre à l'âme des horizons dans le domaine du suprasensible.

⁸ A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, p. 106.

⁹ *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken* (1755-56), cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 135.

¹¹ Voir *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), IV, p. 10, et A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 178.

¹² Cf. *Critique du jugement*, § 51. En réalité, ce que Kant nomme « peinture » est le dessin — dont il dissocie le coloris qui, pour lui, n'apporte rien à l'impression pure de beauté.

¹³ Cf. *op. cit.*, §§ 51 et 52. ¹⁴ Cf. *op. cit.*, § 49.

Kant place ensuite, dans sa hiérarchie, les arts figuratifs : la plastique (sculpture et architecture), art de la « vérité » sensible, et la peinture, art de l'« apparence » sensible.

Puis viennent la musique et le coloris, au sujet desquels Kant ne tranche pas nettement la question de savoir s'ils doivent figurer parmi les beaux-arts ou s'ils sont seulement des arts d'agrément, basés sur le simple plaisir des sens. Il semble que pour Kant, la seule valeur esthétique de la musique provienne de ce qu'elle évoque des associations intellectuelles¹⁵. En effet — et c'est par là que Kant la juge inférieure aux arts figuratifs — elle part de sensations pour arriver à des idées indéterminées et d'une valeur purement transitoire, alors que les arts figuratifs partent d'idées déterminées pour aboutir à des sensations, en des œuvres durables¹⁶.

Hegel, après avoir distingué, dans l'art, l'art symbolique (où l'élément spirituel et la forme sensible sont encore en lutte), l'art classique (qui représente l'Absolu dans sa réalité indépendante reposant sur elle-même) et l'art romantique (qui exprime la subjectivité de l'esprit et du sentiment dans leur infinitude, en même temps que dans leur particularité finie), prend, pour base de la classification des arts, « la précision des sens et la matérialité qui leur correspond », puisque « les productions de l'art sont destinées à s'intégrer dans la réalité sensible »¹⁷. Il distingue ainsi (et cette distinction s'accorde « essentiellement » avec la précédente) les arts plastiques, qui relèvent de la vue, les arts du son (la musique) et la poésie, qui « ne se sert du son que comme d'un signe qui lui permet d'atteindre l'intériorité »¹⁸. L'architecture est le type même de l'art symbolique ; la sculpture, le type de l'art classique. Quant aux arts qui ont pour tâche d'extérioriser l'intériorité subjective, ce sont la peinture et, à l'opposé, la musique, à laquelle peut être associé l'art dramatique¹⁹. « Ces cinq arts [architecture, sculpture, peinture, musique, poésie] forment le système défini et articulé de l'art réel et effectif »²⁰.

Pour Croce, il n'y a qu'un seul fait esthétique théorique, quel que soit l'art particulier dans lequel il se manifeste ; en tous l'acte créateur est le même et les œuvres ne se différencient que par leur matérialité, en laquelle s'exprime l'intuition. Croce considère comme absurde toute tentative pour soumettre les arts à une classification esthétique²¹.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, §§ 51 et 53.

¹⁶ Cf. *op. cit.*, § 53.

¹⁷ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 15. Parmi les sens, Hegel élimine le tact, l'odorat et le goût.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 16 ; cf. p. 17.

¹⁹ Cf. *op. cit.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Voir *L'esthétique comme science de l'expression...*, p. 110.

Schopenhauer, reprenant des expressions platoniciennes (mais qui, chez Platon, s'appliquent à l'amour), distingue les arts utiles, qui ont pour mère le besoin, la nécessité (*Not*), et les beaux-arts, dont la mère est la surabondance ; et il ajoute : « Les premiers ont pour père l'intelligence, les seconds le génie, qui est lui-même une sorte de surabondance, à savoir de la capacité de connaissance qui dépasse la mesure de ce qui serait nécessaire pour le service de la volonté »²².

Alain propose plusieurs classifications des beaux-arts (étant bien entendu qu'il donne à ce terme un sens très large, puisqu'il y fait rentrer aussi bien l'art du coiffeur que le costume et la politesse). Après avoir distingué arts de société et arts solitaires (bien qu'il n'y ait pas d'art absolument solitaire), il classe les arts en fonction du lien entre l'imagination et nos actions (émission de la voix, mimique, geste dessinant une forme), puis en arts du mouvement et arts du repos. Enfin, dans son tableau des beaux-arts, il situe en premier les arts qui « disposent le corps humain selon l'aisance et la puissance, et d'abord pour lui-même », autrement dit les arts du geste ou arts mimiques ; ensuite viennent les arts vocaux « qui ont pour fin de régler et de composer le cri naturel », puis les arts plastiques. L'art théâtral, en rassemblant dans l'édifice tous les arts en mouvement, opère le passage des arts dansants aux arts plastiques. Quant à l'architecture, elle règle tous les arts du mouvement, « en dessinant d'avance le cortège, le chant et la déclamation »²³.

Les artistes eux-mêmes reconnaissent les diversités profondes qui existent dans leurs métiers d'artistes ; et plus ils sont de grands artistes, plus ils sont respectueux de l'originalité des arts qu'ils n'exercent pas... Tandis que les « philistins » et les hommes « habiles » semblent capables de passer assez facilement d'un art à un autre...

RÉFLEXION PHILOSOPHIQUE

Première distinction par la finalité

Du point de vue de la finalité, il est assez facile de préciser les grandes orientations des *habitus* d'art. Certains se présentent comme n'ayant d'autre but essentiel que l'œuvre qu'ils veulent réaliser²⁴. Le

²² *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, p. 468.

²³ *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 246 ; voir aussi *Vingt leçons sur les beaux-arts*, pp. 478-479. Nous verrons plus loin comment l'architecture est pour Alain le modèle de tous les arts.

²⁴ MARITAIN souligne : « Il vaudrait mieux définir les beaux-arts en fonction de quelque différence particulière dans cette qualité générique, le bien de l'œuvre, qui se rapporte au produit

musicien, lorsqu'il compose ou exécute, ne cherche qu'à traduire ce qu'il éprouve profondément, et cela par nécessité, pour sa propre joie et aussi pour celle des autres.

Il est bien évident qu'en raison des nécessités de la vie, il devra souvent composer ou jouer dans un but lucratif, pour le plaisir de quelques-uns qui le récompenseront à leur manière. Ce qu'il fait, ce qu'il invente, demeure néanmoins une œuvre qui n'est pas immédiatement utilitaire, ni proprement « rentable ».

Le peintre qui réalise un tableau le fait, lui aussi, d'abord par amour de son art ; mais, ce faisant, il peut apporter aux autres une connaissance plus profonde de l'homme, de l'univers et de leurs rapports. De l'exercice de son art peut aussi résulter un gain pécuniaire, mais ce n'est pas là le but propre et premier de l'artiste en tant que tel ; cela peut souvent être un but impératif pour l'homme, pour le père de famille qu'est l'artiste, mais pour l'artiste *ut sic* ce n'en est pas moins un but très secondaire. Rouault fulminait contre « ceux qui font parade d'un idéalisme conventionnel et qui, dans l'action, demandent immédiatement que vous vous *abaissiez* et que vous fassiez des saletés pour ' VIVRE ', comme ils disent »²⁵.

Quant au poète, il est bien évident qu'il chante par amour de la poésie. Cette attitude désintéressée caractérise ce qu'on a coutume d'appeler les beaux-arts²⁶.

D'autres artistes — il s'agit alors d'artisans — cherchent en premier lieu à faire une *œuvre utile* à laquelle est assigné un but très précis : réaliser telle reliure, telle chaussure, etc., en vue de tel usage²⁷. Ces gens de métier, quand ils sont de vrais artisans, réalisent de fait leurs œuvres particulières, non seulement avec un véritable amour de leur métier, mais avec un secret désir de faire « du bel ouvrage », de faire quelque chose qui soit digne de leur effort, digne aussi de la personne humaine qui s'en servira. Cette seconde attitude, caractéristique des artisans, exige, pour être parfaite, l'acquisition de véritables *habitus* d'art²⁸. D'autres enfin, qu'il s'agisse d'ingénieurs, de mécaniciens ou de purs

ouvré comme tel... » Dans le cas des beaux-arts « le bien de l'œuvre parvient *davantage* à être un *bien en soi et pour soi*, un monde qui a son existence propre » (*L'intuition créatrice*, pp. 163 et 164).

²⁵ G. ROUAULT — A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 36.

²⁶ Maritain suggère qu'il serait bon de les appeler « arts libres ou autonomes ». Voir *L'intuition créatrice*, p. 164.

²⁷ Maritain préférerait qu'on les appelle « arts fonctionnels ». Il estime que « le rôle joué par l'utilité... est ou peut être aussi grand dans les beaux-arts que dans les arts de l'utile, en sorte qu'il semble que les arts de l'utile n'auraient pas non plus de domaine qui leur soit propre » (*op. cit.*, p. 163).

²⁸ MARITAIN, *op. cit.*, p. 164.

virtuoses, cherchent en premier lieu à réaliser adroitement une œuvre habile, ingénieuse. La manière de réaliser l'œuvre compte alors plus que l'œuvre elle-même — ce qui exige des qualités particulières de virtuosité et d'habileté technique.

Il y a assurément une très grande parenté entre ces trois attitudes, et il n'est pas toujours aisé d'en délimiter les frontières. L'architecte, par exemple, semble devoir réunir les trois, car l'architecture est une « archi-technique ». Ces diverses tendances peuvent donc coexister en vue d'une œuvre unique, mais toujours selon une certaine hiérarchie qui implique une note dominante : l'habileté technique, l'aspect artisanal ou celui des arts proprement dits. On ne peut nier que dans certaines œuvres architecturales prédomine soit l'habileté technique, soit le sens artisanal (là où règne une parfaite adaptation entre les matériaux utilisés et le but recherché), soit la recherche de la forme et de la beauté.

Du reste, le même artiste peut lui-même être successivement incliné vers tel ou tel de ces aspects, et cela en fonction des circonstances extérieures, des matériaux qui sont à sa disposition, ou de ses propres goûts...

Deuxième distinction selon les divers moments de l'activité artistique

Nous avons précédemment distingué, dans l'activité artistique, divers moments dont chacun possède vraiment quelque chose de spécifique que l'on doit respecter si l'on veut permettre à l'activité artistique de se développer pleinement. En effet, celle-ci implique, à la différence de l'activité morale, la *réalisation d'une œuvre*. La réalisation elle-même implique une *technique* ordonnée à une plus grande efficacité ; et l'œuvre artistique peut être considérée soit comme une *œuvre utile*, en vue d'un usage particulier, soit comme une *œuvre agréable*, réalisée pour la joie des sens et de l'esprit. On comprend alors comment l'activité artistique, dans sa complexité, peut être perfectionnée de diverses manières :

— elle peut l'être dans son aspect de réalisation et d'efficacité, si l'on est attentif en premier lieu au rendement (attitude qui développe l'habileté technique et polarise l'énergie en vue de l'efficace) ;

— elle peut l'être en tant qu'elle regarde l'œuvre sous son aspect d'*utilité*, d'adaptation aux besoins actuels de l'homme et de la communauté humaine, leur permettant une utilisation meilleure de leurs énergies propres et de celles de l'univers. Se développent alors chez l'artiste certaines qualités d'artisan qui perfectionnent surtout l'expérience, le jugement et le choix.

— enfin, l'activité artistique peut être perfectionnée en tant qu'elle vise à réaliser dans l'œuvre un éclat, une splendeur, une expression capables de capter les sens et l'esprit et de devenir pour eux une véritable source de joie. Dans ces conditions, se développent chez l'artiste les qualités exigées par les arts proprement dit, qualités qui perfectionnent surtout l'inspiration et le choix-créateur.

Ainsi, grâce à ces diverses qualités, chaque moment de l'activité artistique peut connaître un achèvement dans sa ligne propre.

COMPARAISON AVEC L'ACTIVITÉ MORALE ET LES VERTUS MORALES

De même que l'activité morale demande à être perfectionnée par diverses vertus qui, de fait, perfectionnent les moments caractéristiques de son développement (la prudence perfectionne avant tout le conseil et l'*imperium* ; la justice, le choix et l'usage ; la tempérance, l'amour initial et la force d'intention), de même l'activité artistique, pour être pleinement elle-même, demande à être perfectionnée par divers *habitus*. Mais il n'y a là qu'un parallélisme impliquant une diversité qu'il faut respecter. Celle-ci est d'autant plus nette que la connexion entre les vertus morales est essentielle, alors qu'elle ne l'est pas entre les divers *habitus* d'art (si du moins l'on parle d'une connexion précise et rigoureuse et non d'une certaine parenté, d'une certaine orientation commune). L'artiste des « beaux-arts » doit, pour atteindre certaines qualités de réalisation, posséder une grande habileté et un certain sens artisanal, mais ces aptitudes ne lui sont pas absolument essentielles ; et l'on pourrait faire des remarques analogues à l'égard de l'artisan et du technicien.

L'homme prudent, au contraire, pour l'être vraiment, doit nécessairement pratiquer la tempérance, la force et la justice, puisque l'acte de la prudence par excellence, l'acte de commandement (l'*imperium*) implique, pour être parfait, la rectitude d'intention et de choix. Il ne s'agit pas seulement, entre les vertus morales, d'une parenté, d'une disposition, mais d'un lien de nécessité. Cette différence provient de la nature même de l'activité artistique qui, comme nous l'avons déjà signalé, n'est pas en dépendance immédiate de la *finalité* humaine, puisqu'elle ne nous relie pas immédiatement à l'ami ou à Dieu. L'activité artistique est orientée vers une œuvre à *réaliser*. Or cette œuvre est précisément une fin particulière qui ne peut s'imposer d'une manière nécessaire et exclusive aux divers moments de l'activité artistique. Par le fait même, cette fin particulière laisse à ces divers moments une certaine autonomie, puisque jamais la détermination du moment antécédent ne permet de poser celle du moment suivant.

Il est normal que les *habitus* des arts proprement dits apparaissent comme les plus nobles et les plus parfaits, puisqu'ils intensifient et perfectionnent surtout l'inspiration et le choix créateur, qui sont les deux moments principaux et les plus caractéristiques de l'activité artistique. Viennent ensuite les *habitus* d'art artisanal qui perfectionnent l'expérience et le jugement, et enfin les qualités d'habileté, de virtuosité, qui ne sont guère plus qu'une disposition matérielle rectifiant l'exécution et le travail.

Qu'il existe divers *habitus* des arts proprement dits, cela ne pose pas de problème. Au sujet même de leur nombre, l'accord semble se faire assez facilement. Les difficultés commencent lorsqu'on cherche à justifier cette diversité et qu'on essaie d'ordonner ces *habitus*. Autrement dit, dès que la réflexion philosophique intervient, les opinions se révèlent être très diverses.

Comme *habitus* propres aux arts, on reconnaît généralement la poésie, la musique, la peinture, la sculpture et, d'une manière un peu différente, l'architecture, la danse, le théâtre. Ces divers arts cherchent en premier lieu à exprimer la grandeur, la noblesse de l'homme et de l'univers, pour les faire mieux comprendre et mieux admirer.

CHAPITRE VI

LES ARTS PRINCIPAUX

Les arts se multiplièrent, ayant pour objet les uns la nécessité, les autres l'agrément; toujours les inventeurs de ces derniers furent considérés comme plus sages que ceux des autres, parce que leurs sciences n'étaient pas dirigées vers l'utile.

ARISTOTE, Métaphysique,
A, 1, 981 b 17 ss.

LA POÉSIE

A Socrate qui s'étonne des multiples significations de l'amour, Diotime, dans le *Banquet*, donne l'exemple d'une autre idée, celle de création (ποίησις), qui est aussi « quelque chose de très vaste », car toute cause de l'acheminement du non-être vers l'être est un acte de création. De sorte que toutes les réalisations des arts sont des créations (τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις) et que les démiurges (δημιουργοί) de ces œuvres sont des créateurs, des « poètes » (ποιηταί). Et pourtant on ne les appelle pas tous créateurs. Mais « de la totalité de la création on a détaché une partie, celle qui concerne musique et métrique, et c'est la dénomination du tout qui sert à la désigner. Car c'est cette partie seulement qu'on appelle ποίησις (poésie) et ποιηταί (poètes) ceux dont le domaine est cette partie de la création »¹.

¹ *Banquet*, 205 b-c. Cf. *Sophiste*, 219 b, 265 c.

Platon voit bien dans le poète un « créateur », et considère son inspiration comme étant d'origine divine. Cependant, dans sa perspective politique, il juge assez durement les poètes, tout en reconnaissant leur importance dès l'instant où ils acceptent de se soumettre à un but qui n'est pas le leur². Aristote, par contre — et il semble être le premier à le faire — libère la poésie de cette subordination ; et il la considère comme plus proche de la philosophie (de la sagesse) que l'histoire, sans pour autant confondre langage poétique et langage philosophique, intention poétique et intention philosophique³.

De nouveau, chez Vico, la poésie se verra assigner une fonction didactique, en ce sens qu'elle doit enseigner au peuple à agir vertueusement. Les vrais éducateurs du peuple sont les poètes⁴. Mais le rôle de la poésie est beaucoup plus fondamental chez Vico que chez Platon, puisque pour lui la poésie est à la base de toute civilisation humaine. L'activité artistique précède l'activité rationnelle et philosophique, elle en est la condition indispensable ; et l'activité poétique (qui n'est qu'imitation⁵) est l'âme de toute activité artistique.

A partir des esthétiques post-kantiennes, on assiste à une exaltation extraordinaire de la poésie. Chez Schelling la poésie, représentation de l'absolu dans le singulier, forme le corps des idées qu'elle

² Cf. ci-dessus, p. 36, note 9. Sur le caractère « divin » de l'inspiration des poètes, voir t. I, p. 240.

³ Dans sa Poétique, Aristote compare le poète à l'historien : le domaine de l'historien, c'est ce qui a été ; le domaine du poète, ce sont les possibles (τὰ δυνατόν) exprimés avec vraisemblance ou avec nécessité. C'est pourquoi la poésie est plus philosophique et plus élevée que l'histoire, car la poésie est plus proche de l'universel, l'histoire considère le singulier (IX, 1451 b 5). — D'autre part, dans les *Météorologiques* (II, 3, 357 a 26), à propos de la définition de la mer comme « sueur de la terre », Aristote précise : « pareille expression [c'est-à-dire la métaphore poétique] peut à la rigueur suffire aux exigences de la poésie... mais la connaissance scientifique de la nature ne saurait s'en contenter ». Ceci ne veut évidemment pas dire qu'Aristote méprise la poésie, mais indique qu'il établit une certaine hiérarchie entre philosophie et poésie.

⁴ Lautréamont, de son côté, dira qu'un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie... La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple... Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle... la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse » (*Préface à un livre futur*, II, cité dans J. CHARPIER et P. SEGHERS, *L'art poétique*, p. 380). Ce texte fait sentir à l'extrême la faiblesse de la position qui subordonne la poésie à des fins éducatives et politiques. Si le propre de la poésie est de chanter l'amour, comme le dit du Bellay, elle possède une liberté qui n'existe pas au niveau purement moral (et c'est pourquoi le mystique peut s'en servir).

⁵ Cf. J.-B. VICO, *Science nouvelle*, 3, 1, in *Œuvres choisies*, p. 104 : « les enfants sont tout puissants dans l'imitation », la poésie « n'est qu'imitation » et les arts en général ne sont que « des imitations de la nature ». Cf. pp. 91-92 : « Le plus sublime effort de la poésie consiste à attribuer sens et passions aux choses insensibles, et c'est une qualité des enfants que de prendre entre leurs mains des choses inanimées, et, en jouant avec elles, de leur parler comme si ces choses étaient des personnes vivantes ».

représente à partir de la matière du langage qui est le verbe de Dieu entré dans le fini⁶. Et l'on pourrait s'étonner de trouver, dans une philosophie aussi systématique que la philosophie hégélienne, ce jugement sur la poésie : « la poésie... (est) le vrai art absolu de l'esprit se manifestant en tant qu'esprit ». Car seule la parole est capable « de s'approprier, d'exprimer, en en faisant un objet de représentation, tout ce que la conscience conçoit et revêt d'une forme qu'elle trouve en elle-même ». La poésie est pour Hegel l'art « le plus riche, le plus illimité » par son contenu, mais elle est le moins sensible, car « elle cherche seulement à rendre accessibles à l'intuition et à la représentation spirituelles des significations revêtues d'une forme de provenance purement intérieure »⁷.

Dans un contexte tout à fait différent, Maritain, lui aussi, exalte la poésie : « La poésie est la libre créativité de l'esprit et la connaissance intuitive par le moyen de l'émotion qui transcendent et imprègnent tous les arts pour autant qu'ils tendent à la beauté comme à une fin au delà de la fin »⁸. Maritain précise immédiatement : « Alors la poésie, comme la *mousikè* de Platon, est prise en un sens premier, tout à fait universel ». Et il poursuit : « ce sens premier et universel peut être restreint. Nous avons alors la poésie comme employant et animant cette activité artistique particulière qui crée un ouvrage de mots : disons la poésie d'expression verbale ».

Cette poésie « d'expression verbale » se manifeste, pour Maritain, « dans les trois formes spécifiques » : la poésie du Poème ou du Chant, la poésie du Théâtre et celle du Roman⁹. C'est évidemment cette première forme de poésie qui est la plus pure : « Si grandes que puissent être la poésie du Théâtre et la poésie du Roman, la poésie du Poème ou du Chant est par nature et restera toujours le type fondamental et le plus spirituel de poésie, et le plus cher à l'âme humaine, parce qu'il est le plus proche de l'intuition créatrice »¹⁰. « J'aimerais, souligne

⁶ Cf. *Philosophie der Kunst*, pp. 634-635.

⁷ Cf. *Esthétique*, III, 1, p. 20. Notons encore que ce qui est propre à la poésie c'est « la représentation de l'action comme d'un mouvement total se composant d'une action, d'une réaction et d'une solution d'un conflit... les autres arts ne peuvent retenir qu'un moment du déroulement de l'action ». Or « l'action constitue la révélation la plus nette de l'individu, de ce qu'il a de plus profond; c'est par l'action qu'il manifeste et réalise le côté le plus intime de son être; ...c'est dans l'expression spirituelle, dans le discours, qu'elle est représentée avec le maximum de clarté et de détermination ». De plus, selon lui, « l'art ne s'intéresse qu'aux actions nécessitées par l'idée ». Or une telle action comprend : 1) « les forces générales qui constituent le contenu et le but essentiels de ce pour quoi on agit »; 2) « la mise en action de ces forces par l'individu agissant »; 3) « la réunion de ces forces générales et de cette activité » (*op. cit.*, I, pp. 258 et 259). Enfin, « c'est l'art le plus répandu, parce qu'elle exige le moins de matériaux sensibles et que ceux qu'elle emploie sont relativement faciles à façonner » (*op. cit.*, p. 329).

⁸ *L'intuition créatrice...*, p. 378.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 384.

Maritain, désigner la poésie du Poème ou du Chant comme la *poésie d'internelle musique*. Et il renvoie à ce qu'il avait dit précédemment à propos du sens poétique :

Ce sens poétique qui ne fait qu'un avec la poésie elle-même, est l'entéléchie intérieure, ontologique, du poème, il lui donne son être même et sa signification substantielle ¹¹.

Le sens poétique est la première épiphanie de l'intuition créatrice, ... [c']est l'expression immédiate de l'intuition poétique, son expression native et la plus pure — parce qu'elle baigne encore dans la nuit intuitive de la subjectivité ¹².

La « poésie d'expression verbale » contient en elle toute la richesse de la « poésie au sens premier », mais signifie celle-ci en tant que s'exprimant par le sens poétique du poème.

Nous avons vu précédemment comment Heidegger, de son côté, exaltait la poésie, « fondation de l'être par la parole » ¹³, « mode du projet éclaircissant de la vérité » ¹⁴. Mikel Dufrenne, qui se situe dans cette ligne ¹⁵, précise que

la poésie dit la vie parce que la vie est poétique : elle est l'espace où la conscience découvre et goûte le monde sans se poser encore comme conscience, où se consomme un impensable monisme que l'irrécusable prose du dualisme viendra bientôt détruire... Le poète est ce vivant en qui la vie peut se dire, selon une parole qui est une avec son objet. Aussi peut-il se croire investi d'une mission : en chantant le monde il participe à la sacralité de la vie et dispense un sacrement ¹⁶.

Cette exaltation de la poésie que nous trouvons chez beaucoup de philosophes modernes et contemporains ¹⁷, nous la retrouvons également, mais conçue de façon différente, chez les artistes — à commencer,

¹¹ *Op. cit.*, p. 68; cf. 379. Au chapitre VII, de nouveau, MARITAIN insiste : « Le sens poétique est au poème ce que l'âme est à l'homme : c'est l'intuition poétique elle-même communiquée à l'œuvre dans sa native, pure et immédiate efficacité. Ce qu'il signifie... c'est la subjectivité obscurément saisie dans sa nuit même en même temps que quelque réalité transapparente résonnant en elle. » ...

« On pourrait dire que le sens poétique est la mélodie intérieure — perceptible à l'esprit, non à l'oreille — du poème... » (p. 245).

¹² *Op. cit.*, p. 379.

¹³ *Hölderlin ou l'essence de la poésie*, pp. 243 et 244. Cf. t. I, p. 128.

¹⁴ *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 57.

¹⁵ Cf. t. I, pp. 129 ss.

¹⁶ *Esthétique et philosophie*, pp. 163-164. Cf. p. 162 : « La connaissance, avant que ne la règle la praxis, est d'abord poésie. »

¹⁷ Nous ne pouvons pas allonger indéfiniment cette enquête. Notons toutefois une dernière position, parmi les contemporains : celle de Merleau-Ponty qui conçoit la poésie comme une « modulation de l'existence » : « ...la poésie, si elle est par accident narrative et signifiante, est essentiellement une modulation de l'existence. Elle se distingue du cri parce que le cri

naturellement, par les poètes. Michel Carrouges fait observer avec justesse que le vœu capital de la poésie, telle qu'elle se présente aujourd'hui, est de réaliser une transfiguration édifiante de l'homme, une divinisation qui doit être marquée par « une pénétration totale et dominante de la nature par l'homme »¹⁸. Nous avons évoqué plus haut le témoignage de poètes qui considèrent que leur art est d'essence prophétique, divine ou démoniaque. Dans une autre perspective, Valéry affirme :

J'estime de l'essence de la Poésie qu'elle soit, selon les diverses natures des esprits, ou de valeur nulle ou d'importance infinie : ce qui l'assimile à Dieu même¹⁹.

La poésie se forme ou se communique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde²⁰.

Mallarmé, d'autre part, porte ce jugement sur les *Poésies Parisiennes* : « Les sentiments de la vie parisienne pris au sérieux et vus à travers le prisme de la poésie, un idéal qui n'existe point par son propre rêve et soit le lyrisme de la réalité, telle est l'intention des Poésies parisiennes »²¹. Et, comme le fait observer Georges Poulet, il suffit « d'en retourner les termes pour obtenir une parfaite définition de la poésie mallarméenne. Elle veut exprimer un idéal qui *existe* par son propre rêve et qui ne soit *pas* le lyrisme de la réalité »²².

La poésie est pour Pierre Emmanuel une réalisation de la vocation symbolique de l'esprit. Cette vocation, écrit-il,

fait de ma poésie non seulement un langage mais une intention. Je définis la poésie par ce que je veux qu'elle soit : un langage orienté vers le sens caché — langue d'un être à qui manque l'Être et qui vise à l'Être en proférant ce manque. La poésie ainsi entendue est une activité singulière : la mienne. Je suis mon propre définitif en poésie. Mais *Je* est un autre : ma poésie dépassera toujours ce que je suis au moment de l'écrire. Elle est Acte total : l'Acte de qui se met et se cherche dans sa parole. Celui qui se cherche lui-même cherche au-delà de lui-même, mettant son être en quête de l'Être : mais sans le savoir toujours²³.

emploie notre corps tel que la nature nous l'a donné, c'est-à-dire pauvre en moyens d'expression, tandis que le poème emploie le langage, et même un langage particulier, de sorte que la modulation existentielle, au lieu de se dissiper dans l'instant même où elle s'exprime, trouve dans l'appareil poétique le moyen de s'éterniser » (*Phénoménologie de la perception*, p. 176. Cf. p. 201 : « la poésie pure peut avoir un sens éternel »).

¹⁸ *La mystique du surhomme*, pp. 136-137.

¹⁹ Variété : *Questions de poésie*, Œuvres, I, p. 1283.

²⁰ *Op. cit.*, p. 1290.

²¹ Article consacré à l'œuvre d'Emmanuel des Essarts, Œuvres, p. 249.

²² *Études sur le temps humain. La distance intérieure*, p. 298.

²³ *Le goût de l'Un*, pp. 39-40.

Le mystère de l'être est un mystère d'amour²⁴ et la poésie est, pour Pierre Emmanuel, sa façon d'approcher le mystère :

...non ma relation au mystère, mais ma façon de l'approcher. Quelque chose, l'ineffable unité, l'Un qui se fait sentir à moi de manière personnelle, reste infiniment au-delà de toute poésie possible. Pourtant celle-ci m'en fournit le symbole : l'arche du dialogue impossible s'amorce dans les mots²⁵.

Si nous voulions interroger sur la poésie des artistes qui ne sont pas poètes eux-mêmes, nous recueillerions des jugements très divers. Ainsi, pour Le Corbusier, la poésie manifestée constitue la raison d'être des arts, car la poésie transforme, en l'étendant vers l'illimité, la limite même des sensations. Et puisque, pour Le Corbusier, les arts sont le pain et le sel de la vie, et même sans doute la seule nourriture valable, la poésie, en définitive, est pour lui la seule nourriture valable, le pain et le sel par excellence.

Par contre, d'autres artistes considèrent leur art comme bien supérieur à la poésie. « Le peintre, disait Delacroix, est bien plus maître de ce qu'il veut exprimer que le poète ou le musicien livré à des interprètes »²⁶. Et encore : « Ce genre d'émotion propre à la peinture est tangible en quelque sorte ; la poésie et la musique ne peuvent le donner »²⁷.

Il arrive même que certains artistes — surtout, peut-être, des musiciens — s'opposent violemment aux poètes, les considérant un peu comme des « philistins ». Mozart, écrivant à son père au sujet de *L'enlèvement au sérail*, s'empporte contre les poètes et en particulier contre les exigences de la rime :

Avec leurs faces de métier, les poètes me feront toujours l'effet de trompettes ! Si nous autres, compositeurs, nous voulions suivre aussi fidèlement des règles, qui autrefois étaient très bonnes, nous ferions de la musique aussi mauvaise que leurs livrets²⁸.

Evidemment, Mozart s'irrite contre les mauvais poètes, les « faiseurs de rimes » à qui les règles tiennent lieu d'inspiration. Mais au delà de cette boutade, on devine le musicien pour qui la musique est plus profondément inspirée que toute poésie.

Par ailleurs, la poésie est souvent méprisée par les hommes de science et l'est généralement par les hommes « pratiques » ; car elle

²⁴ Cf. *op. cit.*, p. 60.

²⁵ *Op. cit.*, p. 150.

²⁶ *Journal*, II, pp. 98-99.

²⁷ *Op. cit.*, p. 97.

²⁸ Mozart à son père, Vienne, le 13 octobre 1781 (in *Lettres de grands musiciens*, p. 88).

ne peut évidemment aider à progresser, ni les uns dans leurs connaissances exactes, ni les autres dans leurs réalisations pratiques, et le mot de Mallarmé : « Après tout, tu sais que la seule occupation d'un homme qui se respecte est à mes yeux de regarder l'azur en mourant de faim »²⁹, ne trouve en eux aucun écho...

Une telle attitude, de la part des hommes de science, ne cache-t-elle pas souvent un manque d'esprit de finesse ? Il ne faut pas demander à la poésie de nous dire ce que peut nous dire le savant ni, surtout, de nous le dire à la manière du savant. Le poète veut nous dire quelque chose de l'homme et de l'univers que, précisément, le savant ne peut nous dire.

La diversité de ces attitudes face à la poésie nous montre combien il est difficile de préciser ce qu'elle est. « La poésie n'a rien à voir avec les définitions, même de l'esthétique », disait Max Jacob. « Il faut vivre les choses, et non les définir... vivons et chantons : c'est là la poésie »³⁰. Sans prétendre donner une définition de la poésie à l'état pur, nous pouvons cependant essayer, par des approches successives, de saisir ce qui la caractérise, pour en mieux comprendre la valeur propre.

La poésie est l'art d'exprimer, de dire, de chanter³¹, en se servant du langage, les émotions humaines les plus humaines. Le poète se sert du langage commun, mais en le « transfigurant » ou peut-être plus justement en le retrouvant, selon l'expression de Valéry, « à l'état naissant »³². Les mots qu'il utilise sont « les mots de tous les jours »³³,

²⁹ Lettre à H. Cazalis, in *Correspondance*, t. I, 1862-1871, p. 118. — « Être un homme utile, écrivait Baudelaire, m'a paru toujours quelque chose de bien hideux » (*Mon cœur mis à nu*, VI, 9, in *Œuvres complètes*, p. 1360).

³⁰ Lettre à Marcel Béalu, in *Conseils à un jeune poète*, p. 11.

³¹ Le poète est « l'homme qui chante ». Pour Baudelaire, « il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat, l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie. Le reste est fait pour le fouet » (*Mon cœur mis à nu*, XXVI, 47, in *op. cit.*, p. 1373; cf. XIII, 22, in *op. cit.*, p. 1365).

³² Cf. VALÉRY, *L'enseignement de la poétique au Collège de France*, Œuvres I, p. 1440 : « Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver le langage à l'état naissant ». « Les conceptions banales que les mots du langage courant désignent, écrit Santayana, la poésie les désintègre pour libérer les qualités sensibles dont ces conceptions furent à l'origine composées » (*Interpretations of Poetry and Religion*, p. 258). Le poète retrouve la richesse de l'expérience immédiate et « l'innocence de l'œil » (*id.*, p. 260).

³³ « Les mots que j'emploie,

Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!

Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers ni aucun sortilège. Ce sont vos phrases mêmes. Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre!

Ces fleurs sont vos fleurs et vous dites que vous ne les reconnaissez pas.

Et ces pieds sont vos pieds, mais voici que je marche sur la mer et que je foule les eaux de la mer en triomphe! » (CLAUDEL, *La Muse qui est la Grâce (Cinq grandes Odes)*, in *Œuvre poétique*, p. 265).

mais, en redécouvrant leur fraîcheur première, il les rend porteurs d'une expression qui nous saisit. Il est celui qui sait

Trouver des mots à l'échelle du vent
 Trouver des mots qui pratiquent des brèches
 Dans le sommeil comme un soleil levant
 Des mots qui soient à nos soifs une eau fraîche
 Trouver des mots forts comme la folie
 Trouver des mots couleur de tous les jours
 Trouver des mots que personne n'oublie
 Feux pour l'aveugle et tonnerres au sourd ³⁴.

Il est celui qui sait,

Avec des mots à l'échelle du vent
 Avec des mots où notre amour se fonde
 Avec des mots comme un soleil levant
 Avec des mots simples comme le monde ³⁵,

chanter tout ce qui peut atteindre le cœur de l'homme, le faire exulter, l'enflammer, le blesser, l'irriter, le révolter.

Le poète désire saisir le langage au moment même de sa création, dans ce jaillissement premier où il naît comme le « premier-né » de l'intelligence amoureuse, comme le fruit parfait de sa fécondité, exprimant ce qu'il y a de plus vital en elle : sa capacité d'amour qui est son rythme le plus profond. Par là et par les harmonies qu'elle crée, la poésie rejoint la musique ³⁶. Certes ces harmonies, à la différence de celles de la musique, sont liées à un *sens*, mais le lien avec le sens des mots peut se faire très ténu, très subtil, comme dans certains vers où l'image est tout au service de la mélodie :

Voie lactée ô sœur lumineuse
 Des blancs ruisseaux de Chanaan... ³⁷.

³⁴ ARAGON, *Je ne connais pas cet homme*, in *La Diane française*, p. 27.

³⁵ *Op. cit.*, p. 28.

³⁶ « Le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps » (L. SÉDAR SENGHOR, *Éthiopiennes*, p. 123). C'est en ce sens qu'on peut dire que les grands poètes sont « des auditifs, non des visionnaires » (*op. cit.*, p. 112). Lorsque Nietzsche affirme que le poète est le visionnaire par excellence, et rapproche donc la poésie de la peinture — comme si la peinture pouvait faire comprendre ce qu'est la poésie —, ne se trahit-il pas, nous révélant que pour lui l'intelligence passe avant l'amour?

³⁷ APOLLINAIRE, *Alcools*, *Œuvres poétiques*, pp. 48, 53, 58. Quand la poésie perd sa qualité musicale et amoureuse, elle tend vers la peinture (cf. ci-dessous, p. 102, note 129) — et c'est le signe de sa faiblesse. Au reste cette tentation, pour la poésie, de se faire peinture, est plus propre à certains pays qu'à d'autres, et en particulier à la France où le milieu culturel est particulièrement intellectuel.

Mais si la poésie entend « reprendre son bien » à la musique³⁸ — « De la musique avant toute chose », disait Verlaine, « De la musique encore et toujours »³⁹ —, la poésie n'est pas la musique et le chant du poète s'exprime dans une parole⁴⁰. Et que chante-t-il ? Il chante ce qu'il vit⁴¹, le proclame avec éclat, en sachant qu'il vit consciemment ce que d'autres vivent d'une manière inconsciente. Il chante l'union vivante et profonde de l'homme avec l'univers, les « noces de l'homme et de la terre »⁴², en personnifiant l'univers, en le considérant comme une femme aimée, comme un ami, comme une mère... ou au contraire comme un ennemi terrifiant et cruel. Le rôle essentiel et caractéristique de la poésie n'est-il pas toujours de chanter l'amour et la haine, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus intime et de plus vital dans le cœur de l'homme : l'amour de l'homme pour tout l'univers et, plus profondément, l'amour et la haine des hommes entre eux ? C'est toujours cette émotion profonde de l'amour et de la haine que le poète chante, proclame ou, secrètement, dévoile⁴³. « *Le poète*, écrit René Char, *est la*

³⁸ Cf. VALÉRY, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, Œuvres, I, p. 1272; le symbolisme y est défini par « l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien ».

³⁹
De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

...
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fut d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours

(*Art poétique*, Œuvres poétiques complètes, pp. 206-207).

⁴⁰ Sur les rapports de la poésie et de la musique, voir M. DUFRENNE, *Le poétique*, pp. 37-60. Sur la poésie et la logique, voir Y. BELAVAL, *La recherche de la poésie*, pp. 31-43. — La poésie moderne est souvent un sabordage de la syntaxe en vue d'une exaltation de la parole à l'état pur (comme, dans la peinture, il y a une brisure de la figure en vue de manifester la couleur à l'état pur). Notons qu'on trouve déjà chez Novalis une exaltation de la langue (qui porte en germe le surréalisme) : la langue forme un monde à elle seule, elle n'exprime rien d'autre que sa merveilleuse nature : « libérée de toute contrainte... elle donnera de plus en plus à voir ce qu'est l'univers, non pas en lui ressemblant... mais en étant splendidement elle-même » (P. GARNIER, *Novalis*, p. 85).

⁴¹ « La poésie, écrit Reverdy, est à la vie ce que le feu est au bois. Elle en émane et le transforme. Pendant un moment, un court moment, elle pare la vie de toute la magie des combustions et des incandescences. Elle est la forme la plus ardente et la plus imprécise de la vie. Puis la cendre » (*Le livre de mon bord*, p. 72).

⁴² Cf. CAMUS, *Noces*, in *Essais*, p. 76 : « Premières pluies de septembre, après tant de violences et de raidissements, elles sont comme les premières larmes de la terre délivrée, comme si pendant quelques jours ce pays se mêlait de tendresse. A la même époque pourtant, les caroubiers mettent une odeur d'amour sur toute l'Algérie. Le soir ou après la pluie, la terre entière, son ventre mouillé d'une semence au parfum d'amande amère, repose pour s'être donnée tout l'été au soleil. Et voici qu'à nouveau cette odeur consacre les noces de l'homme et de la terre... »

⁴³ On sait la place essentielle que tient l'amour (tantôt charnel, tantôt spirituel) dans la poésie de Novalis. « Comme il a uni la vie à la mort, écrit Pierre Garnier, par la mise en évidence de l'amour, il ne voit la poésie que comme une expression destinée à cimenter l'ensemble » (P. GARNIER, *Novalis*, p. 71). Notons seulement ces lignes des *Hymnes à la Nuit* (IV) :

genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. A l'amant, il emprunte le vide ; à la bien-aimée, la lumière. Ce couple formel cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix »⁴⁴.

Le poète, certes, chante la femme aimée :

Quand je dis tout bas la beauté du monde
Je parle de toi⁴⁵,

mais il chante aussi au nom de tous les hommes, ses frères, qui souffrent avec lui :

Tous ces visages ces visages
J'en ai vu tant de malheureux
Et qu'est-ce que j'ai fait pour eux
Sinon gaspiller mon courage
Sinon chanter chanter chanter
Pour que l'ombre se fasse humaine
Comme un dimanche à la semaine
Et l'espoir à la vérité

...

« Mais toi, mon cœur profond, tu resteras fidèle à la Nuit et à son enfant l'Amour créateur. Lumière, peux-tu me montrer un cœur éternellement fidèle? Ton soleil possède-t-il des yeux qui aiment? Des yeux qui me reconnaissent? Tes étoiles accueilleront-elles mes mains suppliantes?

Répondront-elles à ma tendre pression? A mes paroles caressantes? » (*op. cit.*, p. 119).

⁴⁴ *Poèmes et prose choisis*, p. 226. Cf. p. 223 : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. »

⁴⁵ ARAGON, *Elsa*, p. 75. Et dans *La Diane française* (mais ce ne sont là que quelques vers parmi tant d'autres) :

Toutes auront trouvé le doux écho touchant
Qui fait rimer l'amour et retentir le chant
Même si c'est aux jours de la pire misère
Si les cœurs sont muets si les yeux sont déserts
J'aurai du moins chanté que ma voix s'en brisât
Quand d'autres d'Aélis moi j'aurai dit d'Elsa

(*Une entre toutes les femmes, op. cit.*, p. 40).

Nous notions plus haut que le vœu capital de la poésie moderne était une divinisation de l'homme, impliquant une domination totale de la nature par l'homme. Chez Aragon, il s'agit d'une véritable divinisation de la femme aimée, comme en témoignent de nombreux poèmes, et par exemple ces vers du *fou d'Elsa* :

Je t'aime d'un amour qui n'aura plus pour Dieu d'âme ni d'yeux
Et de ce crime éblouissant naîtra la lumière éternelle
Aveugle avant voici s'ouvrir l'humanité de ta prunelle
C'est de ce vertige de toi que va l'homme apprendre être Dieu.

(*Le fou d'Elsa*, p. 206)

Je t'ai donné la place réservée à Dieu que le poème
A tout jamais surmonte les litanies
Je t'ai placée en plein jour sur la pierre votive
Et désormais c'est de toi qu'est toute dévotion
Tout murmure de pèlerin tout agenouillement de la croyance
Tout cri de l'agonisant.

(*op. cit.*, p. 219)

J'aurais tant voulu vous aider
 Vous qui semblez autres moi-même
 Mais les mots qu'au vent noir je sème
 Qui sait si vous les entendez... ⁴⁶.

La nuit des autres monte en moi comme une mer ⁴⁷.

Le poète chante aussi la colère et la révolte des hommes ⁴⁸, mais il est rare qu'à sa colère ne se mêlent pas des accents de tendresse — comme, par exemple, dans le poème *D'une petite fille massacrée*, dont la dureté des premiers vers

Vous pourrez revenir ce sera vainement
 Surenchérir l'enfer et la bête féroce.

s'achève dans la douceur musicale des derniers vers :

Elle ne porte plus le poids de sa mémoire
 La rose pour mourir a simplement pâli
 Doucement doucement doucement elle oublie
 Vivre et voir ⁴⁹.

Le poète chante encore l'amour et la gloire de Dieu — comme Patrice de la Tour du Pin ⁵⁰ — ou au contraire, comme Nietzsche, un anti-amour, sa haine de Dieu.

⁴⁶ ARAGON, *Les poètes*, pp. 161-163. Pour Patrice de la Tour du Pin, le rôle du poète qui « embrasse le mystère des hommes » (cf. *La vie recluse en poésie*, p. 104) est de donner à son tour, par son chant, le « mystère d'amour [qui] a été tellement donné à l'homme » (*op. cit.*, p. 105); et parlant aux poètes de ceux qui ne les liront jamais, il conseille : « Pour vous la règle n'est pas de les entraîner à chanter avec vous, mais de chanter pour ceux qui ne chantent pas » (*op. cit.*, p. 107).

⁴⁷ ARAGON, *Les poètes*, p. 173.

⁴⁸ Pour Camus, ce que l'on appelle couramment la poésie est, à la vérité, un masque ridicule posé sur la passion de vivre (cf. *Noces*, p. 84). Mais s'il s'en prend ainsi à une poésie qui est « affaire d'âme » et qui refuse le corps parce qu'elle n'ose pas le regarder en face (regarder en face cette seule vérité qui soit donnée à l'homme, une vérité qui doit pourrir), ce n'est que pour consacrer, sous le nom de vérité, « une poésie plus haute : la flamme noire que de Cimabué à Francesca les peintres italiens ont élevée parmi les paysages toscans comme la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas » (*op. cit.*, p. 80).

⁴⁹ ARAGON, *La Diane française*, p. 84. Dans sa *Préface* à l'édition allemande des *Poésies* de René Char, Camus note que ce poète de la révolte et de la liberté est en même temps celui de l'amour, parce qu'il veut, au-dessus de toutes les doctrines, donner au pain sa place et « son goût d'amitié ». « On comprend alors comment ce poète des insurgés n'a aucun mal à être celui de l'amour. Sa poésie y plonge au contraire des racines tendres et fraîches. Tout un aspect de sa morale et de son art se résume dans la fière formule du *Poème pulvérisé* : ' Ne te courbe que pour aimer '. Car il s'agit pour lui de se courber en effet et l'amour qui court à travers son œuvre, si virile d'autre part, a l'accent de la tendresse » (René Char, in *Essais*, p. 1165). Cf. R. CHAR, *Poèmes et prose choisis*, p. 92 : « Ne te courbe que pour aimer. Si tu meurs, aime encore ». Voir également, de CAMUS, *La poésie révoltée*, in *Essais*, pp. 490-507.

⁵⁰ Cf. *La vie recluse en poésie*, VII : *Le chant à la gloire de Dieu*, et en particulier p. 126 : « malgré toute l'infériorité de la poésie, ne croyez pas gâcher des instants d'amour divin en les mettant en poésie; chantez-le dans les abîmes aussi bien que sur les collines, orientez toutes les pentes vers lui; si c'est là votre joie en poésie et votre joie sur la terre, si elles se confondent, pourquoi ne les recueillez-vous pas ? »

Plus l'émotion chantée est grande et noble, plus elle est capable d'enivrer le poète, mais plus aussi il est difficile de l'exprimer sans en trahir la profondeur ; car s'il y a un lien très étroit entre l'amour et la poésie, leur antinomie n'en est pas moins profonde. Et c'est peut-être elle qui nous permet le mieux de saisir la tension secrète, intime, de toute vraie poésie. L'amour véritable est secret et caché, et il demande à le rester. La poésie se proclame, se chante, se dit avec éclat. Il faut donc que le poète soit blessé dans son âme pour respecter le secret de l'amour⁵¹, pour le dire tout en ne le disant pas. Il faut que le poète arrive au sublime en exprimant le silence de l'amour, il faut qu'il le révèle en le cachant. Si cette exigence est déjà réelle au niveau d'une poésie exprimant l'amour humain⁵², elle constitue par essence le secret intime de la poésie « divine » des prophètes, celle d'Osée, celle du *Cantique des cantiques*, et de la poésie mystique des saints contemplatifs comme S. Jean de la Croix et, d'une autre manière, S. François d'Assise.

Les grandes modalités de la poésie : épique, lyrique, dramatique (tragique et comique) correspondent aux diverses manières de chanter l'amour humain et d'en exalter toutes les richesses⁵³ : cet amour est

⁵¹ Max Jacob exprime ainsi cette exigence d'intériorité que l'amour impose à la poésie : « Si vous n'êtes pas blessé par l'extérieur ou réjoui par l'extérieur, jusqu'à la souffrance, vous n'avez pas la vie intérieure et si vous n'avez pas la vie intérieure, votre poésie est vaine » (*Conseils à un jeune poète*, p. 24).

⁵² ...Mon amour pour qui tout langage est une ceinture dé faite
Et la phrase qui se nouait ne sait où donner de la tête
Car à ce seuil de mon amour parler perd tous ses stratagèmes
A cette porte je n'ai plus d'autres mots avouant que j'aime
Qui donc jamais aurait pu dire à l'aveugle ce qu'est le jour
Et le poète meurt d'aimer qui ne murmure que l'amour...

(ARAGON, *Le fou d'Elsa*, p. 66).

« ...Je suis plein du silence assourdissant d'aimer » (*op. cit.*, p. 90).

⁵³ Sur les différents genres poétiques, voir HEGEL, *Esthétique*, III, 2^e partie, chap. III. Mikel Dufrenne situe le lyrique à mi-chemin entre l'épique (poésie du destin) et l'élégiaque (poésie de la subjectivité) ; il définit le lyrique comme « la poésie de l'accord : accord de l'homme avec le monde, accord de l'homme avec lui-même » (*Esthétique et philosophie*, p. 159). Chez Lessing, très marqué par le rationalisme du XVIII^e siècle, la poésie épique l'emporte sur la poésie lyrique, à laquelle il n'accorde que peu d'attention. L'objet de la poésie est l'action, et Lessing ne fait aucun cas d'une poésie qui n'exprime que des sentiments, sans faire connaître les pensées et représentations précises qui les ont provoqués (cf. A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, p. 193). Pour de tout autres raisons, Kierkegaard subordonne aussi toute la poésie à la poésie épique :

« Comme il a créé l'homme et la femme, Dieu a aussi formé le héros et le poète ou l'orateur », lequel est épris du héros et s'attache à le faire admirer. « Le poète est le génie du ressouvenir ; il ne peut rien, sinon rappeler, rien, sinon admirer ce qui fut accompli ; il ne tire rien de son propre fonds, mais il est jaloux du dépôt dont il a la garde. ...il va de porte en porte dire ses chants et ses discours, pour que tous partagent son admiration pour le héros et en soient fiers comme lui. Telle est son action, son humble tâche, son loyal service dans la maison du héros » (*Crainte et tremblement*, p. 16).

efficace, il est à l'origine de la « geste » humaine ; il exalte le cœur de l'homme, l'agrandit et lui permet de se consacrer à de grandes actions. Tendrant le cœur de l'homme vers un but unique à atteindre, il lui donne la force de renoncer à tout le reste ; il lui permet de courir tous les risques et le rend capable d'entraîner d'autres hommes sur la même route. L'amour est aussi, en lui-même, attente, désir, soupir⁵⁴ — ce qu'exprime la poésie lyrique⁵⁵ ; et il met toujours l'homme dans une situation individuelle originale : quand on aime vraiment, on est comme reclus en l'amour — et d'autant plus que ceux avec qui l'on vit, s'ils n'aiment pas, ou s'ils aiment différemment, sont loin de nous affectivement et parfois même nous condamnent. Lorsqu'on aime avec une certaine intensité, on se trouve toujours seul et un peu en porte-à-faux relativement au milieu ambiant et à l'opinion des autres, voire même en conflit. D'où toutes sortes de situations plus ou moins dramatiques, suivant la gravité plus ou moins grande de l'enjeu.

Par l'amour, toutes les virtualités de la nature humaine s'épanouissent dans ce qu'elles ont de plus fondamental et de plus intérieur, mais aussi dans ce qu'elles ont de plus extérieur et de plus sensible. L'amour est à la fois ce qui nous intériorise et ce qui nous extériorise le plus, suivant qu'il est spirituel ou passionnel, qu'il nous saisit de la manière la plus profonde ou la plus épisodique. C'est pourquoi il peut donner naissance à la poésie la plus intensément lyrique ou à la poésie la plus comique. Rien n'est plus lyrique que l'amour de deux êtres humains qui s'aiment vraiment ; mais dès que cet amour n'est plus vécu dans sa vérité et son intériorité, on passe très vite du lyrique au comique. Ces êtres, sans le savoir, jouent à l'amour et leur comportement peut être d'un comique achevé.

Mais n'allons pas pour autant confondre amour et poésie. L'amour consiste à vivre de cet élan spirituel ou passionnel vers l'être qui nous

⁵⁴ On pourra caractériser de cette manière la poésie de Mallarmé : « L'amour mallarméen cherche sa volupté et sa substance dans le plus simple mouvement possible, dans un désir qui s'élève, se trouve, se reflète et retombe. Il tente de n'exister que dans une relation d'échange du même au même, en un mouvement purement intérieur où le donné et le rendu s'équivalent ; en un mouvement perpétuel » (G. POULET, *op. cit.*, p. 302).

⁵⁵ Sans entrer dans une analyse des différents genres poétiques, soulignons seulement le caractère allégorique que peut prendre la poésie lyrique ; elle nous ouvre alors un monde sans proportion avec la signification conventionnelle des mots, comme, par exemple, dans le poème de Robert Frost, *Stopping by woods on a snowy evening*, si simple mais doué d'une telle puissance d'évocation, notamment dans sa dernière strophe :

The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

(cité dans D.W. SHERBURNE, *A Whiteheadian Aesthetic*, pp. 163-164).

attire. La poésie consiste à prendre conscience de cet amour ou de ce désir (ou de la révolte et de la haine) et à les proclamer, à les dire avec une certaine splendeur, une certaine lumière, ou plus exactement une certaine intensité lumineuse ⁵⁶, ce qui nous permet alors, non pas au sens strict de vivre de cet amour, mais de jouir de sa connaissance et de son expression. Grâce à la poésie, cet amour nous est donné comme plus présent, nous le connaissons mieux. Le danger est précisément de s'arrêter à cette joie de la présence poétique de l'amour et de ne plus aimer vraiment la personne aimable, l'ami : « Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même, et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme », avoue Mallarmé ⁵⁷. Si la poésie peut purifier, ennoblir notre amour passionnel pour toutes les réalités sensibles aimables de l'univers, elle peut, en ce qui concerne les personnes aimées d'un amour spirituel, être une terrible séduction, capable d'arrêter l'amour, d'empêcher un amour plus intense de se développer. Mais elle peut être aussi un allié puissant pour intensifier et nourrir un amour naissant — tant que l'allié ne devient pas un rival !

Si vraiment la poésie exprime et chante l'amour humain, elle demande à être première parmi les arts, car tout provient de l'amour — l'amour est à la naissance de toutes nos activités authentiquement humaines —, et elle demande également à être ultime, car tout s'achève dans l'amour ou dans la haine.

On comprend, en ce sens, comment la poésie peut devenir l'élément essentiel de toutes les autres activités artistiques. Comme, en effet, l'amour donne à toutes nos activités morales leur substance et leur signification profonde, la poésie tend à donner à nos activités artistiques leur sens et leur valeur profonde. Et nous touchons là le danger qui est au cœur de toute philosophie idéaliste : identifier poésie et amour — parce que l'on ne distingue pas suffisamment l'activité artistique de l'activité morale.

Mais si l'on distingue avec précision amour et poésie, on saisit alors que le lien essentiel qui existe entre l'amour et nos autres activités morales n'est pas du même ordre que celui qui existe entre la poésie et les autres activités artistiques. Ce lien doit être étudié pour lui-même. Et il apparaît immédiatement qu'il n'y a pas de connexion nécessaire entre la poésie et les autres activités artistiques puisque, comme

⁵⁶ Rappelons par exemple *Brise marine*, de Mallarmé :
Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

⁵⁷ Cf. H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, I, p. 238.

(in : Œuvres, p. 38).

nous l'avons vu précédemment, il n'y a pas de connexion essentielle entre les différents arts, chacun ayant une finalité propre : une œuvre particulière à réaliser. Considérée comme l'un des beaux-arts, la poésie demeure irréductible aux autres, ayant ses qualités propres et ses limites particulières. Mais dans son enracinement humain, elle apparaît comme la forme d'art la plus fondamentale, la plus essentielle. Il est donc normal qu'elle soit la forme d'art la plus favorable à l'épanouissement de l'amitié. De ce point de vue, elle n'est pas l'art le plus éducatif, mais l'art qui présuppose l'homme déjà éduqué et qui achève d'une manière ultime son éducation.

LA MUSIQUE

« Le musicien, écrit Maritain,

offre à vrai dire aux spéculations du philosophe une expérience privilégiée. Moins lié à l'univers des idées humaines et des valeurs humaines que celui qui crée avec les vocables du langage des hommes, moins lié que le peintre et le sculpteur aux formes et aux images des choses, moins lié que l'architecte aux conditions d'usage de la chose à créer, c'est dans le musicien que se vérifient de la façon la plus limpide les exigences métaphysiques de la poésie »⁵⁸.

N'est-ce pas là reconnaître que le caractère propre de la musique est très difficile à préciser, et que l'on tentera souvent d'y parvenir en faisant appel à la poésie, ou à la peinture, ou à l'architecture, ou même aux mathématiques ?⁵⁹.

⁵⁸ *L'intuition créatrice...*, p. 131. Hoffmann disait : « Notre royaume n'est pas de ce monde... car où trouvons-nous dans la nature, comme le peintre et le sculpteur, le prototype de notre art?... Le son habite partout; mais les sons, je veux dire les mélodies qui parlent la langue supérieure du royaume des esprits, ne reposent que dans le sein de l'homme » (cité par P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, p. 9). Cf. HONEGGER, *Je suis compositeur*, pp. 90-91 : « J'ai, moi-même, sur la conscience d'avoir tenu à des peintres des discours qui les enrageaient. Je leur disais : ' Comme votre art est facile! Vous reproduisez un modèle que vous avez vu... Vous pouvez, pendant des années de votre vie, peindre trois pommes dans une assiette... Tout cela est à la portée de vos regards! ' Le génie du sculpteur consiste à donner à un corps qu'il connaît anatomiquement, un élan qui exprime sa personnalité. Il a, lui aussi, le modèle sous les yeux, quand il travaille. Le musicien doit inventer d'abord son modèle, et le reproduire ensuite. Si je veux écrire une sonate pour piano et violon, je n'ai absolument rien devant les yeux ou dans ma mémoire. Je dois tout inventer ». Et p. 92 : « ...il y a dans la musique une grande part de magie, d'inexplicable. Elle n'est comparable à aucun autre art. Nos devanciers étaient sages quand, des ' Beaux-Arts ', ils excluaient la musique... Malgré les lois tirées de la tradition, la musique contient une part de miracle ».

⁵⁹ Nous ferons quelques allusions — nécessairement rapides — aux divers rapprochements entre la musique et la poésie, l'architecture, les mathématiques. Concernant la peinture, rappelons ici l'opinion de Delacroix, à savoir que la musique a l'avantage, comme la peinture, d'être « au-dessus de la pensée », mais que, dans la première, contrairement à la seconde, « la forme emporte le fond » (E. DELACROIX, *Journal*, I, p. 50). — Dans une tout autre perspective, qui concerne cette fois l'analogie des sons et des couleurs, Duke Ellington déclare :

Hegel, dans son système des arts, situe la musique en l'opposant à la peinture. Elle fait partie de la même sphère, mais

son élément propre est l'intériorité comme telle, le sentiment dépourvu de forme, qui se manifeste non dans la réalité extérieure, mais par une extériorisation instantanée, qui s'évanouit aussitôt apparue. Son contenu est ainsi formé par la subjectivité spirituelle, dans son unité immédiate ...⁶⁰.

Pour Schopenhauer, la musique est l'art le plus métaphysique, car elle exprime l'essence des choses, suggérant sans représenter de façon précise aucune manière d'être des choses.

De son côté, Gabriel Marcel — comme nous l'avons noté⁶¹ — situe la musique au sommet de la métaphysique, comme achevant tous nos efforts philosophiques, nous permettant de communier plus profondément avec la réalité que la connaissance philosophique.

De fait la musique, on l'a assez dit, « échappe au verbe logique »⁶² ; dans son aspect mélodique, elle est « inaccessible à la logique de notre conscience »⁶³. Si la musique, comme tout art, « dévoile un monde » pour reprendre une expression de Mikel Dufrenne, c'est toutefois un monde qui « ne peut être montré aux yeux ou démontré à l'intelli-

« Parfois mes sons se transforment pour moi en couleur et j'aime voir leurs longues flammes jaunes se tordre dans l'ombre, puis vacillantes se raccourcir et n'être bientôt plus qu'une vibrante leur rouge » (reportage de Daniel FILIPACCHI, dans *Paris-Match*, n° 58, avril 1950, p. 16).

⁶⁰ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 20. Schelling disait : « La forme d'art dans laquelle l'unité réelle comme telle devient puissance, symbole, est la musique » (*Philosophie der Kunst*, p. 491, § 77).

⁶¹ Cf. t. I, p. 134. Parmi les philosophies contemporaines, il en est deux qui sont particulièrement marquées par la musique : celle de Bergson (analogie entre la mélodie et la durée vitale) et celle de Whitehead, où les notions de périodicité et d'harmonie acquièrent une signification métaphysique cap tale.

⁶² Voir J. PALIARD, *L'âme sans la danse*, p. 401 : « On croit trop souvent — et parfois il faut se contenter de parler ainsi — que la vie intérieure est d'abord en nous et que la musique l'exprime ensuite. Mais la musique crée en exprimant. Car elle fait jaillir en toute force et en toute pureté ce qui dans l'âme n'était qu'en virtualité, en sommeil ou en désordre. La révélation ne doit pas s'entendre seulement en ce qu'un voile tombe, en ce que les possibilités de l'âme paraissent telles quelles : elles paraissent selon une lumière, une harmonie, une pureté qui passent leur implication réelle et originelle. Elles s'actualisent non existentiellement, mais essentiellement. Et cela est bien une nouveauté qui échappe au verbe logique et que seul produit au jour de la conscience le verbe musical ». Cf. V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère*, p. 14 : « Il y a une infinité de choses que nous ne savons pas et que la musique seule peut exprimer parce que, n'étant pas tenue d'opter, comme la logique, entre les impossibles et les contradictoires impénétrables, elle sait traduire les pressentiments évasifs et conduire de front, grâce à la polyphonie, plusieurs lignes de discours indépendantes ; l'événement est par elle prophétisé en ses prodromes les plus ténus, en ses signes les plus imperceptiblement précurseurs. Par delà la jalouse circonscription des lieux dans l'espace, voici le langage transdiscursif de l'omniprésence, qui est aussi bien universelle co-présence. »

⁶³ A. LOURÉ, *De la mélodie*, p. 491. — « La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons » (M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, p. 14).

gence, il ne peut être dit que par elle, il s'évanouit dès qu'elle se tait »⁶⁴. Il n'y a pas d'objet représenté, pas de discours, mais il y a pourtant un sens⁶⁵.

Comparant la musique à la poésie, A. Lavignac affirme :

elle dépeint ou provoque un état d'âme sans en déterminer les causes, tandis que sa sœur la poésie, faisant usage d'un langage articulé, l'explique et le commente comme le fait la légende sous le dessin. A vrai dire, elles se complètent l'une l'autre, et malgré leurs scissions momentanées, elles tendent toujours à se réunir, car ce n'est que par l'association qu'elles peuvent atteindre leur maximum d'intensité et de pénétration⁶⁶.

Il est évident qu'une telle conception peut se discuter ! De même que l'affirmation selon laquelle la musique, plus que tout autre art, « nous transporte dans un milieu purement intellectuel et idéal » ! Certes, la musique est bien « le moins matériel et le plus éthéré des arts »⁶⁷, mais, comme A. Lavignac le reconnaît lui-même, c'est une *émotion* qu'elle provoque⁶⁸.

Comme le souligne Jeanne Vial, « si “ penser, c'est lier ”, une mélodie est bien une *pensée*, non une juxtaposition de sons ; ceux-ci n'ont de valeur... que les uns par rapport aux autres, et leur unité dans la mélodie est appréhendée par *l'esprit* », mais il s'agit de ce que Jeanne Vial appelle « une pensée *concrète* (perception d'une présence) et non d'une connaissance conceptuelle, car le sens et l'être de la musique se donnent à nous et nous comblent sans laisser place à aucune question »⁶⁹.

Mais interrogeons les musiciens eux-mêmes, pour essayer de mieux saisir en quoi consiste leur art. Mozart, après avoir écouté la fille de M. Stein, écrit à son père : « Elle n'obtiendra jamais la qualité la plus nécessaire, la plus difficile — et essentielle en musique : la mesure, parce que, depuis son enfance, elle se sera efforcée à ne pas jouer en mesure »⁷⁰.

Et Berlioz rapporte ce jugement de Mendelssohn : « Un musicien qui, à l'aspect d'un morceau n'en devine pas tout d'abord le mouvement, est une ganache »⁷¹.

⁶⁴ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, p. 334. ⁶⁵ Cf. *loc. cit.*

⁶⁶ *La musique et les musiciens*, p. 396.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 397.

⁶⁸ Cf. *loc. cit.* : la musique dispose de moyens très pauvres, « des sons et des durées, parfois même des silences, et c'est avec cela qu'elle doit provoquer l'émotion ».

⁶⁹ *De l'être musical*, pp. 9-10.

⁷⁰ Mozart à son père, in *Lettres de grands musiciens*, p. 71. Mozart ajoute : « Ce qui émerveille le plus les gens, c'est que je reste toujours exactement dans la mesure. Ils ne peuvent comprendre que, dans le *tempo rubato* d'un Adagio, la main gauche reste complètement indépendante » (*ibid.*).

⁷¹ Lettre de Berlioz à Stephen Heller, in *op. cit.*, p. 172.

Mesure, mouvement, rythme, ne font cependant pas toute la musique. « J'ai cherché, avant toute chose, confie Honegger, la ligne mélodique, ample, généreuse, d'une coulée, et non pas la juxtaposition laborieuse de petits fragments qui s'agrègent mal les uns aux autres. Le grand jet mélodique... est la pierre de touche des ouvrages réussis »⁷². Et Strawinsky affirme, dans sa *Poétique musicale* : « ...la mélodie doit conserver sa place au sommet de la hiérarchie des éléments qui composent la musique »⁷³.

Beethoven souligne un autre élément de la musique lorsque, écrivant à J. A. Streicher pour le remercier de son piano-forte, il lui déclare qu'il le trouve trop beau pour lui : « Et pourquoi ? parce qu'il me prive du plaisir de créer ma propre sonorité ». Et il ajoute avec une pointe d'ironie : « Pourtant que cela ne vous détourne pas de faire tous vos pianos-forte sur ce modèle, car il se trouvera sûrement peu de personnes qui auront de pareilles fantaisies »⁷⁴.

Dans une lettre à Carl Debrois van Bruyk, Schumann, jugeant Wagner, insiste sur l'aspect « forme » et « harmonie » : « Ce que vous m'écrivez au sujet de Wagner m'a beaucoup intéressé. Pour le juger d'un mot, ce n'est pas un bon musicien. Il lui manque le sens de la forme et de l'harmonie »⁷⁵. Cependant, Schumann reconnaît à la musique wagnérienne une puissance d'émotion, une capacité de charmer les sens :

Mais il ne faut pas le juger d'après les arrangements pour piano. Si vous entendiez ses opéras à la scène, vous ne pourriez certainement vous garder, à maints endroits, d'une profonde émotion. Et si ce n'est pas le rayonnement qui émane du génie, c'est souvent toutefois un charme secret qui s'empare de nos sens⁷⁶.

Gluck, de son côté, rappelait que la musique « demande une certaine chaleur d'expression », qui peut cependant faire défaut à de bons musiciens⁷⁷.

Strawinsky, qui « considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit »⁷⁸, s'oppose avec force à la musique

⁷² *Je suis compositeur*, p. 93.

⁷³ Cité par HONEGGER, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁷⁴ Beethoven à J. A. Streicher, facteur de pianos à Vienne in *Lettres de grands musiciens*, p. 10. Dans une autre lettre à ce même ami, Beethoven relève : « Il est certain que la technique du piano a été, jusqu'ici, moins cultivée que celle des autres instruments. On croit souvent n'entendre qu'une harpe, et je suis heureux de vous compter parmi les rares personnes qui comprennent et sentent que l'on peut aussi 'chanter' sur le piano, autant du moins que l'on est capable de sentir » (pp. 107-108).

⁷⁵ *Lettres de grands musiciens*, p. 250. ⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Lettre à F.-G. Klopstock, in *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ Cf. *Chroniques de ma vie*, pp. 116-118 :

« ...je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est aucu-

de Wagner. Pour lui, c'est demander l'impossible à la musique (après l'avoir complètement désorientée en supprimant toute contrainte) que d'attendre « qu'elle exprime des sentiments, qu'elle traduise des situations dramatiques, qu'elle imite enfin la nature ». Et il ajoute :

...comme si ce n'était pas assez de la condamner au métier d'illustrateur, le siècle auquel nous devons ce qu'on a appelé le progrès des lumières a inventé par surcroît cette absurdité monumentale qui consiste à distribuer à chaque accessoire comme à chaque sentiment et à chaque personnage du drame lyrique une sorte de numéro de vestiaire qu'on dénomme *leitmotiv*, ce qui faisait dire à Debussy que la *Tétralogie* lui apparaissait comme un vaste Bottin musical ⁷⁹.

Honegger, par contre, qui tend avant tout à *s'exprimer* par la musique ⁸⁰, défend la musique « à programme » et même la musique descriptive :

J'aime pleinement que la musique puisse se substituer aux autres formes d'art et je l'avoue, conscient du mépris que cela me vaudra auprès des puristes de la soi-disant « musique pure », l'évocation d'une image visuelle par une combinaison sonore me paraît au point de vue artistique absolument licite. Pourquoi la valeur intrinsèque de quatre mesures changerait-elle du fait qu'elle représente un chant d'oiseau au lieu d'être contre-sujet de Fugue? ⁸¹

Mais plutôt que de continuer à opposer les musiciens sur cette question, si controversée, de l'expression en musique, rappelons en dernier lieu la différence que Rameau souligne entre un savant musicien et un musicien artiste. Le premier, « à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes », Rameau le juge « un Musicien de l'école, école où il n'est question que de notes, et rien de plus ;

nement conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette... et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.

La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps — de ses catégories de passé et d'avenir — sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle du présent.

Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme* et *le temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne. On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée ». — Schelling parle de l'architecture comme d'une « musique fixée ». Cf. ci-dessous, p. 138.

⁷⁹ *Poétique musicale*, pp. 116-117.

⁸⁰ Cf. M. LANDOWSKY, *Honegger*, p. 17.

⁸¹ *Incantations aux fossiles*, pp. 86-87.

de sorte qu'on a raison de lui préférer un Musicien qui se pique moins de science que de goût »⁸². Cependant, Rameau estime qu'un musicien qui ne serait musicien que de goût, tirant tout de ses sensations et de son imagination sans aucun secours de l'art, s'userait vite, et que l'on ne trouverait plus chez lui que redites ou platitudes. Il souhaiterait pour le théâtre un musicien qui aurait de la nature une véritable science, « avant que de la peindre »⁸³. L'art est pour Rameau cette connaissance intellectuelle qui apporte une profondeur, une structure, une unité vitale que ni les sens, ni l'imagination ne peuvent donner⁸⁴.

Sans vouloir chercher à trop préciser ce qui, dans la musique, répugne à la précision philosophique, on peut cependant, par une série d'approximations, tenter de définir ce qui caractérise cet art si profondément humain et en même temps cosmique — ce qu'avaient si bien compris les Grecs⁸⁵ et que les modernes, d'une autre manière, cherchent à redécouvrir.

Notons tout d'abord que la musique est à la fois l'art le plus individuel et le moins dépendant de la matière (comme le soulignait A. Lavignac), mais aussi celui qui n'existe pleinement qu'en se communiquant. Les meilleurs musiciens parlent peu de leur art : ils ne savent s'exprimer vraiment qu'en musique. Ils méprisent les beaux parleurs, ceux qui critiquent la musique à grand renfort de paroles. A-t-on le droit de tant parler de la musique si l'on ne s'exprime pas soi-même en musique ? Mais il est un fait curieux et significatif, c'est que les musiciens, si particulièrement rétifs à la critique, en sont pourtant très dépendants. Toutefois, à un niveau plus profond que cette dépendance, la parole leur apparaît toujours comme une trahison qu'ils doivent subir, mais à laquelle ils ne peuvent consentir.

Précisons : la parole humaine est un son ayant une signification déterminée provenant d'une certaine convention. Les sons eux-mêmes, et les rapports des sons, n'ont pas de signification déterminée : ils émeuvent ; ils ne font pas appel immédiatement à notre intelligence, mais à notre sensibilité, à notre imagination, à notre affectivité. C'est pour-

⁸² Lettre à M. Houdart de la Motte, in *op. cit.*, p. 11. ⁸³ *Op. cit.*, p. 12.

⁸⁴ Cf. LE CORBUSIER, *The Modulor*, p. 74. Le Corbusier cite ce propos de Rameau : « Ce n'est pas la musique qui est une partie des mathématiques, mais au contraire les sciences qui sont une partie de la musique, car elles sont fondées sur les proportions, et la résonance du corps sonore engendre toutes les proportions ». C'est l'*harmonie* (et non la musique) qui domine tout, précise Le Corbusier.

⁸⁵ Il est dit de Pythagore qu'il entendait « la musique des sphères » (cf. E. SOURIAU, *L'art et les nombres*, p. 254); et l'âme du monde, chez Platon, puis chez les Stoïciens, est harmonie. Sur le caractère cosmique de la musique, voir ALAIN, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 513.

quoi la parole semble toujours apporter à la musique une détermination extrinsèque, qui lui est étrangère et qui risque de la violenter. Cela explique les antinomies violentes qui peuvent s'élever entre musiciens et poètes, car ils sont d'une certaine manière très proches⁸⁶. Fondamentalement, les uns et les autres ne cherchent-ils pas à transfigurer en quelque sorte l'élément sonore : celui de la voix humaine et celui de la voix de la nature animée ou inanimée⁸⁷ ? Leur proximité même les voue à la rivalité, mais leur permet aussi de se compléter, de s'achever mutuellement. Dans la mesure où la parole humaine se cérébralise, se conceptualise et devient plus abstraite, elle a tendance à se séparer de la musique ; mais dans la mesure où la parole humaine est plus affective, plus proche du cœur, la poésie qui l'utilise tend à se rapprocher de la musique.

La matière de la musique est donc l'élément sonore. Non pas le son à l'état brut (sauf dans le cas-limite de certaines musiques contemporaines⁸⁸), mais un élément déjà élaboré, « un système de sons codifiés par une longue et prestigieuse tradition, et dont les possibilités de timbre sont elles-mêmes circonscrites par un certain état de la technique instrumentale »⁸⁹. L'œuvre musicale se situe par rapport à un

⁸⁶ Sur les rapports entre poésie et musique, voir HEGEL, *op. cit.*, pp. 20 et 299 ss. ; ALAIN, *op. cit.*, pp. 514-515.

⁸⁷ Ainsi, Olivier Messiaen s'inspire du chant des oiseaux. « Si j'ai choisi pour maîtres les oiseaux, dit-il, c'est que la vie est courte et que noter des chants d'oiseaux est tout de même plus facile que la transcription des harmonies du vent ou du rythme des flots ». Cf. A. GOLÉA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Voir aussi l'ouvrage d'O. MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*.

Pour Alain, ce qui fait la beauté du son, c'est sa continuelle victoire sur le bruit, sur la nature ; le son est « de volonté ». On ne devrait pas dire que les oiseaux chantent, mais qu'ils parlent : « Il n'y a rien de musical même dans le chant du rossignol... Le son, qui est l'élément du chant humain, surmonte la nature... Un cri est émouvant, mais d'une autre manière » (*Vingt leçons...*, p. 508).

⁸⁸ Andreï Jdanov, rappelant la manière dont Sérov définissait la matière proprement musicale : « un son d'une qualité particulière », dénie vivement que tout bruit naturel puisse être transporté dans une œuvre musicale (le son des cymbales et le bruit du tambour doivent être l'exception et non la règle) et stigmatise le naturalisme vulgaire, caractéristique de « l'époque de pourriture et de décomposition de la culture bourgeoise » (*Sur la littérature, la philosophie et la musique*, p. 88). Cf. p. 91, où A. Jdanov, à la lumière de sa conception de l'art, condamne la musique atonale :

« Si l'on exige de l'auditeur qu'il loue une musique grossière, inélégante, vulgaire, fondée sur des atonalités, sur des dissonances continues, lorsque les consonances deviennent un cas particulier et les fausses notes et leur combinaison la règle, c'est qu'on s'est écarté des normes fondamentales de la musique. Tout cela pris ensemble, menace la musique de liquidation, tout comme le cubisme et le futurisme en peinture ne représentent pas autre chose qu'une menace de destruction de la peinture. Une musique qui volontairement ignore les émotions humaines normales et ébranle le psychisme et le système nerveux, ne peut être populaire, ne peut être au service de la société. »

⁸⁹ M. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 317. Mais, comme le souligne M. Dufrenne à la suite de B. de Schloezer, l'harmonie, loin d'être principe d'immobilité, porte la mélodie, « elle met la tonalité en mouvement » (*op. cit.*, p. 321) : « que l'accord exprime la stabilité comme l'accord parfait, ou qu'il ait un caractère incertain et transitoire comme l'accord de septième, la situation qu'il occupe se définit toujours par rapport à un certain mouvement » (pp. 320-321).

certain milieu sonore, elle obéit à un système *harmonique*. Et si « la musique nous ébranle et nous meut déjà par l'harmonie » — l'intervalle sonore étant « la mise en forme finale d'une tension éprouvée par tout le corps » —, elle nous meut à plus forte raison par le *rythme*, c'est-à-dire par « l'organisation du mouvement qui répond en nous au son, ou plus exactement par lequel le son se constitue en nous comme son »⁹⁰. Quant à la *mélodie*, dont rythme et harmonie sont les propriétés, Mikel Dufrenne la définit avec justesse comme « l'œuvre même en tant que durée » et « le sens de la musique », parce qu'elle en est l'essence⁹¹.

La musique est donc à la fois l'art le moins dépendant de la matière et l'art le plus fugitif, le plus dépendant de la durée. Non seulement parce qu'elle dépend de son exécution et donc de circonstances particulières (des instruments utilisés, des interprètes⁹², du milieu...), mais, plus profondément encore, parce que la matière en laquelle elle s'incarne est une matière qu'on ne peut fixer, qu'on ne peut retenir. Le son, qui est l'effet du mouvement, est fugitif comme lui et on ne peut l'arrêter sans le détruire.

La musique est aussi l'art le plus affectif, le plus vital et le plus subjectif. Etant par excellence l'art de la sonorité, la musique est l'art du mouvement vital ; elle est vraiment l'art le plus dynamique, celui

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 316. Pour Schelling, le rythme est « la musique dans la musique » ; « pensé d'une façon absolue, il est toute la musique » (*Philosophie der Kunst*, p. 494, § 79, et p. 496, § 81). Pour Schelling, le rythme est donc l'élément *musical* de la musique ; l'harmonie en est l'élément *pictural*, et la mélodie en est l'élément *plastique* (cf. *op. cit.*, p. 571, § 106).

⁹¹ M. DUFRENNE, *op. cit.*, pp. 334 et 335. Aux Indes, où la musique est l'art le plus cultivé, la musique (vocale aussi bien qu'instrumentale) est « purement mélodique, sans autre harmonique qu'un accompagnement bourdonnant en pédale. Mais elle présente un caractère modal ; elle observe une intonation juste ; sa gamme est divisée en intervalles très petits ; en tant qu'art mélodique elle serait donc plus perfectionnée qu'aucun art occidental du même type » (A. K. COOMARASWAMY, *Pour comprendre l'art hindou*, p. 73).

Notons encore, à propos de la mélodie et de son importance, ce que dit Arthur Lourié : « Toute mélodie a la propriété de révéler quelque vérité intime, de découvrir la réalité originale, psychique, et spirituelle de celui qui crée la mélodie. La mélodie découvre la nature du sujet et non celle de l'objet. Assurément elle peut épouser l'objet, devenir l'expression de cet objet, mais sa prédestination essentielle est dans la révélation de la nature même du sujet dont elle procède... La mélodie est inaccessible à la logique de notre conscience (contrairement à l'harmonie et au rythme) ; devant elle notre raison est toujours impuissante, car la mélodie est essentiellement irrationnelle. Il peut exister une mélodie angélique, mais non un rythme angélique, parce que dans l'éternité il n'y a plus de temps, mais il y a, il y aura toujours une louange ».

« La mélodie, par elle-même, n'est liée à aucune action, et ne conduit à aucune action. Elle est comme une *chose en soi*. Le motif sert à justifier l'action. Le thème est un moyen de développer une pensée. La mélodie, elle, ne sert à rien. Elle donne la *libération*. »

« La mélodie est comme un instant où s'anéantissent les conditions de temps et d'espace, et l'être musical est perçu comme libre à leur égard » (*De la mélodie*, pp. 491, 495 et 499). — Et MARITAIN, en citant ce passage, souligne : « Ce qui nous est dit ici, c'est en vérité que la mélodie est la pure et directe expression de l'expérience poétique du compositeur » (*op. cit.*, p. 240).

⁹² Voir, dans *Chroniques de ma vie*, I, pp. 162-163, et dans *Poétique musicale*, pp. 140-147, la manière dont Stravinsky distingue *exécution* et *interprétation*.

qui cherche à exprimer, avec la qualité du son le plus pur, la vie et la durée vitale⁹³, essayant d'en déceler le rythme interne, originel... Il faut toujours bien distinguer, mais sans les séparer, l'ordre et la mesure du rythme, car si le rythme implique toujours l'ordre et la mesure comme éléments essentiels et fondamentaux, l'ordre et la mesure, par contre, n'impliquent pas toujours en acte et explicitement le rythme. Par exemple, la notion du temps physique implique ordre et mesure, mais le temps physique, en soi, n'implique pas le rythme. Celui-ci semble n'apparaître explicitement qu'en raison de la durée du vivant. Le temps physique du vivant implique toujours un certain rythme : rythme de la croissance, du repos, du vieillissement, rythme des saisons, rythme de l'état embryonnaire du vivant et rythme de son agonie... Le rythme fait appel à un élément qualitatif de densité, d'intériorité, que l'ordre et la mesure n'impliquent que matériellement. Le phénomène physique qui est à l'origine du son musical est le mouvement vibratoire périodique. Mais si nous voulons prendre une image tout à fait courante, c'est celle du ressort qui exprimera le mieux cette densité d'énergie capable de qualifier du dedans un mouvement physique en lui donnant sa physionomie propre. Cette densité d'énergie, chez le vivant, possède une certaine qualité d'intensité provenant de l'immatérialité même de son âme vivante. Celle-ci permet une pénétration qualitative au delà de l'extériorité et de la juxtaposition purement quantitatives. Par là nous pouvons mieux saisir la parenté, l'affinité qui existe entre la musique et les mathématiques, et leurs différences⁹⁴. Les mathématiques sont finalisées par l'ordre, l'harmonie. Elles réalisent un ordre merveilleux, complexe et simple, extrêmement pur. La musique peut se servir de cet ordre, de cette harmonie, mais elle ne peut s'en contenter ; elle doit les dépasser pour rejoindre l'ordre de la vie, son âme cachée : le rythme.

C'est le rythme vital que l'art musical capte et révèle avec éclat, de multiples manières. Sous cet aspect, elle apparaît bien comme l'art par excellence, celui qui exprime le mieux le rythme intime de la vie. Elle transpose, en le transfigurant, le rythme propre du mouvement vital dans toute son impétuosité instinctive qui ne demande qu'à jail-

⁹³ Parlant de Tchaïkowsky, G. BRELET écrit : « L'œuvre belle ne peut naître que de 'l'inspiration' ; or cette 'inspiration' reçoit chez Tchaïkowsky un contenu très précis et significatif : car elle est en réalité coïncidence du temps vécu et de la durée musicale, ascèse de la durée intérieure vers les pouvoirs formels et créateurs du temps » (*Esthétique et création musicale*, p. 124). « L'originalité — et la perfection — des mélodies de Tchaïkowsky comme en général de la mélodie russe, réside en ce devenir vivant et harmonieux qui s'y réalise » (p. 126).

⁹⁴ « L'objet musical, écrit P. SCHAEFFER, le plus désincarné, le plus abstrait des objets qu'il nous soit donné de percevoir, possède en effet cette vertu d'être à la fois le plus mathématique et le plus sensible. C'est peut-être cette relation-là, éblouissante, qu'on refuse : on a peur » (*op. cit.*, p. 661).

lir ; elle exprime le rythme harmonieux et violent du mouvement vital contenu, retenu, arrêté dans son élan, ou au contraire le rythme harmonieux et doux du mouvement vital avec toute la fraîcheur d'un mouvement spontané et jaillissant de source, avec toute la souplesse caressante d'un mouvement parfaitement adapté.

La musique est l'art qui exprime la beauté du souffle, de la respiration, de l'amour retenu, simple murmure, ou souffle impétueux et violent, tel l'ouragan qui arrache tout, ou encore souffle purifiant, à l'origine de toutes les rencontres.

A ce sujet, le jugement de Ramuz sur Strawinsky est particulièrement intéressant : c'est celui d'un poète qui saisit un musicien, d'un ami qui découvre le génie de son ami :

Plus simplement, ce que je percevais en vous, c'était le goût et le sens de la vie, l'amour de tout ce qui est vivant ; et que tout ce qui était vivant était pour vous, comme d'avance et en puissance, de la musique ... je m'étais rappelé la phrase de Nietzsche : « J'aime celui qui veut créer plus haut que lui-même et périt ainsi » ; celui qu'alors j'aimais en vous... était celui qui au contraire crée plus bas que lui-même et ne périt pas ⁹⁵.

Et, parlant du « public », Ramuz souligne :

Il ne consent pas à admettre... que cette réalité musicale soit mouvement à l'origine, un mouvement tout corporel, et qui, parti du corps, fasse retour au corps. Il ne conçoit pas qu'un des rôles de la musique soit de « mettre en mouvement », et le corps tout d'abord, comme dans la danse, comme dans la marche ; ensuite, mais ensuite seulement et par lui, les sentiments et l'esprit. Ou encore, s'il le conçoit, ce rôle-là n'est pour lui qu'un rôle accessoire, et inférieur... au lieu qu'il faudrait voir qu'il est élémentaire, essentiel, primordial. Nous n'en étions pas encore au jazz-band, mais on ne peut pas ne pas voir que le jazz-band plus tard a été une véritable révolte de certains besoins de la musique ⁹⁶.

Ce jugement de Ramuz met bien en lumière l'aspect fondamental de la musique dans son originalité. L'aspect formaliste, académique, risque toujours de voiler l'originalité de cet aspect fondamental. Il suffit de compléter ce qu'ébauche Ramuz, et nous découvrons alors que la musique, à la différence de la poésie, exprime bien le rythme sonore du mouvement des vivants ou, si l'on préfère, exprime la sonorité du rythme dans la durée vitale ⁹⁷.

⁹⁵ *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, pp. 25-26.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 121.

⁹⁷ On comprend alors comment la musique, étant l'art qui peut le mieux harmoniser les passions humaines et tout le mouvement biologique de la vie de l'homme, est l'art éducatif par excellence. — Platon, comme le rappelle P.-M. Schuhl, attribue un très grand rôle à la

Comme la durée vitale elle-même, la musique est mouvement pur et ne signifie rien d'autre qu'elle-même : elle ne *représente* rien. N'en déplaît à Rousseau⁹⁸, la musique est essentiellement un art non-représentatif⁹⁹. Quand elle a atteint sa forme parfaite, elle dépasse toute figuration. Comme le fait observer Jacques Paliard, alors que la fin du 3^e quatuor de Beethoven fait alterner la tristesse et l'humour, les derniers quatuors, comme la fin de la 9^e symphonie, ne sont plus que musique pure, intériorité pure¹⁰⁰. De même,

Bela Bartok a transposé, symphonisé des airs de son passé et de son pays qu'il devait revoir sans doute avec une conscience d'arrachement avivée par son existence de misère. Mais là encore, il ne peut y avoir musique que parce que l'opération créatrice consume l'occasion qui l'a mise en mouvements et surmonte et transfigure la vie¹⁰¹.

Mais dire que la musique ne représente rien d'autre qu'elle-même ne veut pas dire qu'elle n'exprime rien au sens absolu, autrement dit

musique saine (et à la danse bien comprise) dans l'éducation de la jeunesse. « L'éducation consiste en effet avant tout pour lui à créer des habitudes conformes à la raison, et les chants sont des incantations destinées à produire cet accord (voir *Lois*, II, 659 d-e). La musique est l'art qui, réglant la voix, passe jusque dans l'âme et lui inspire le goût de la vertu (voir *Lois*, II, 673 a; cf. *Rép.* III, 401 e-402 a). Comme beaucoup d'Anciens (dont le héros légendaire Orphée, Empédocle...) Platon admet que la musique exerce une action directe sur l'âme, et que certains modes correspondent à des sentiments qu'ils imitent et représentent. Si on joue des airs qui expriment le vice, ceux dont l'éducation n'est point parvenue à accorder le sentiment à la raison prennent plaisir à ce qui risque de les séduire, même s'ils le condamnent; le résultat en est qu'ils se corrompent. ' On ne peut, disait le musicien Damon, toucher aux modes musicaux, sans ébranler la constitution de l'État ' » (*Rép.*, IV, 424 c. Cf. P.-M. SCHUHL, *Platon et la musique de son temps*, pp. 276-277).

⁹⁸ Voir ROUSSEAU, *Dictionnaire de la musique*, Œuvres complètes, 6, article *Imitation*. L'art du musicien agite la mer, fait « couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents... il peindra l'horreur d'un désert affreux » etc. Rousseau dit encore, à propos de la *mélodie* : « Si la musique ne peint que par la mélodie... il s'ensuit que toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, l'âme bientôt les oreilles, et laisse toujours le cœur froid ».

⁹⁹ La musique, dit Alain, « est un langage qui n'exprime rien que lui-même » (*Vingt leçons...*, p. 501). « ...la belle musique s'affirme, sans laisser aucun doute; seulement la belle musique ne dit rien d'autre, et laisse l'esprit presque sans pensée » (*Propos sur l'esthétique*, p. 80). Voir aussi *Vingt leçons...*, pp. 512-513 : « La musique exprime directement, soit par les combinaisons, consonances et frottement de sons, soit par la suite, le rythme et le mouvement, et toujours par la succession compensée de toutes ces choses, les vicissitudes de notre existence commune; [...] Quels travaux? Quelles émotions? Quelles passions? Quels sentiments? [...] A quelles fins? [...] C'est ce qu'elle n'exprime pas. La voix y arrivera, et d'abord par la poésie. Mais le propre de la musique, c'est que la voix n'y est que voix, que témoin de nos changements intimes et de nos affections sans paroles. C'est pourquoi la musique, en un sens, a un pouvoir descriptif nul, et, en un sens, un prodigieux pouvoir d'évoquer ». — « L'authenticité musicale, écrit G. Brelet, se manifeste immédiatement en ceci qu'en elle des sensations auditives qui nous étaient jusque-là inconnues nous deviennent subitement intelligibles et comme familières. C'est par la vertu de sa pensée et par les pouvoirs de la forme que le grand compositeur nous fait accéder d'emblée au monde auditif qu'il a créé » (*op. cit.*, p. 33). G. Brelet note que la musique européenne se caractérise par le fait qu'elle a préféré aux effets magiques « le plaisir qui naît de la contemplation de rapports sonores » (*op. cit.*, pp. 34-35). Voir aussi O. REVAULT D'ALLONNES, *De l'intention descriptive dans la création musicale*.

¹⁰⁰ Cf. J. PALIARD, *art. cit.*, p. 402.

¹⁰¹ *Art. cit.*, p. 403.

qu'elle n'a aucun sens. Hegel avait bien entrevu cette situation-limite à laquelle peut arriver la musique quand elle veut s'affranchir radicalement de toute expression. « Dans ces conditions, disait-il, la musique reste vide, sans signification, et, étant donné qu'il lui manque un des éléments principaux de tout art, à savoir le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut pas encore être rangée parmi les arts proprement dits »¹⁰².

Mais il est d'autres situations-limites auxquelles la musique est parvenue, depuis les débuts de l'atonalisme (remise en cause des structures musicales) jusqu'aux musiques nées de techniques nouvelles (musique concrète et musique électronique), à la musique stochastique (application à la musique de la loi des grands nombres pour échapper au déterminisme de la musique sérielle¹⁰³) et aux travaux de Pierre Schaeffer¹⁰⁴ qui, pour reprendre une expression d'Ansermet, fait de la musique avec du bruit (d'autres en faisant même avec du silence). On se trouve, dans ce dernier cas, en présence d'une recherche du son pur (comme il y a une recherche de la matière pure, de la couleur pure), et donc d'une musique qui n'est plus, en ce sens, qu'une musique de laboratoire.

LA PEINTURE

S'il est difficile d'analyser, dans une réflexion philosophique, ce que sont la poésie et la musique, il est également difficile de dire philosophiquement ce qu'est la peinture. Du reste, le peintre (comme le musicien) n'aime pas s'exprimer en se servant de moyens qui ne sont pas ses moyens propres. « Pourquoi tant écrire sur la peinture ? », s'écriait Rouault, en ajoutant ce mot de Poussin : « Nous faisons un art muet »¹⁰⁵. Et si nous insistons en lui demandant de nous faire entrer dans son monde

¹⁰² HEGEL, *op. cit.*, pp. 307-308.

¹⁰³ La stochastique est une logique probabiliste qui contient comme cas particulier la causalité stricte; elle étudie et formule les lois dites « des grands nombres ». La musique « stochastique », fondée sur le principe de l'indéterminisme et où les lois du calcul des probabilités entrent par nécessité musicale dans la composition, est née (en 1954) de l'impasse dans laquelle était tombée la musique atonale du fait du déterminisme quasi absolu de la musique sérielle. Cf. I. XÉNAKIS, *La musique stochastique*, pp. 295-299. — Sur la dodécaphonie, voir le jugement d'ANSERMET dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, en particulier t. I, p. 221.

¹⁰⁴ Voir P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*.

¹⁰⁵ G. ROUAULT, *Anciens et modernes*, p. 104. — Cf. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, p. 82 : « Cette science silencieuse, qui, dira Rilke à propos de Rodin, fait passer dans l'œuvre les formes des choses ' non décachetées ', elle vient de l'œil et s'adresse à l'œil ».

propre, le peintre nous dit simplement de regarder¹⁰⁶. C'est en regardant son œuvre qu'on doit la comprendre. Autrement, c'est inutile. Il y a donc quelque chose de propre à la peinture, qui ne peut se révéler que par la peinture.

On pourrait certes croire, au premier abord, que la poésie et la musique, étant des arts plus affectifs, sont par le fait même plus secrets et s'opposent plus à l'analyse philosophique que la peinture, qui est un art plus intellectuel. Mais ce n'est pas exact ; car le caractère intellectuel de la peinture ne doit pas se confondre avec le caractère rationnel de ce qui est analysable. La peinture, en elle-même, échappe comme la musique à l'analyse rationnelle. Il n'en reste pas moins que le philosophe doit chercher à préciser ce qui la caractérise, ce qui fait son originalité.

Ce qui frappe le plus, dans la peinture, c'est que cet art, à la différence de la musique et de la poésie — liées essentiellement à la succession du mouvement et à la durée — n'est plus lié à la durée, mais à une relation très particulière à l'instant — actuel et à la fixité de l'instant. « La forme nécessaire de la peinture, dit Schelling, c'est la succession abolie »¹⁰⁷. La peinture immobilise, non en supprimant la vie, mais en transfigurant ce qu'elle touche en un présent qui ne passe pas, ce qui est particulièrement frappant chez un peintre comme Vermeer, dont chaque tableau est un instantané fixé dans la lumière¹⁰⁸. Camus a très fortement saisi ce caractère propre de la peinture, qui « travaille dans cette matière magnifique et futile qui s'appelle le présent »¹⁰⁹.

Fixer les réalités sensibles dans l'instant présent, n'est-ce pas en quelque sorte les arrêter dans leur espérance de progrès ? A cela sont particulièrement sensibles ceux qui voient toutes choses *sub specie evo-*

¹⁰⁶ « Un peintre, écrit Fritz Glarner, ne devrait jamais parler parce que les mots ne sont pas des éléments qui lui sont normalement soumis. Les mots ne sauraient exprimer d'un coup d'œil les dimensions visuelles. Ils ne peuvent que montrer leur interdépendance dans l'écoulement temporel nécessaire à leur élocution... Tout ce que les mots peuvent faire, c'est de stimuler l'action de voir » (cité dans : M. SEUPHOR, *La peinture abstraite aux U.S.A.*, p. 18).

¹⁰⁷ *Philosophie der Kunst*, § 86, p. 517. Cf. p. 542 : « La musique, dans sa signification la plus élevée, n'exprime que le devenir des choses, l'éternelle information de l'unité dans la multiplicité. La peinture représente des objets déjà devenus ».

¹⁰⁸ La présence de la perle dans les tableaux de Vermeer est à cet égard très expressive. René Huyghe rappelle à ce sujet les mots de Claudel : « Mais la perle au fond des mers naît toute seule de la chair vivante : pure et ronde, elle se dégage immortelle de cet être éphémère qui l'a enfantée. Elle est l'image de cette lésion que cause en nous le désir de la perfection et qui, lentement, aboutit à ce globe inestimable » (cité par R. HUYGHE, *La poésie de Vermeer*, p. 84).

¹⁰⁹ *Noces. Le désert*, in *Essais*, p. 79.

lutionis. Par le fait même, la peinture évoquera en eux un monde sans espoir, dont Camus se fait le témoin :

De ces faces figées dans des lignes éternelles, ils [les peintres] ont à jamais chassé la malédiction de l'esprit : au prix de l'espoir. Car le corps ignore l'espoir. Il ne connaît que les coups de son sang. L'éternité qui lui est propre est faite d'indifférence. Comme cette *Flagellation* de Piero della Francesca, où, dans une cour fraîchement lavée, le Christ supplicié et le bourreau aux membres épais laissent surprendre dans leurs attitudes le même détachement. C'est qu'aussi bien ce supplice n'a pas de suite. Et sa leçon s'arrête au cadre de la toile. Quelle raison d'être ému pour qui n'attend pas de lendemain ? Cette impassibilité et cette grandeur de l'homme sans espoir, cet éternel présent, c'est cela précisément que des théologiens avisés ont appelé l'enfer. Et l'enfer, comme personne ne l'ignore, c'est aussi la chair qui souffre. C'est à cette chair que les Toscans s'arrêtent et non à son destin. Il n'y a pas de peintures prophétiques. Et ce n'est pas dans les musées qu'il faut chercher des raisons d'espérer ¹¹⁰.

Par contre, chez ceux pour qui le mouvement est source de désagrégation et de souffrance, la peinture, en immobilisant, ne serait-elle pas au contraire ce qui éveille l'espérance, en incarnant en quelque sorte l'éternel dans le temps ? Et Vermeer n'en est-il pas un exemple frappant, d'autant plus frappant que les sujets de ses tableaux (à une exception près, qui n'est pas l'une de ses meilleures œuvres) ne sont pas des sujets religieux ? Comme le fait observer René Huyghe,

il insinue le parfait et l'éternel sous les dehors les plus fidèles de l'accidentel et du passager ; par l'intelligence et par la sensibilité, il sait se saisir de l'instant, et, par des passes lentes et calmes, l'endormir dans sa contemplation. Il lui donne la paix qu'il ignorait ; il le fait accéder à cette existence où il n'y a plus ni avant, ni après, où le présent n'a plus de sens parce qu'il se confond avec l'éternité ¹¹¹.

Nous ne dirions cependant pas que Vermeer « endort » l'instant dans sa contemplation. Il y a un risque de matérialiser la contemplation de Vermeer et, à la limite, de l'identifier, comme l'a fait Jean Paris, à l'engourdissement du sommeil, « dernière étape du retrait de la conscience dans l'intimité profonde des objets » ¹¹².

¹¹⁰ A. CAMUS, *Noces. Le désert*, in *Essais*, p. 80.

¹¹¹ R. HUYGHE, *La poésie de Vermeer*, p. 105.

¹¹² J. PARIS, *Vermeer et ses personnages prisonniers de leurs rêves*, p. 88. La position de J. Paris est extrêmement significative : « Il ne faudrait pas trop forcer ces peintures [il s'agit, en particulier, de la *Peseuse de perles* et de la *Dentellière*] pour y vérifier une loi que Marx énoncera : l'action est le seul moment où la conscience coïncide pleinement avec la matière. En représentant si bellement ces gestes du travail, Vermeer va jusqu'au bout de leur logique : il étend la solitude humaine à ses entours, il enferme le sujet et l'objet en une même réalité, en une seconde éternelle » (*art. cit.*, p. 87).

Un autre aspect très caractéristique de la peinture, et qui la différencie également de la poésie et de la musique, est son lien essentiel avec l'espace, un espace très particulier : celui d'une toile à deux dimensions. Elle est, comme le souligne Schelling, « initialement subordonnée à la surface plane »¹¹³. On pourrait dire que sa manière de fixer l'instant lui donne une possibilité de dépasser la succession du temps, alors que sa subordination radicale à la surface la situe dans notre univers temporel. On touche là les deux pôles de la peinture : son fondement matériel et sa puissance de dépassement du temps vers l'immobilité. Mais cette subordination de la peinture à l'espace n'est subordination qu'à un espace bidimensionnel, ce qui, pour Hegel, est le signe très manifeste de l'intériorisation de la peinture relativement à la sculpture. La restriction et l'abstraction dans l'ordre de l'étendue permettent un détachement de l'esprit par rapport au monde extérieur, et donc une intériorisation¹¹⁴.

Cette intériorisation de la peinture, sur laquelle insiste Hegel, fait bien comprendre l'importance unique du portrait. Mais n'oublions pas pour autant que, pour Hegel, l'intériorisation est une idéalisation, une étape vers l'idéalisation parfaite (et c'est pourquoi il voit dans la réduction à deux dimensions un progrès nécessaire par rapport à la sculpture). En fait, la réduction à l'espace à deux dimensions n'est en elle-même ni un progrès, ni une imperfection. Tout dépend de la manière dont le peintre l'assume et s'en sert. Ce qui est certain, c'est que l'intériorisation de la peinture n'est pas une idéalisation. Camus, avec son réalisme propre, affirme que les peintres « ont le privilège de se faire les romanciers du corps »¹¹⁵ : « ...ils ne peignent pas un sourire ou une fugitive pudeur, regret ou attente, mais un visage dans son relief d'os et sa chaleur de sang »¹¹⁶. Voilà la véritable intériorisation de la peinture, celle qui assume le visage humain dans ce qu'il a de charnel, sans oublier cependant que ce visage est vraiment animé par l'esprit :

...les grands sentiments simples et éternels autour desquels gravite l'amour de vivre, haine, amour, larmes et joies, croissent à la profondeur de l'homme et modèlent le visage de son destin — comme dans la mise au tombeau du Giotto, la douleur aux dents serrées de Marie¹¹⁷.

¹¹³ *Philosophie der Kunst*, § 86, p. 518.

¹¹⁴ Cf. HEGEL, *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 209. — Élie Faure voit dans la peinture le passage, « subtil, essentiel et multiple », de la sculpture à la musique. Voir son *Histoire de l'art*, 5, *L'esprit des formes*, p. 288.

¹¹⁵ *Noces. Le désert*, in *Essais*, p. 79.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 80.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 79.

Dépassant en quelque sorte le temps, mais essentiellement liée à l'espace, la peinture se réalise en se servant en premier lieu de la couleur. « Avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote », selon la formule célèbre de Maurice Denis, le tableau « est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »¹¹⁸. En effet la surface, avec les deux éléments qu'elle implique, à savoir la *perspective* (qui fait apparaître sur deux dimensions la distance qui peut séparer les objets dans les trois dimensions de l'espace) et la *forme* qui délimite chaque objet dans l'espace, n'est pas l'élément propre de la peinture, mais du dessin, qui constitue la base de la peinture¹¹⁹. Ce qui est tout à fait propre à cette dernière, c'est la couleur¹²⁰. Alain affirme même que la peinture tend toujours à s'affranchir du dessin par lignes ou par surfaces ombrées ; et que, « même s'il n'existait pas de peinture à l'état de pureté, sans aucune ligne, il faudrait encore dire que l'œuvre propre du peintre est toujours de présenter la forme par le moyen de la couleur seulement »¹²¹. Autrement dit, « la peinture est l'expression immédiate du sentiment par la forme colorée »¹²². Certes, la forme est plus fondamentale que la couleur, puisque celle-ci ne peut être sans celle-là. Même dans le domaine de la peinture abstraite où la couleur peut prendre une telle place et jouer un si grand rôle,

l'évidence de la forme est confirmée encore par le fait inéluctable (rappelé par Kandinsky) que la forme seule, en tant que délimitation de surface, peut exister par elle-même, tandis que la couleur ne peut être étendue sans limite, c'est-à-dire sans forme et subit naturellement cette dépendance¹²³.

¹¹⁸ M. DENIS, *Théories (1890-1910)*, p. 1.

¹¹⁹ Aussi n'est-il pas étonnant que l'art pictural ait commencé par des tracés de contours (cf. t. I, p. 29) et que la peinture chinoise, au premier siècle de notre ère, ait consisté à « dessiner des frontières » (t. I, p. 34). Ce qui est premier dans l'ordre de la disposition n'est ordinairement pas premier dans l'ordre de la perfection.

¹²⁰ Hegel fait observer que si le dessin nous met « en présence d'un miracle, qui consiste en ce que tout l'esprit vient pour ainsi dire se déplacer dans la main et la rend capable de reproduire avec la plus grande facilité... tout ce qui hante l'esprit de l'artiste », « c'est seulement la peinture qui, grâce à l'emploi de couleurs, rend les objets comme doués d'âme et de vie » (*op. cit.*, p. 244).

¹²¹ *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 398.

¹²² *Op. cit.*, p. 399. — « Le peintre, dit un texte indien, c'est l'artiste qui apporte la joie... c'est un visionnaire plein d'imagination... il emploie beaucoup de couleurs et harmonieusement... Le mauvais peintre... peint d'une façon pâle et tue la joie des couleurs, il peint d'une façon sombre et sans assurance » (G. KUTSCHER, in : W. KRICKEBERG, *Altmexikanische Kulturen*, p. 609).

¹²³ R. V. GINDERTAËL, *Évidence de la forme*. — Fritz Glarner, visant à une « libération » complète de la forme, libération en laquelle la forme symbolique perd ce qu'elle a encore de particulier pour devenir identique à l'espace, affirme : « La couleur, la couleur à l'état pur, ne servant plus à habiller quelque forme symbolique particulière, est enfin libre d'agir par sa propre et véritable identité » (cf. M. SEUPHOR, *La peinture abstraite aux U.S.A.*, p. 19).

Mais le seul moyen propre, pour le peintre, d'exprimer la forme et de la dire, est bien la couleur. A propos d'un « sujet » qu'il a rêvé, Van Gogh écrit : « Ce n'était qu'une question de couleur et de ton, la nuance de la gamme des couleurs du ciel »¹²⁴. Et encore :

Il y a dans la peinture quelque chose d'infini — je ne puis te l'expliquer sans plus — mais c'est une chose si admirable pour l'expression d'une atmosphère. Il y a dans les couleurs des choses cachées d'harmonie et de contraste qui collaborent d'elles-mêmes et dont on ne pourrait tirer parti sans cela¹²⁵.

Mais Van Gogh lui-même, si épris de la couleur et de ses harmonies cachées, reconnaît que les couleurs ne peuvent être considérées indépendamment de la forme¹²⁶.

Du point de vue philosophique, il est très important de souligner ce rôle unique et spécifique de la couleur dans la peinture ; car la couleur est une qualité particulièrement déterminée, révélant d'une manière très expressive la *figura*¹²⁷ des réalités sensibles et spécialement celle de l'homme. La couleur est le « sensible propre » de la vue, en ce sens qu'elle ne détermine que le sens de la vue. Or la vue est, parmi nos sens externes, celui qui est le plus proche de notre intelligence. C'est pourquoi la peinture, comme nous le notions précédemment, s'apparente d'une manière très immédiate à l'intelligence¹²⁸, plus que les autres arts, qui s'intéressent à des qualités moins déterminées et impliquent des sensations moins immédiatement reliées à l'intelligence.

¹²⁴ VAN GOGH, *Lettres*, p. 73.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 74.

¹²⁶ « ...Mais ceci est une question de couleur, lit-on dans une de ses lettres, et la question de forme m'importe encore plus au point où je me trouve actuellement. Pour exprimer la forme, il me semble que l'on y arrive le mieux avec un coloris presque monochrome dont les tons diffèrent principalement en intensité et en valeur » (*op. cit.*, p. 116). Cf. p. 107 : « Il ne faut pas... considérer les couleurs d'un tableau en elles-mêmes »; et p. 128 : « De sorte que la peinture ou le dessin soit bien un dessin de la figure pour la figure et l'inexprimable forme harmonieuse du corps humain, mais en même temps l'action de tirer des carottes dans la neige ».

¹²⁷ Cf. t. I, pp. 206 ss.

¹²⁸ Il semble que la peinture soit, parmi les beaux-arts, celui qui est apparu en dernier lieu dans son originalité propre de peinture. Nous ne parlons pas ici de l'art pictural des cavernes, où la peinture demeure fresque et est liée à des motifs religieux, ni des fresques ou de la céramique crétoises. Mais si la fresque a été au point de départ de tous les beaux-arts (mis à part le cas des déesses de fécondité ou de la « Vénus » de Willendorf, bien antérieure aux œuvres de la Vézère et d'Altamira), il est étonnant de voir que la peinture a été, sous cette forme, au point de départ des beaux-arts, et que, sous sa forme la plus pure, on la retrouve au terme. S'il en est ainsi, ne serait-ce pas parce que l'intelligence, qui est en nous principe de toute autonomie spirituelle, se sépare instinctivement (par l'abstraction ou par d'autres procédés) du monde visible et, de par sa nature propre, répugne à s'y replonger ? La peinture ne pourra donc naître parfaitement que lorsque l'intelligence, ayant acquis une pleine maturité, n'aura plus peur du monde visible, et pourra l'assumer pleinement en se servant de la vision sensible. Par contre, la musique et la poésie, étant beaucoup plus liées à l'amour, participent des exigences mêmes de l'amour, qui réclame la communication, l'harmonie, l'unité avec le monde sensible. La volonté, faculté de l'amour spirituel, est la faculté du sujet-existant, de l'homme concret. L'homme ne peut aimer qu'en intégrant et assumant le sensible, alors qu'il connaît en se séparant du sensible.

Nous saisissons par là pourquoi la peinture est bien l'art le plus intellectuel, le plus déterminé. Mais encore une fois comprenons bien ce que signifie le mot « intellectuel » quand il qualifie l'art de la peinture. L'intelligence qui joue un rôle très important dans l'activité artistique n'est pas l'intelligence métaphysique séparée du sensible et de l'imaginaire ; ce n'est pas davantage l'intelligence logique raisonnante ; c'est au contraire une intelligence tout immergée dans le sensible — en particulier dans les sensations de la vision et celles de l'ouïe — et dans les images¹²⁹. Affirmer que la peinture est l'art le plus intellectuel, c'est souligner le fait que la peinture, parce qu'elle se réalise et s'exprime principalement par la couleur et, plus profondément encore, par les tons et les harmonies de couleurs, est un art d'où jaillit la lumière et qui aime jouer avec les ombres.

La lumière n'est pas ce dont se sert le peintre — on ne peut se servir de la lumière — mais elle est bien ce qui émane de sa peinture et ce qui lui donne sa splendeur. Et comme cette lumière est une lumière sensible, elle a besoin, pour resplendir avec plus d'éclat et d'intensité, du contraste des ombres¹³⁰.

Par là nous comprenons mieux comment la peinture, fixant ce qu'elle touche dans l'instant présent, lui donne comme une valeur d'éternité. La lumière n'est-elle pas, dans l'univers sensible, un reflet d'éternité ? N'est-elle pas, pour notre vision, un absolu au delà du mouvement ?

Et, corrélativement, nous comprenons mieux la nécessité de l'ombre, de son opacité, de son poids — cette ombre qui, dans la *Descente de croix au flambeau* de Rembrandt, semble triompher de la lumière,

¹²⁹ Pour Maritain, « la peinture authentique, tout en restant strictement peinture, atteint... à une sorte d'immensité métaphysique et à un degré d'intellectualité proches de ceux qui caractérisent la poésie » (*op. cit.*, p. 121). Dans la perspective de Maritain, on voit ce que cela veut dire. Notons d'autre part que la peinture peut constituer, pour la poésie, une véritable « tentation ». André Breton souligne à ce sujet « le désir éprouvé... par Apollinaire de s'exprimer avec ses Calligrammes sous une forme qui soit à la fois poétique et plastique et... son intention primitive de réunir cette sorte de poèmes sous le titre : Et moi aussi je suis peintre » (*Situation surréaliste de l'objet*, in *Manifestes du Surréalisme*, p. 315). « Du jeu des mots avec ces éléments [visuels] ajoute A. Breton, ...me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe. Pour aider au dérèglement systématique de tous les sens, dérèglement préconisé par Rimbaud et remis constamment à l'ordre du jour par le surréalisme, j'estime qu'il ne faut pas hésiter — et une telle entreprise pourrait avoir cette conséquence — à *dépaysier la sensation* » (*op. cit.*, pp. 315-316).

¹³⁰ A leur manière, Schelling et Hegel ont bien saisi que la lumière était l'apanage de la peinture ; car, comme le note le premier, la lumière « ne peut apparaître comme lumière que dans son opposition avec la non-lumière, et par conséquent seulement comme couleur » (*Philosophie der Kunst*, § 84, p. 509). « L'expression générale du corps comme synthétisé avec la lumière, c'est la lumière ternie ou couleur » (*ibid.*). Pour Hegel, la lumière est l'élément physique essentiel de la peinture, alors que l'élément physique sensible, concret, de l'architecture et de la sculpture est la matière résistante et pesante. La lumière est « le contraire de la matière lourde, encore à la recherche de son unité » (*Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 212). Pour Schelling, « le concept (*Begriff*) infini de toutes les choses (*Dinge*) finies, en tant qu'il est compris dans l'unité réelle, c'est la lumière » (*Philosophie der Kunst*, § 84, p. 506).

engloutir ce qui reste encore de lueur sur un cadavre et un linceul. Si la lumière est le dépassement du mouvement vers l'éternité, l'ombre, au contraire, est la suppression de la vie et le royaume des ténèbres, elle nous replonge dans une sorte d'« infra-temps » indéterminé, le temps où il ne se passe rien, où il n'y a plus d'événement, où il n'y a plus d'espoir¹³¹.

Développement de la couleur et d'une harmonie de couleurs dans la lumière, la peinture vise à *exprimer ce que l'artiste sent* au plus intime de lui-même. « Soit dans la figure, soit dans le paysage, écrit Van Gogh, je voudrais exprimer non pas quelque chose de sentimentalement mélancolique, mais une profonde douleur »¹³². La peinture est pour lui « un puissant moyen d'expression... Elle permet en même temps de dire des choses délicates, de laisser parler un gris ou un vert tendre au milieu de la rudesse »¹³³.

Si la poésie exprime avant tout le mystère de l'amour du cœur humain et la musique le rythme du mouvement vital saisi dans son premier jaillissement et son harmonie, on peut dire que la peinture exprime avant tout l'exigence de lumière que l'homme porte en lui, dont les Grecs avaient si fort le sens¹³⁴, et le poids d'opacité, de terre, qu'il porte également en lui. Lumière et opacité s'expriment d'une manière privilégiée, l'une dans le portrait, spécialement lorsque le peintre fait son propre portrait, comme Rembrandt par exemple — la lumière jaillissant principalement de l'intérieur, du regard — et l'autre dans la terre de certains paysages (comme le *Champ sous un ciel d'orage*, de Van Gogh). La plupart du temps, les peintres se servent de l'opacité des ténèbres pour faire ressortir la lumière, toutes les modalités

¹³¹ Selon la sensibilité du peintre et celle du spectateur, on insistera plus sur l'élément « lumière », vers l'éternité, ou sur l'élément « ombre », vers le désespoir.

¹³² VAN GOGH, *Lettres*, p. 69. Rouault écrivait à Suarès : « Je porte en moi un fond de douleur et de mélancolie infinie que la vie n'a fait que développer et dont mon art de peintre, si Dieu m'exauce, ne sera que l'expression bien imparfaite et l'épanouissement » (lettre du 16.7.1911, in G. ROUAULT - A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 3). Et Rouault insiste sur la relativité des moyens, pourvu qu'ils puissent exprimer son émotion : « ...Ce ne sont là que des moyens, qui m'indiffèrent au fond, pour rendre ce que je sens : mieux ils rendront mon émotion, plus je les adopterai avec joie » (*op. cit.*, p. 34).

¹³³ VAN GOGH, *Lettres*, p. 72. Cf. p. 216 : « Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement. »

¹³⁴ « Ah, il est doux d'avoir les yeux ouverts à la lumière ! Ne me force pas à contempler les obscurs séjours des morts, sous la terre... Père, père, écoute... La lumière est le plus doux des biens, et pour les morts il n'y a plus rien... Pour moi il n'y a plus de lumière ; pour moi meurt la splendeur du soleil... Adieu, toi, Soleil de ce monde ! Flambeau superbe, prince du ciel !... Adieu, Lumière, chère à mon cœur » (EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*). Mais les Grecs ne sont pas seuls à témoigner de cette exigence de lumière inscrite au cœur de l'homme. Les Prophètes, les livres sapientiaux, le livre de Job sont remplis d'appels, non seulement à la « lumière du ciel » (*Tobie*, 5, 12), mais à Celui dont « les yeux... sont dix mille fois plus lumineux que le soleil » (*Ecclesiastique*, 23, 19).

de la lumière s'incarnant dans le sensible : lumière sensible de l'aurore, du crépuscule et de la nuit sereine (chez La Tour), lumière métallique de l'imaginaire (comme chez Dali et beaucoup de surréalistes), limpidité d'une pure lumière intelligible, chaleur de la lumière de l'amour et, pour le chrétien, cette lumière aimante, fruit des dons d'intelligence et de sagesse, qui est une anticipation de la vision béatifique¹³⁵ ; mais les peintres savent aussi exprimer toutes les épaisseurs des ténèbres : les ténèbres physiques, la mort, l'abîme et aussi la « noire nuit ». On pense à Rouault, et aux vers qu'il écrivait :

Tragique est la lumière.
O bonheur! Sourd je suis.
Je n'entends plus le moindre bruit
Que les battements de mon cœur
Dans la nuit...¹³⁶

En résumé, ce qui caractérise la peinture en tant qu'art distinct des autres, c'est de magnifier la lumière et les ténèbres de l'univers physique et de l'univers humain. C'est dans le portrait exprimant le visage de l'homme, de la femme et de l'enfant, du vieillard et du pauvre, que la peinture atteindra son sommet ; car c'est dans le visage de l'homme que la lumière et les ténèbres atteignent leur sommet. La lumière et les ténèbres ne sont-elles pas pour l'homme et ne prennent-elles pas dans le visage de l'homme leur signification plénière ? Mais ceci n'exclut en aucune manière les autres modalités de la peinture (actions humaines, animaux, natures mortes, paysages) — au contraire. En précisant philosophiquement ce sommet, on saisit mieux que les autres modalités de la peinture peuvent aussi avoir une perfection propre¹³⁷.

Pour réaliser cette coopération avec la lumière et les ténèbres, en vue d'en manifester toute la splendeur et tous les appels, le peintre se sert de la forme, de la couleur, de l'harmonie des couleurs. C'est ce

¹³⁵ Nous pensons en particulier à l'œuvre de Fra Angelico, si tendrement lumineuse et si contemplative.

¹³⁶ Cité par R. HUYGHE, *L'art et l'âme*, pp. 509-510. Mais nous ne dirions pas que les peintres expriment « l'obscurité nuit du feu d'amour » (voir *op. cit.*, p. 506 et ss.). Cette nuit-là, celle du feu d'amour, S. Jean de la Croix l'évoque dans des poèmes ; elle ne se peint pas.

¹³⁷ Le philosophe fait cette distinction, mais sans oublier la continuité qui existe entre le portrait et les autres modalités de la peinture, notamment le paysage, continuité que Camus met si bien en relief : « A force d'indifférence et d'insensibilité, il arrive qu'un visage rejoigne la grandeur minérale d'un paysage. Comme certains paysans d'Espagne arrivent à ressembler aux oliviers de leur terre, ainsi les visages de Giotto, dépouillés des ombres dérisoires où l'âme se manifeste, finissent par rejoindre la Toscane elle-même dans la seule leçon dont elle est prodigue : un exercice de la passion au détriment de l'émotion, un mélange d'ascèse et de jouissance, une résonance commune à la terre et à l'homme, par quoi l'homme, comme la terre, se définit à mi-chemin entre la misère et l'amour » (*Noces. Le désert*, pp. 80-81).

que Rouault, dans un texte auquel nous avons déjà fait allusion, déclare avec sa netteté habituelle : « Pourquoi tant écrire sur la peinture, quand notre ordre essentiel est forme, couleur, harmonie ? »¹³⁸. La peinture est aussi mélodie, mélodie divine¹³⁹ disait Michel-Ange. Et Baudelaire, dans une perspective bien différente, affirme : « La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs »¹⁴⁰.

N'est-ce pas l'harmonie et la mélodie de la peinture qui lui donnent sa signification picturale ? Nous voyons alors comment se pose le problème du caractère figuratif ou non-figuratif de la peinture — problème qui doit nous aider à mieux comprendre ce qu'il y a de spécifique dans la peinture et nous éclairer sur ses conditions nécessaires et ses limites. Delacroix disait déjà : « La peinture n'a pas toujours besoin d'un sujet »¹⁴¹. Et l'on sait comment Kandinsky, devant les œuvres impressionnistes exposées à Moscou vers 1896, et notamment devant *La Meule* de Monet qui lui révélait « le langage miraculeux et direct des couleurs », s'est posé la question : « Le peintre n'a-t-il pas le droit d'aller plus loin et d'abandonner la nature et l'objet ? »¹⁴²

Une telle interrogation, qui a trouvé tant d'écho, ne nous met-elle pas en présence de la situation-limite propre au peintre ? La tentative de l'art abstrait n'est-elle pas la situation-limite de la peinture : un effort de dépassement à l'égard du conditionnement humain, qui aboutit à une sorte d'art angélique, l'art de celui qui quitte ce monde pour ne plus voir que couleur, harmonies de couleurs et lumière ? La peinture abstraite, supprimant l'intermédiaire de la représentation¹⁴³,

¹³⁸ G. ROUAULT, *Anciens et modernes*, p. 104. Et Rouault écrivait à Suarès : « Forme et couleur, voilà notre langue » (G. ROUAULT - A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 231).

¹³⁹ « La bonne peinture s'approche de Dieu et s'unit à lui... Elle n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, sa musique, sa mélodie... » Et Michel-Ange ajoute : « Aussi ne suffit-il point que le peintre soit un grand et habile maître. Je pense bien plutôt que sa vie doit être pure et sainte, autant que possible, afin que le Saint-Esprit gouverne ses pensées » (*Quatre entretiens sur la peinture*, tenus à Rome en 1538-39, composés par le peintre portugais Francisco de Hollanda; cité par R. ROLLAND, *Vie de Michel-Ange*, p. 124).

¹⁴⁰ BAUDELAIRE, *Le Salon de 1846*, III, *De la couleur*, Œuvres complètes, p. 963.

¹⁴¹ E. DELACROIX, *Journal*, III, p. 24.

¹⁴² Cf. R. V. GINDERTAËL, *Le passage de la ligne*, p. 18. Malévitch parle de sa « tentative désespérée de délivrer l'art du poids de l'objet ». Cf. *art. cit.*, p. 19.

¹⁴³ « ...l'Abstraction... abolit, entre le peintre et l'expression picturale, cet intermédiaire de la représentation, qui, malgré de fameux antécédents et une réputation bien entretenue, n'est pas nécessairement la seule source d'émotions du peintre ni le seul moyen de transmission de sa pensée » (L. DEGAND, *Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction*, p. 1). L'abstraction, surtout chez les surréalistes, conduit à confondre peinture et poésie : « La peinture, libérée du souci de reproduire essentiellement des formes prises dans le monde extérieur, tire à son tour parti du seul élément extérieur dont aucun art ne peut se passer, à savoir

veut être expression pure de l'homme, de sa vie intérieure¹⁴⁴, sans plus aucune image de la réalité ni aucune représentation idéale, dans un désert où plus rien n'est authentique que la seule sensibilité¹⁴⁵; ou, si l'on préfère, la montée vertigineuse dans une atmosphère pure, raréfiée, où il n'y a plus que les ombres et les lumières... Il semble que nous touchions là à la tension, qui peut être si forte, entre les *moyens* et la *fin*. Il s'agit d'atteindre la lumière, d'exprimer ce qui n'est plus que lumière ou ombre, d'exprimer l'inexprimable. Alors on décante les moyens, et on les décante si fort qu'ils tendent même à disparaître.

Il est incontestable que la « figure » des vivants ou le paysage naturel ont l'immense avantage d'être parfaitement adaptés aux couleurs et aux nuances de couleurs, et donc devraient être capables d'exprimer d'une manière très spéciale la mélodie de la lumière et des ténèbres. Cependant, il faut reconnaître qu'ils risquent, en raison même de leur richesse, d'arrêter notre regard et notre attention, de nous faire nous attarder à ce qui n'est pas l'essentiel et par là de nuire à l'expression même de la lumière. La séduction de moyens trop riches risque toujours d'empêcher d'atteindre la fin.

On comprend alors comment on essaie d'alléger les moyens et de ramener les figures à leur aspect fondamental, en ne voyant plus en

de la représentation intérieure, de l'image présente à l'esprit. Elle confronte cette représentation intérieure avec celle des formes concrètes du monde réel, cherche à son tour, comme l'a fait Picasso, à saisir l'objet dans sa généralité et, dès qu'elle y est parvenue, tente à son tour cette démarche suprême qui est la démarche poétique par excellence : exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience. La fusion des deux arts tend à s'opérer si étroitement de nos jours qu'il devient pour ainsi dire indifférent à des hommes comme Arp, comme Dali de s'exprimer sous la forme poétique ou plastique... » (A. BRETON, *Situation surréaliste de l'objet*, in *op. cit.*, p. 312). Après avoir noté qu'il en est de même pour la sculpture (témoin Arp encore, et Giacometti), A. Breton précise que c'est l'architecture qui s'est orientée la première dans ce sens, dans des réalisations comme le Palais idéal du facteur Cheval, la fameuse église de Barcelone et, plus généralement les bâtiments modern'style qui, comme le disait Dali en 1930, « constituent, à eux seuls, de vraies réalisations de désirs solidifiés, où le plus violent et le plus cruel automatisme trahit douloureusement la haine de la réalité et le besoin de refuge dans un monde idéal, à la manière de ce qui se passe dans une névrose d'enfance » (cité par A. BRETON, *op. cit.*, p. 313).

¹⁴⁴ « Peu à peu, écrit Kandinsky, j'ai pris conscience de ma liberté et ainsi sont tombées les exigences secondaires que j'imposais à l'Art. Elles sont tombées en faveur d'une seule de ces exigences : l'expression de la vie intérieure dans l'œuvre » (*Regards vers le passé*, cité dans R. V. GINDERTAËL, *Le passage de la ligne*, p. 19).

¹⁴⁵ Cf. le manifeste de Malévitch (1915) : « La montée au sommet de l'art non-figuratif est pénible et pleine de tourment... mais quand même satisfaisante. Les choses habituelles reculent de plus en plus, à chaque pas que l'on fait les objets s'enfoncent un peu plus dans le lointain, jusqu'à ce que, finalement, le monde des notions habituelles, dont pourtant nous vivons, s'efface complètement.

Plus d'images de la réalité, plus de représentations idéales — rien qu'un désert!

Mais ce désert est plein de l'esprit de la sensibilité inobjective, qui pénètre tout.

... le sentiment de satisfaction que j'éprouvais par la libération de l'objet me porta toujours plus loin dans le désert, jusque-là où plus rien d'autre n'était authentique que la seule sensibilité... — et c'est ainsi que la sensibilité devint la substance même de ma vie » (cité par R. V. GINDERTAËL, *art. cit.*, p. 19).

elles que leur aspect géométrique. On ne peut nier que l'avantage des figures géométriques ne soit de mettre davantage en lumière l'harmonie. Celle-ci, dans les figures géométriques, atteint une rigueur et une intensité très particulières¹⁴⁶. Tout ce qui est accidentel est alors écarté. En raison même de leur « pauvreté », les figures géométriques peuvent plus facilement laisser aux couleurs et aux harmonies de couleurs la première place. Mais le danger est qu'elles risquent d'aboutir à quelque chose d'artificiel, de n'être plus alors que du « construit » et de ne plus jouer vraiment leur rôle de support, de fondement des couleurs et de leurs harmonies. Par le fait même, elles reprennent une place capitale. La couleur ne peut plus être ce qu'elle doit être dans toute sa splendeur ; c'est le support qui réapparaît au premier plan.

On peut alors aller plus loin et chercher à enlever encore ces figures géométriques pour qu'il n'y ait plus qu'harmonie de couleurs. Mais si c'est possible momentanément, est-ce possible d'une manière habituelle et pour une œuvre d'art parfaite ? Dès qu'il n'y a plus de support, les couleurs doivent elles-mêmes faire cet office ; mais alors, ne se matérialisent-elles pas nécessairement ?

Nous saisissons ainsi la tension, inhérente à toute œuvre picturale, entre les exigences de la lumière et celles de la *figura*¹⁴⁷. Sacrifier la lumière à la *figura* conduit encore à une matérialisation (naturalisme) ; l'asservissement absolu de la *figura* à la lumière empêche celle-ci d'être victorieuse, en rendant celle-là inutile. Pour réagir contre l'emprise trop grande de la figure ou son asservissement complet, la ten-

¹⁴⁶ Mais il n'est pas nécessaire pour cela que les formes géométriques soient données à l'état pur, abstraites de toute représentation naturelle, comme en témoigne Vermeer, que Claudel appelle le peintre « le plus clair, le plus transparent, qui soit au monde, et que l'on pourrait appeler un contemplateur de l'évidence » (*L'œil écoute*, cité dans *Vermeer De Delft*, éd. par A. Malraux, p. 106). Parlant de la *Ruelle*, Claudel écrit : « Mais ce n'est point des couleurs ici que je veux vous entretenir, malgré leur qualité et ce jeu entre elles si exact et si frigidité qu'il semble moins obtenu par le pinceau que réalisé par l'intelligence. Ce qui me fascine, c'est ce regard pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique ou disons simplement photographique, mais quelle photographie ! en qui ce peintre, reclus à l'intérieur de sa lentille, capte le monde extérieur... Par cette purification, par cet arrêt du temps... l'arrangement extérieur pour nous est introduit jusqu'au paradis de la nécessité. Il fonctionne devant nous une balance où le ton est évalué en commas et en atomes et où toutes lignes et surfaces sont conviées au concert de la géométrie » (*op. cit.*, p. 58).

¹⁴⁷ Du point de vue philosophique, clarté et lumière peuvent-elles se ramener à la forme dans sa plénitude de forme, dans son rayonnement de forme ? Certes, la clarté manifeste bien la détermination parfaite de tout ce qui existe et de tout vivant, mais dans la mesure même où cette détermination échappe à l'opacité de la matière, à l'enlèvement dans la matière. Quant à la lumière, elle exprime plus que la plénitude de la forme. N'est-elle pas comme l'actualité ultime de la couleur et de la plénitude de la forme ? Dans le monde physique, n'est-elle pas ce qu'il y a d'ultime et ce qui fait participer ce monde physique à quelque chose d'autre ? Les anciens considéraient que la lumière était liée aux corps célestes. Ils exprimaient par là, à leur manière, que la lumière est un certain absolu dans le monde sensible. Et ne l'est-elle pas aussi, d'une autre manière, pour la science contemporaine ?

tation n'est-elle pas de vouloir exprimer immédiatement ce qui, de fait, ne peut être immédiatement exprimé : la mélodie et l'éclat de la lumière ?

De plus, concernant cette réaction de l'art abstrait, rappelons l'exigence de communicabilité qui entre dans la définition même de l'œuvre d'art et que Van Gogh, par exemple, exprimait ainsi : « Le peintre a le devoir de se plonger complètement dans la nature et d'utiliser toute son intelligence, de mettre son sentiment dans son œuvre, pour qu'elle devienne compréhensible pour d'autres »¹⁴⁸.

Enfin, si nous nous interrogeons sur le rôle propre de la peinture, il semble bien que nous puissions dire que, comme la musique peut aider à la pacification des passions, et donc à l'éducation, la peinture peut aider à éveiller l'homme à la connaissance contemplative¹⁴⁹.

LA SCULPTURE

La sculpture est l'art plastique par excellence¹⁵⁰ et, pour Hegel, « l'art de l'idéal classique par excellence », à tel point qu'il estime inutile de faire intervenir dans la sculpture la distinction entre le symbolique, le classique et le romantique¹⁵¹.

Si Hegel voit dans la sculpture cette tendance essentielle vers l'idéal classique, c'est que la sculpture est par excellence l'art qui manifeste l'union de l'idée et de la matière — même si, du point de vue de l'œuvre d'art, elle n'est pas pour lui la plus parfaite¹⁵². Elle « marque ce retour de l'esprit à lui-même, à partir du massif et du matériel » ; elle repré-

¹⁴⁸ VAN GOGH, *Lettres*, p. 72.

¹⁴⁹ Hegel note qu'il y a dans la peinture un « appel à la contemplation » — mais il l'explique évidemment à sa manière, dans une autre perspective que la nôtre. Cf. *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 210. Notons aussi ce passage significatif de *L'œil et l'esprit* où Merleau-Ponty montre avec beaucoup de force que la peinture est vision : « La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être... » (*L'œil et l'esprit*, pp. 26-27). « La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être » (*op. cit.*, p. 86).

¹⁵⁰ « L'art plastique *χαρ' ἰσοχρίν*, dit Schelling, est la sculpture dans la mesure où elle représente ses idées par des objets organiques indépendants, donc des objets absolus » (*Philosophie der Kunst*, § 122, p. 602).

¹⁵¹ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 108. Si de telles distinctions semblent intervenir, en ce sens que la sculpture présente des phases où elle est comme « envahie par le symbolisme », il s'agit là d'« antécédents historiques, et non de différences susceptibles d'altérer le concept même de la sculpture ». Plus que tout autre art, elle « reste attachée à l'idéal » (*op. cit.*, p. 118; cf. p. 109).

¹⁵² Cf. *op. cit.*, p. 105. Hegel affirme en effet : « L'art, qui est une création émanant de l'esprit, procède pas à pas et sépare ce qui est séparable d'après le concept et la nature de la chose, mais non dans l'existence réelle. Il s'en tient ferme à ce principe, et l'applique en tenant compte de ce qu'il a de défini et de particulier. C'est ainsi qu'il convient de distinguer et de maintenir en état de séparation, dans le matériel spatial qui constitue l'élément de l'art plastique,

sente « l'individualité spirituelle sous la forme d'une manifestation matérielle »¹⁵³. Elle est plus que l'architecture, mais moins que la peinture et la musique, et encore moins que la poésie qui s'affranchit le plus de la « lourde matière spatiale »¹⁵⁴ et où l'intériorité se perçoit elle-même — ce qui manque à la sculpture comme à l'architecture, et même à la peinture¹⁵⁵.

Si la sculpture n'est pas à même d'exprimer, comme la poésie, l'intériorité subjective, si elle ne peut pas exprimer l'esprit de façon aussi vivante que la peinture, si elle reste étrangère à la sphère du subjectif, la sculpture n'a donc à connaître que l'objectivité de l'esprit, sa nature essentielle, impérissable. La tâche qui incombe à la sculpture consiste donc à

représenter le divin comme tel dans son repos et sa sublimité infinis, hors du temps, jouissant d'une immobilité complète, n'ayant pas de personnalité subjective, à l'abri d'alternatives et d'indécisions, parce que n'ayant pas à choisir entre plusieurs actions ou à opter entre plusieurs situations¹⁵⁶.

La tâche de la sculpture consiste... essentiellement à mouler dans une forme humaine le substantiel spirituel qui n'a pas encore atteint le degré d'individualisation, de particularisation subjective, et à créer entre ce spirituel et cette forme humaine un rapport ne faisant ressortir que le côté universel et permanent des formes corporelles, et en éliminant tout ce qu'elles ont d'accidentel et de changeant, tout en conférant... à la forme un certain degré d'individualité¹⁵⁷.

Grâce à la sculpture, « la figure humaine apparaîtra, non comme une simple forme naturelle, mais comme la représentation et l'expression de l'esprit ». La destination de la sculpture « consiste à exprimer le spirituel au moyen de la figure humaine »¹⁵⁸.

la corporéité, en tant que totalité spatiale, et sa forme abstraite, la *figure* corporelle comme telle et sa particularisation vivante à l'aide de la couleur qui imprime à la figure une variété vivante. La sculpture s'en tient à la première phase dans sa représentation de la figure humaine qu'elle traite d'une façon pour ainsi dire stéréoscopique, en ne tenant compte que de la forme et de ses dimensions spatiales » (*ibid.*).¹⁵³ *Op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁴ *Esthétique*, III, 2^e partie, p. 17; cf. p. 7.

¹⁵⁵ Cf. *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁶ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, pp. 111-112. « Seule la représentation des dieux, disait Schelling, peut satisfaire aux exigences les plus élevées de l'art plastique » (*Philosophie der Kunst*, § 129, p. 621). « L'art plastique est l'information parfaite de l'infini dans le fini » (*op. cit.*, § 125, p. 617).

¹⁵⁷ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 118.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 126-127. Schelling disait : « L'art plastique comme expression immédiate de la raison (*Vernunft*) exprime ses idées de préférence par la forme (*Gestalt*) humaine » (*Philosophie der Kunst*, § 123, p. 602). — Lorsqu'il entreprend d'analyser d'une manière plus précise ce qu'il entend par sculpture, Hegel affirme que la matière de cet art, c'est la matière spatiale dans son comportement général, et son contenu l'objectivité de l'esprit, le substantiel, « car la spiritualité objective est incompatible avec les particularités changeantes et fugitives qui sont celles de la subjectivité qui ne se connaît que comme une entité isolée » (*op. cit.*, p. 112).

Pour un philosophe idéaliste, la sculpture est un merveilleux moyen d'intégrer la matière dans le spirituel, d'assumer la matière en lui permettant d'exprimer le spirituel. C'est pour lui l'art par excellence de l'incarnation du spirituel, mais une incarnation qui, en raison de l'extériorité corporelle, ne saurait exprimer la nature de l'esprit en tant qu'esprit ¹⁵⁹.

En réalité, Hegel ne peut saisir ce qu'il y a de tout à fait propre à l'œuvre artistique. Il la conçoit — comme malgré lui — en fonction des réalités naturelles, quoique plus parfaite parce que plus spirituelle, plus universelle, et comme un moment en vue de l'idéalisation totale. La sculpture lui apparaît alors comme très imparfaite, étant trop proche des réalités physiques, étant le premier moment (aussitôt après l'architecture) de l'idéalisation artistique. A ce titre, elle est comme une laïcisation du mystère de l'Incarnation, mis à notre portée, un mystère que nous pouvons et devons réaliser.

Il semble que cette conception de la sculpture puisse être une grande voie d'accès au royaume philosophique hégélien, puisque c'est là que l'on saisit le mieux le passage du physique vers l'idée. Le point de départ de cette philosophie est analogue à une œuvre sculpturale, tendue vers une intériorisation toujours plus grande de l'esprit.

Pour Alain, la sculpture se situe bien, comme pour Hegel, dans le prolongement de l'architecture ; l'ordre des valeurs est cependant complètement inversé, puisque, pour Alain, l'architecture est le modèle de tous les arts ¹⁶⁰. La sculpture lui est donc inférieure et subordonnée, et elle est supérieure à la peinture : « comme l'architecte est le maître du sculpteur, ainsi le sculpteur est le maître du peintre, et tous de l'écrivain » ¹⁶¹. Cette inversion par rapport à l'ordre hégélien ne saurait nous étonner, puisque, pour Alain, c'est la matière qui commande. La sculpture, comme l'architecture, suit la nature, et l'artiste ne sculpte pas ce qu'il veut, mais ce que la chose veut : il s'agit de délivrer le modèle réellement caché dans la pierre ¹⁶². Le sculpteur n'a qu'à mettre en œuvre les exigences de la matière.

La sculpture exprime, pour Alain, « le plus réel de l'objet, qui est la forme, dépouillée du mouvement et de la couleur » ¹⁶³. Loin de donner

¹⁵⁹ Cf. *op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁰ *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 364.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 368. Cf. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 590 et *Préliminaires à l'esthétique*, pp. 200-202.

¹⁶² Cf. *Vingt leçons...*, pp. 573-574 et *Système des beaux-arts*, p. 369.

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 392.

au marbre l'apparence du mouvement humain, elle représente « le véritable immobile » et ramène « la forme humaine à l'immobilité du marbre »¹⁶⁴. Cette condition naturelle de la sculpture, qui lui fait exprimer le durable et non l'instant¹⁶⁵, Alain ne la considère aucunement comme une infériorité. Au contraire la sculpture, parce qu'elle se situe au delà de l'agitation de l'action où la pensée se perd et où l'homme se dissimule, exprime l'homme dans sa vérité. Elle exprime

l'événement humain dans son centre, à l'instant où l'homme ne prend plus conseil de lui, sourd, muet, aveugle, grand... Tant que l'homme ne fait que répondre aux actions extérieures, ce n'est qu'une danse d'atomes. ...ce qui est propre à la sculpture, c'est d'exprimer ces choses par la forme du corps seulement, posant ainsi l'arbitre humain chose parmi les choses, ce qu'aucune expression parlée ou écrite ne peut assez rendre¹⁶⁶.

Cette expression de l'immobile, par la sculpture, et cette mise en valeur du corps, nous les retrouvons très présentes chez Camus, accentuées d'une autre manière que chez Alain — d'une manière qui nous touche davantage :

Le plus grand et le plus ambitieux de tous les arts, 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. La sculpture ne rejette pas la ressemblance dont, au contraire, elle a besoin. Mais elle ne la recherche pas d'abord. Ce qu'elle cherche, dans ses grandes époques, c'est le geste, la mine ou le regard vide qui résumeront tous les gestes et tout les regards du monde. Son propos n'est pas d'imiter, mais de styliser, et d'emprisonner dans une expression significative la fureur passagère des corps et le tournoiement infini des attitudes. Alors, seulement, elle érige, au fronton des cités tumultueuses, le modèle, le type, l'immobile perfection qui apaisera, pour un moment, l'incessante fièvre des hommes. L'amant frustré de l'amour pourra tourner enfin autour des corés grecques pour se saisir de ce qui, dans le corps et le visage de la femme, survit à toute dégradation¹⁶⁷.

Au delà de ces jugements, et en particulier au delà des deux manières antithétiques dont Hegel et Alain envisagent la sculpture, il est bon d'interroger les sculpteurs, pour essayer de mieux saisir en quoi consiste leur art.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 372.

¹⁶⁵ Cf. *loc. cit.* et *Préliminaires à l'esthétique*, pp. 50-51.

¹⁶⁶ *Système des beaux-arts*, pp. 378-379.

¹⁶⁷ *L'homme révolté*, in *Essais*, p. 660. Répondant à J.-C. Brisville qui lui demandait quelle importance il attachait aux arts plastiques, Camus répondait : « J'aurais voulu être sculpteur. La sculpture est pour moi le plus grand de tous les arts » (*Essais*, p. 1923).

« Quand tu sculpteras, conseille Rodin, ... ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la *science du modelé* »¹⁶⁸. Rodin continue :

Ce principe fut pour moi d'une étonnante fécondité.

Je l'appliquai à l'exécution des figures. Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau.

Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même...¹⁶⁹.

Qu'un statuaire veuille interpréter la joie, la douleur,... il ne saurait nous émouvoir que si d'abord il sait faire vivre les êtres qu'il évoque... Or l'illusion de la vie s'obtient dans notre art par le bon modelé et par le mouvement. Ces deux qualités sont comme le sang et le souffle de toutes les belles œuvres¹⁷⁰.

Pour Rodin, à la différence d'Alain et de Camus, la sculpture ne ramène pas le mouvement à l'immobile. Au contraire,

le statuaire contraint, pour ainsi dire, le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage. Dans l'exemple que nous avons choisi [Le Maréchal Ney par Rude], les yeux remontent forcément des jambes au bras levé, et comme, durant le chemin qu'ils font, ils trouvent les différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont l'illusion de voir le mouvement s'accomplir¹⁷¹.

Et, à la différence d'Alain également, Rodin n'estime pas que sculpture et peinture « se repoussent par leur notion essentielle »¹⁷² :

Si paradoxal que cela paraisse, les grands sculpteurs sont aussi coloristes que les meilleurs peintres ou plutôt les meilleurs graveurs.

Ils jouent si habilement de toutes les ressources du relief, ils marient si bien la hardiesse de la lumière à la modestie de l'ombre que leurs sculptures sont savoureuses comme les plus chatoyantes eaux-fortes.

¹⁶⁸ RODIN, *L'art*, p. 89.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁷¹ *Op. cit.*, pp. 103-104. Cf. p. 97 : « Un artiste peut, quand il lui plaît, représenter non seulement des gestes passagers, mais une longue *action*, pour employer le terme usité dans l'art dramatique » (comme, par exemple, dans la *Marseillaise* de Rude).

¹⁷² ALAIN, *Préliminaires à l'esthétique*, p. 50.

Or la couleur... est comme la fleur du beau modelé. Ces deux qualités s'accompagnent toujours et ce sont elles qui donnent à tous les chefs-d'œuvre de la statuaire le rayonnant aspect de la chair vivante ¹⁷³.

Dans une perspective très opposée à celle de Rodin ¹⁷⁴, le premier manifeste du constructivisme (l'un des mouvements les plus importants de l'art contemporain en général et de la sculpture en particulier, au dire de Del Marle) met l'accent sur l'utilisation de l'espace, dans une sculpture qui doit cesser d'être imitative pour découvrir de nouvelles formes :

Nous utilisons l'espace comme un élément nouveau et plastique, une substance qui cesse pour nous d'être une abstraction, devient une matière malléable et s'incorpore à nos constructions.

L'espace devient ainsi l'un des attributs fondamentaux de la sculpture ¹⁷⁵.

Et encore :

Les arts plastiques rempliront leur mission s'ils se rendent maîtres de formes capables de donner leur effet sur de vastes espaces et d'inspirer les émotions correspondantes.

Seules, les constructions spatiales pourront toucher le cœur des masses humaines à venir et permettre de découvrir l'idée-guide qui a échappé à nos prédécesseurs ¹⁷⁶.

Les partisans de l'art abstrait ne veulent plus d'une sculpture à l'imitation du monde extérieur ; ils la conçoivent de plus en plus comme une matérialisation de la pensée et des sentiments dans une « nouvelle prise de possession de l'espace » ¹⁷⁷, ce qui exige une très grande attention dans le choix des matériaux et la manière de les traiter. Pour eux,

¹⁷³ RODIN, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁴ Il serait intéressant de situer, entre le classicisme de RODIN — qui tend vers l'académisme — et la sculpture moderne, le cas très particulier de Gaudier-Brzeska, ce sculpteur français mort à vingt-quatre ans pendant la première guerre mondiale, dont l'œuvre accomplie en moins de cinq ans, et prophétique en quelque sorte, présente une diversité extraordinaire. Voir à ce sujet J. PEIGNOT, *Le sculpteur Gaudier-Brzeska*.

¹⁷⁵ DEL MARLE, *Le constructivisme et son influence*, p. 10.

Del Marle, du reste, s'est consacré à des recherches de couleur dans l'espace et d'organisation de la couleur en fonction de l'architecture. Engagé dans une voie qu'il qualifie lui-même de « cérébrale, intellectuelle, rationnelle et cartésienne », il a voulu « que ses recherches d'esprit néoplastique échappent au tableau de chevalet, c'est-à-dire au plan et les a orientées en liaison constante avec l'architecture » (L. DEGAND et R. V. GINDERTÄBL, *Klar Form*, p. 6).

¹⁷⁶ DEL MARLE, *art. cit.*, p. 10.

¹⁷⁷ Cf. L. DEGAND, *Introduction*, p. 4. A partir de 1930 environ (bien qu'il y ait eu déjà au début du siècle des tentatives d'autonomie de la plastique en sculpture), on constate « une hantise de la sculpture pure, d'une sculpture qui soit de la sculpture par excellence et rien d'autre, d'une sculpture même qui, au delà d'une obéissance sans réserve à la règle de l'autonomie des genres, vise à l'autonomie de la plastique. A notre avis, d'ailleurs, le désir d'une sculpture autonome en tant que sculpture n'est, à notre époque, ...qu'un désir dissimulé d'une sculpture pure en tant que plastique. En vérité, l'obsession qui gouverne les sculpteurs comme les peintres d'avant-garde... c'est l'abstrait intégral » (L. DEGAND, *La sculpture de 1930 à 1950*, pp. 22-23).

l'espace et la lumière cessent de n'affecter la sculpture que de l'extérieur :

Pour de nombreux explorateurs de la plastique nouvelle, l'espace, milieu naturel de la sculpture, se présente comme un domaine à conquérir. Ils visent à multiplier à l'infini les aspects de cette troisième dimension que la peinture d'avant-garde, dans le même temps, repousse progressivement. Pour eux, l'espace n'est plus seulement ce qui entoure la sculpture, c'est aussi ce qui la pénètre. La lumière n'est plus seulement ce qui caresse les surfaces extérieures d'un volume, c'est aussi ce qui circule parmi les divers plans d'une construction ¹⁷⁸.

Parmi ces sculpteurs « d'avant-garde », notons aussi le désir qu'exprime Gimond, l'idéal vers lequel, pour lui, tend la sculpture :

Aller toujours le plus loin possible, essayer de fixer ce qu'il y a d'éternel dans chaque visage. Je voudrais créer des idoles. Ce serait atteindre à l'idéal, s'élever à ce qu'il y a de divin dans l'art. ...le plus difficile est d'atteindre la majesté et le mystère, que la nature dissimule si bien. L'expression est uniquement d'ordre plastique.

Ce qu'il y a d'unique dans la sculpture, c'est précisément de faire parler le marbre, le granit, une matière brute ; c'est de lui faire parler son langage propre sans que ce langage soit appliqué de l'extérieur. Aucun autre art ne réalise cela. C'est pourquoi cet art possède toujours une force unique de renouveau, de reprise fondamentale des formes artistiques, car il dialogue avec la matière physique elle-même dans ce qu'elle a de plus primitif, de plus brutal.

Dialoguant avec la matière physique, la sculpture doit mettre spécialement en relief le sens de la profondeur, de la stabilité, de la structure substantielle des réalités. Plus profondément encore, la sculpture met en pleine lumière la structure substantielle des vivants et de l'homme. Elle doit, à travers la matière, montrer l'insertion du vital et du spirituel, montrer la matière en attente du spirituel et la victoire de celui-ci, manifester la disposition ultime de la matière, du corps à l'égard du spirituel ou, si l'on préfère, le reflet et la marque de l'esprit sur le corps, sur la matière. De ce point de vue, et comme l'avait bien vu Hegel, la sculpture est l'art qui réalise la synthèse la plus parfaite du spirituel et du matériel ; synthèse qui se veut substantielle, au delà du mouvement, se servant du mouvement pour le dépasser et exprimer le repos éternel, capable, comme le disait Camus, d'apaiser pour un moment « l'incessante fièvre des hommes ».

¹⁷⁸ L. DEGAND, *Introduction*, p. 4.

Et l'on comprend comment, dans une certaine vision mathématique des choses remplaçant la matière par l'espace, on en arrive à ne plus considérer la sculpture qu'en fonction de l'espace, comme dans le constructivisme.

Mais dans la réaction de la sculpture moderne contre une sculpture classique, il y a encore autre chose : le désir de retrouver de la manière la plus radicale et la plus pure la qualité propre de la matière sculpturale. L'artiste se lie à la matière, et c'est presque elle qui le conduit. Il doit alors, en la connaissant par connaturalité (ce qui ne peut se faire que par l'intelligence liée au toucher), découvrir sa structure propre, « quasi ontologique ». Par là, il exalte la matière dans ce qu'elle a de caractéristique, en la rendant en quelque sorte éternelle. Ce n'est plus le visage de l'homme, de l'animal, qui est recherché, c'est leur fondement commun : ce qui permet à la matière d'être informée substantiellement par la forme, par l'âme ¹⁷⁹.

Mais il peut y avoir aussi, dans cette recherche de la matière, une révolte contre la forme et, en définitive, contre l'esprit. On voudra alors montrer l'aspect chaotique de la matière et sa tendance à la désagrégation. Notons, du reste, que c'est peut-être à l'égard de la sculpture que l'on peut le mieux comprendre ces virtualités multiples contenues dans l'art moderne.

L'ART DRAMATIQUE

Qu'est-ce que le théâtre? Un des témoignages les plus certains de ce besoin de l'homme d'éprouver à la fois le plus d'émotions possible. Il réunit tous les arts pour sentir davantage: la pantomime, le costume, la beauté de l'acteur, doublent l'effet de l'ouvrage parlé ou chanté. La représentation du lieu dans lequel se passe l'action augmente encore tous ces genres d'impression ¹⁸⁰.

L'art dramatique, effectivement, intègre des éléments divers qu'il synthétise : poésie, musique, peinture, sculpture et architecture... Plus la synthèse est originale, plus elle est riche et parfaite. Mais cet aspect de synthèse n'empêche pas l'art dramatique d'avoir une originalité propre,

¹⁷⁹ Ce sens de la matière qu'a le sculpteur rejoint celui de l'artisan. Tous deux ont en effet un très grand sens de la matière et de ses qualités propres (ce sur quoi Alain insiste tant), mais dans deux perspectives tout à fait différentes. L'artisan a le sens de la matière en vue de l'utilité (rien n'est aussi radicalement utile que la matière), alors que l'artiste a, à l'égard de la matière, le sens de l'« ontologique fondamental », si l'on peut dire.

¹⁸⁰ E. DELACROIX, *Journal*, II, p. 98.

irréductible aux autres arts. Quelques témoignages, recueillis chez des dramaturges, critiques d'art ou acteurs très divers, nous aideront à la saisir.

Shakespeare affirmait que le théâtre « s'est de tout temps proposé d'offrir à la vie un miroir, où la vertu puisse se reconnaître, l'orgueil se mépriser, et chaque génération, l'époque entière, apprécier sa figure et son caractère »¹⁸¹.

Dans le *Natya Shastra*, le sage Bharata transmet ainsi l'enseignement reçu de Brahma :

il [le théâtre] décrit les manifestations de ce Triple monde tout entier. Tantôt la loi, tantôt le jeu, tantôt la richesse, tantôt la quiétude, tantôt le rire, tantôt la guerre, tantôt la passion, tantôt la mort violente. Loi pour ceux qui suivent la loi, passion pour ceux qui se vouent aux passions, discipline de ceux qui se dirigent mal, maîtrise de ceux qui savent se diriger. Aux eunuques il donne l'audace, et l'énergie aux bravaches; c'est le réveil des inconscients et la prespicacité des savants.
...pour tous le Théâtre offrira un refuge dans cette vie¹⁸².

¹⁸¹ *Hamlet*, acte III, scène 2. Ce caractère du théâtre : refléter les passions et les vertus des hommes, a été maintes fois souligné; il est encore rappelé par Ionesco : « En fait, le chef-d'œuvre théâtral a un caractère supérieurement exemplaire : il me renvoie mon image, il est miroir, il est prise de conscience, histoire-orientée au delà de l'histoire vers la vérité la plus profonde » (*Notes et contre-notes*, p. 18).

¹⁸² *Natya Shastra*, I, nos 105-108 (*L'origine du théâtre de Bharata*, pp. 94-95). — C'est en Inde, semble-t-il, que l'on trouve les plus anciens témoignages d'une véritable tradition dramatique (au delà des simples danses rituelles). Sans pouvoir étudier ici les théâtres d'Asie, notons seulement que (bien qu'il soit assez difficile de discerner dans leur grande diversité des traits communs) la plupart des théâtres traditionnels de l'Asie apparaissent comme une synthèse des moyens d'expression artistiques; la musique, la pantomime, la danse en sont rarement absentes et constituent un élément essentiel, parfois principal (il n'y a pas, entre le théâtre lyrique et le théâtre parlé, une distinction aussi rigoureuse qu'en Occident). De plus, les théâtres d'Asie manifestent tous « une recherche de la perfection dans l'interprétation à l'aide d'un répertoire de formules dont chacune exige une maîtrise absolue » (*Les théâtres d'Asie*, p. 291). Au sein de ces théâtres multiples, deux foyers dominent : l'Inde et la Chine. Il faut noter, en ce qui concerne l'Inde, la grande importance de l'élément religieux, ainsi que l'existence d'une gamme plus étendue du sacré au profane, en ce sens que certaines formes dramatiques sont mêlées d'éléments rituels (ce théâtre est principalement destiné à un public aristocratique et cultivé, comme le montre l'emploi du sanskrit pour les personnages de rang supérieur). Par contre, dans le théâtre traditionnel chinois, la présence du sacré n'est guère consciente, et les histoires qu'il met en scène font partie du patrimoine populaire; aussi est-il apprécié par un public beaucoup plus large (cf. *op. cit.*, p. 287). Le théâtre chinois ne semble pas avoir d'origine religieuse, il veut divertir plus qu'édifier, et ce sont la technique et la virtuosité de l'acteur qui dominent.

L'influence du bouddhisme, originaire de l'Inde, se fait sentir de façon très différente dans le théâtre tibétain, qui a une fonction rituelle, et dans le théâtre japonais, le *no*, « dont les fins sont esthétiques, mais où les croyances religieuses contribuent à créer l'atmosphère du drame et à en définir les thèmes » (*op. cit.*, p. 286). L'hindouisme, d'autre part, inspire encore, en Indonésie, la danse et le théâtre d'ombre, et cela malgré l'introduction de l'islam.

Le théâtre japonais, art de tradition et qui implique une vision sensuelle des choses, est marqué par l'influence de l'Inde et surtout par celle de la Chine. Le *no*, qui est sa première forme classique et aussi la plus caractéristique, est ordinairement religieux (shintôïste ou plus souvent bouddhiste). D'autre part, comme le souligne R. Sieffert, « être ' insolite ' : tel est... l'unique secret du grand acteur » (*Le théâtre japonais*, *op. cit.*, p. 142). Le *no* peut atteindre une

Le théâtre n'est pas seulement un reflet de la vie humaine et un certain refuge ; il est aussi une évasion en attente d'un monde meilleur. « Condamnés à expliquer le mystère de leur vie, écrit Louis Jouvet,

les hommes ont inventé le théâtre.

Chassés du Paradis terrestre, ils se sont créé cet artificiel et temporaire paradis, peut-être dans l'attente d'un paradis futur.

C'est en tout cas, de toutes leurs inventions, la plus parfaite, la plus étonnante, la plus originale. C'est, dirai-je, l'unique invention des hommes, tout ce que Dieu leur a laissé dans la malédiction dont ils ont été frappés.

Le théâtre contient toutes les autres inventions et l'invention du théâtre, dans sa puérité, a quelque chose de divin : Bacchus, Orphée, Dionysos, Eleusis, mystères, approfondissements, descente aux enfers, descente en soi-même, recherche autre part, hors de soi ¹⁸³.

Il y a dans le théâtre une plénitude très spéciale. Non seulement l'homme et les groupements humains, mais les choses et les puissances de la nature sont matière dramatique :

...le royaume que doit conquérir le théâtre s'étend bien au delà, jusqu'à l'infini. Après l'homme et son mystère intérieur, après les choses et leur mystère, nous touchons à des mystères plus grands. La mort, les présences invisibles, tout ce qui est par delà la vie et l'illusion du temps. Fléau des balances où s'équilibre le bien et le mal. Ce qu'il faut de douleur pour racheter le péché et sauver la beauté du monde. Tout jusqu'à Dieu ¹⁸⁴.

profondeur et une élévation uniques, et l'on est tenté de le rapprocher de la tragédie grecque (cf. *op. cit.*, p. 287). A partir du XVII^e siècle, le *nô*, figé dans sa forme et son répertoire, se réfugie dans les châteaux. Le peuple réclame des divertissements ; les marionnettes introduites de Chine, et jointes à des techniques musicales et récitatives, vont donner naissance au théâtre des poupées, ou *ningyô-jôruri*. Enfin, ce second genre de théâtre dont les éléments, à l'origine, provenaient des *sarugaku* (sortes de spectacles de foire, littéralement « danses de singes »), aura à son tour à réagir contre un autre genre de spectacles plutôt vulgaires (issus aussi d'un rameau divergent des *sarugaku*) et donnera ainsi naissance au troisième genre dramatique japonais, le *kabuki*. Au XVIII^e siècle, le *kabuki* se met à interpréter, avec des acteurs de chair et d'os, le théâtre des poupées, d'abord d'une façon parodique (alors que « les animateurs de marionnettes cherchaient à reproduire la souplesse de la vie, les acteurs de *kabuki* tentaient de donner à leurs mouvements la raideur des poupées », cf. *op. cit.*, p. 153), puis en évoluant vers un jeu plus naturel, impliquant danse, musique et chant. Enfin, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un théâtre nouveau, influencé par l'Occident, va prendre naissance à côté des formes de théâtre traditionnelles. Dans le théâtre du célèbre dramaturge Kinoshita Junji (né à Tokyo en 1914), « la *Nature* et l'*Histoire* fusionnent en une expérience indivisible » (*op. cit.*, p. 188). Notons la manière dont il compare le théâtre classique japonais au théâtre classique occidental : « Contrairement au théâtre classique occidental qui se constitue dans une structure dynamique, organique et bien liée, le théâtre *Kabuki*, qui consiste pour ainsi dire en une juxtaposition de différentes scènes, a le caractère d'un poème épique ou celui d'un rouleau de peinture. La représentation du *Kabuki*, avant d'être celle d'un théâtre, est destinée aux spectateurs qui viennent s'extasier à la vue des 'acteurs' qui jouent. Même aujourd'hui, ceux qui vont au théâtre uniquement pour admirer les acteurs Ebizo et Utaemon, doivent être plus nombreux que ceux qui veulent suivre spécialement telle ou telle pièce » (*La Tradition du théâtre et les contes populaires*, p. 16, cité dans *Les théâtres d'Asie*, p. 194).

¹⁸³ L. JOUVET, *Témoignages sur le théâtre*, p. 133.

¹⁸⁴ G. BATY, *Le théâtre et l'univers à exprimer*, in H. GOUHIER, *L'essence du théâtre*, pp. VII-VIII.

Le théâtre, s'il embrasse ainsi « notre intégrale vision du monde »¹⁸⁵, est défini par certains comme « l'art de la réalité », un « art de simultanéité » qui saisit tout dans l'homme. C'est ainsi que le conçoit Jean-Louis Barrault :

Le théâtre est donc à l'origine un art de simultanéité qui atteint au même instant, dans le Présent, tous les sens, l'ouïe, la vue, le toucher, tous les nerfs, tous les radars, tous les instincts. Il est essentiellement *l'art de la Sensation*. Il est l'art du Présent, donc de la Réalité, mais aussi de toutes les couches de cette Réalité; depuis l'enfer jusqu'au ciel... il est l'art de la Réalité dans sa si-gni-fi-ca-tion. Il est l'art de la mise à mort¹⁸⁶.

Parce qu'il « traite essentiellement du Présent et du Simultané », l'art du théâtre « est essentiellement un art d'Actualité »¹⁸⁷.

La position de Ionesco est tout autre : son théâtre n'est pas un théâtre d'actualité, ou, s'il l'est, il s'agit de la seule actualité que reconnaisse Ionesco : la destruction continuelle de tout ce qui se construit :

Le théâtre d'actualité ne dure pas (par définition) et ne dure pas pour la raison qu'il n'intéresse pas vraiment profondément les hommes¹⁸⁸.

Pour moi, c'est comme si l'actualité du monde était à tout moment parfaitement inactuelle. Comme s'il n'y avait rien; comme si le fond des choses n'était rien, ou comme s'il nous échappait. Une seule actualité, pourtant : le déchirement continu du voile de l'apparence; la destruction continuelle de tout ce qui se construit. Rien ne tient, tout s'en va. Mais je ne fais que répéter ce que disait le roi Salomon : tout est vanité, tout retourne en poussière, tout n'est que des ombres. Je ne vois pas d'autre vérité. C'est le roi Salomon qui est mon maître¹⁸⁹.

Le théâtre de Ionesco est donc un théâtre de la dérision — la dérision de l'homme, et non pas de telle ou telle société¹⁹⁰. C'est un

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. VIII.

¹⁸⁶ *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, pp. 15-16. En raison de cette plénitude du théâtre, certains le considèrent comme le plus parfait des arts, car « là, nos idées sont représentées non par un moment, comme dans la peinture et la sculpture, mais par une succession de moments, par une vie entière... Non seulement il se sert de la figure humaine... mais... il nous la donne vivante » (M. BORISSAVLÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, p. 26). Sartre dira que si la sculpture représente la forme du corps, le théâtre représente l'acte de ce corps.

¹⁸⁷ « Parce que l'art du théâtre traite essentiellement du Présent et du Simultané, parce qu'il saisit, essentiellement pour avoir le droit d'exister, tout ce qui dans la vie est fait d'échanges de mouvement et de rythme, parce qu'il est l'art même du Devenir, c'est-à-dire de ce qui passe, l'art du théâtre est essentiellement un art d'Actualité » (*Réflexions sur le théâtre*, p. 139). J.-L. Barrault insiste également sur la portée sociale du théâtre, « art de Justice » (cf. *op. cit.*, p. 147).

¹⁸⁸ *Notes et contre-notes*, p. 40.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁰ « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire. C'est l'homme » (*op. cit.*, p. 112). Cf. pp. 122-123 : « Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce... le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence. »

« théâtre de violence »¹⁹¹ et de démesure¹⁹², capable d'exprimer la condition fondamentale de l'homme — solitude et angoisse¹⁹³ — mais en disloquant la réalité quotidienne¹⁹⁴. C'est un théâtre qui, projetant sur scène un monde intérieur déchiqueté, est le miroir des contradictions universelles¹⁹⁵.

Sartre, qui avoue avoir « la passion de comprendre les hommes », présente, en réaction contre le « théâtre de caractères », un « théâtre de situations », qui montre, non plus des caractères aux prises les uns avec les autres, mais des libertés prises au piège, autrement dit les situations limites de l'homme (celles qui peuvent être des situations communes à tous) et les libertés qui s'y choisissent : non pas les issues que les hommes choisissent — car en réalité il n'y a pas d'issue à choisir — mais les hommes *inventant* leur propre issue et par là s'inventant eux-mêmes¹⁹⁶ :

S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même *dans* et *par* cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et *des libertés qui se choisissent dans ces*

¹⁹¹ Cf. *op. cit.*, p. 13.

¹⁹² « D'abord le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue, c'est la parole de combat, de conflit... Il existe d'autres moyens de théâtraliser la parole : en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure ; le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations » (*op. cit.*, p. 15).

¹⁹³ Cf. *op. cit.*, p. 60 : « Il me semble que la solitude et surtout l'angoisse caractérisent la condition fondamentale de l'homme ».

¹⁹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 13 : « Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne ».

¹⁹⁵ Cf. *op. cit.*, pp. 136-137 : « Pour moi, le théâtre — le mien — est, le plus souvent, une confession ; je ne fais que des aveux (incompréhensibles, pour des sourds, cela ne peut être qu'ainsi), car que puis-je faire d'autre ? Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même) me disant, toutefois, que, le microcosme étant à l'image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles. Pas d'intrigue, alors, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction : cela peut paraître tragique, cela peut paraître comique, ou les deux à la fois, car je ne suis pas en mesure de distinguer le dernier du premier. Je ne veux que traduire l'in vraisemblable et l'insolite, mon univers. »

¹⁹⁶ Voir *Qu'est-ce que la littérature ? (Situations II)*, pp. 312-313 : « Le théâtre, autrefois, était de 'caractères' : on faisait paraître sur la scène des personnages plus ou moins complexes, mais entiers et la situation n'avait d'autre rôle que de mettre ces caractères aux prises, en montrant comment chacun d'eux était modifié par l'action des autres. J'ai montré ailleurs comment, depuis peu, d'importants changements s'étaient faits en ce domaine : plusieurs auteurs reviennent au théâtre de situation. Plus de caractères : les héros sont des libertés prises au piège, comme nous tous. Quelles sont les issues ? Chaque personnage ne sera rien que le choix d'une issue et ne vaudra pas plus que l'issue choisie. [...] En un sens, chaque situation est une souricière, des murs partout : je m'exprimais mal, il n'y a pas d'issue à choisir. Une issue, ça s'invente. Et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même. L'homme est à inventer chaque jour ».

situations... Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est *un caractère en train de se faire*, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Nous avons nos problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne et de la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres choses encore. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à *certaines* libertés ¹⁹⁷.

Francis Jeanson a montré comment le théâtre de Sartre, en « contestant la Réalité et se contestant lui-même au nom de la Réalité » (voir notamment le personnage du Comédien dans *Kean*), était « l'une des meilleures façons de provoquer la société à s'infliger enfin, elle-même, sa propre contestation » ¹⁹⁸. Cette situation dans laquelle le spectateur se trouve si, l'acteur n'étant plus un vrai acteur, la fiction prend force de réalité et révèle au spectateur son imposture, voilà ce que vise le théâtre de Jean Genet, en particulier dans *Les Bonnes* : le spectateur ne peut plus croire au drame sans en être atteint. « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, écrit Jean Genet,

je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse » ¹⁹⁹.

Avant Sartre et d'une autre manière, Antonin Artaud, qui a beaucoup influencé le théâtre contemporain, avait déjà violemment réagi contre « le théâtre psychologique venu de Racine » et ses méfaits, « qui nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre

¹⁹⁷ Cité par F. JEANSON, *Sartre par lui-même*, pp. 11-12. Cf. ces mots de Goetz, dans *Le Diable et le Bon Dieu*, X^e tableau, scène IV : « ...Il n'y avait que moi : j'ai décidé seul du mal; seul j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui m'excuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre; moi, l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe... »

¹⁹⁸ F. JEANSON, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹⁹ *Comment jouer Les Bonnes?* in *Les Bonnes, Préface*, pp. 10-11. Cf. F. JEANSON, *op. cit.*, p. 100. — Le modèle du théâtre que Genet appelle de ses vœux est la célébration symbolique de la messe, mais une messe noire : le vice est la seule vertu, l'enfer est le seul paradis, les ténèbres sont la seule lumière (voir P. SURER, *Le théâtre français contemporain*, p. 471).

doit posséder »²⁰⁰. Il faut que le théâtre « serve »²⁰¹, qu'il « retrouve sa nécessité », qu'il domine l'instabilité de la période angoissante et catastrophique où nous vivons²⁰². Or, pour Antonin Artaud, « tout ce qui agit est une cruauté » — « cruauté » signifiant « appétit de vie », « rigueur cosmique » et « nécessité implacable »²⁰³ — et « c'est sur cette idée d'action poussée à bout... que le théâtre doit se renouveler »²⁰⁴. Son théâtre sera donc un théâtre de la Cruauté, dont l'ampleur puisse sonder la vitalité intégrale de l'homme et le mettre en face de toutes ses possibilités²⁰⁵. Un tel théâtre, dont Artaud reconnaît qu'il s'identifie « aux forces de l'ancienne magie », théâtre qui fait rentrer en lui la nature entière et s'adresse à l'organisme entier²⁰⁶, doit créer « une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain »²⁰⁷. Il constitue une véritable remise en cause de l'homme, une remise en cause « organique »²⁰⁸.

Le théâtre, s'il a une fonction psychologique et morale (en fournissant au spectateur « des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques... ses chimères... se débordent »²⁰⁹), va beaucoup plus loin :

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est... pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués...

...ce langage nu du théâtre, langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre le rêve et les événements²¹⁰.

Huit jours avant sa mort, le 25 février 1948, Antonin Artaud écrivait encore :

Un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement

²⁰⁰ *Le théâtre et son double*, Œuvres complètes, IV, p. 101.

²⁰¹ Cf. *op. cit.*, p. 209. ²⁰² Cf. *op. cit.*, pp. 101-102.

²⁰³ Cf. *op. cit.*, p. 122 (lettre à Jean Paulhan). ²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 102.

²⁰⁵ Cf. *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁶ Cf. *op. cit.*, pp. 103-104. C'est pourquoi, « pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec les sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle des masses; de rechercher dans l'agitation des masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue » (*op. cit.*, p. 102).

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 107. ²⁰⁸ Cf. *op. cit.*, p. 110.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 109. ²¹⁰ *Op. cit.*, pp. 110-111.

quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs on ne joue pas, on agit.
Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création ²¹¹.

Jean Vilar, à la suite d'ailleurs d'Antonin Artaud, insiste sur le fait que le théâtre n'est pas dialogue. Mais à la différence d'Artaud, il prend comme exemple le théâtre de Racine, en montrant le discernement à faire

entre le théâtre qui obéit aux lois de la magie et de l'incantation (lois chères à Artaud) et celui qui ne provoque que des excitations passagères; entre celui qui chante et nous soutient et celui qui prouve et nous rend maussade; entre celui qui s'adresse *d'abord* à nos sens et celui qui n'est que dialogué... le théâtre de Racine sacrifie s'il le faut la clarté littéraire à l'incantation sonore du vers; il évite de prouver et n'obéit qu'à ce qui est chant (plaintes, psalmodie, cris et soupirs, chant mélodique, etc.); il refuse enfin cette forme bâtarde, émasculée, du théâtre : le *dialogue, exercice de virtuosité* ²¹².

Contre un théâtre « métaphysique » ou « moraliste » ²¹³, qui voudrait être « la démonstration analytique de notre condition » ²¹⁴, et d'autre part contre un théâtre qui, imitant le cinéma, s'en tient à un dialogue réaliste, à une sorte de vérisme ²¹⁵, Jean Vilar veut revenir à la conception antique du théâtre, c'est-à-dire à un théâtre qui, présentant une unité rigoureuse et obéissant pour cela à des règles strictes ²¹⁶, montre et chante l'homme victorieux du sort qui lui était fait ²¹⁷. Dans un tel

²¹¹ Paule THÉVENIN, *1896-1948*, in « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps », pp. 44-45. Dans la ligne d'Antonin Artaud et du théâtre de la violence se situerait le Living Théâtre, avec son insistance exagérée sur le rôle du corps et sa recherche de vérité : « Le mot doit nous rapprocher, autrement c'est simplement une nouvelle barricade. Nous tuons lorsque nous ne disons pas la vérité, c'est le chemin vers une mort prématurée. Mais quand vous me dites la vérité, je vis, et vous vivez un moment de plus. C'est notre combat commun contre la mort » (voir P. BÉNER, *Le Living Théâtre*, p. 47).

²¹² *De la tradition théâtrale*, pp. 88-89. Cf. p. 90.

²¹³ *Op. cit.*, p. 95 : « Les métaphysiciens et les moralistes se servent de la scène pour expliquer ou éprouver un postulat philosophique... ».

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 96.

²¹⁵ Cf. *op. cit.*, pp. 99-101.

²¹⁶ Voir *op. cit.*, p. 95 : « On songe avec tristesse à Eschyle, à Sophocle, aux chorèges, préparant d'avril à décembre la réalisation scénique du poème dramatique, fondée sur une idée simple, obéissant à des règles strictes, idées et formes connues de tous, réclamées de tous et concourant à donner une représentation qui ne sera jouée qu'une fois, où l'homme, enfin, était, face aux dieux, plus grand parfois que les dieux eux-mêmes. »

²¹⁷ « Car ce qui est nécessaire au théâtre (satirique ou tragique) et que l'on rencontre si rarement dans notre répertoire moderne, c'est l'homme qui, fût-il placé dans la situation la plus basse, la plus honteuse — et criminelle, sache s'élever au-dessus de cette condition qui lui est faite, et sinon s'en rendre maître, du moins la juger enfin, la chanter... et la dominer. Le héros mourra à la fin, nous le savons bien. Il n'importe. Il aura vaincu inlassablement le sort qui lui était fait. Tout couvert du sang des autres qu'il soit, Macbeth est encore le héros avec lequel on ne craint pas de sortir du théâtre. Il continue à chanter à nos côtés quelque victoire, quelque dépassement de soi, quelque orgueil d'être homme » (*op. cit.*, pp. 95-96).

théâtre, le contact émotionnel doit être permanent ²¹⁸. Toutefois, cet aspect émotionnel n'est pas tout : « le théâtre, en ses chefs-d'œuvre, n'est pas seulement le rond-point enchanté de la prosodie, de la cruauté, de la beauté du geste » ²¹⁹ ; il s'adresse aussi à l'intelligence ²²⁰. Mais le théâtre, puisqu'il est « fait de notre essence même », reste comme l'homme lui-même un mélange de mensonge et de vérité, d'illusion et de réalité ²²¹. Il est un miroir qui reflète la vie profonde de l'homme ²²². Œuvre de l'imagination, il est le miroir de Richard II, ce « miroir flatteur » qui nous trompe ²²³, qui nous exalte au-dessus de nous-mêmes ²²⁴.

Reconnaissant à Antonin Artaud le mérite d'avoir « réinstallé la dimension tragique au centre de nos préoccupations » ²²⁵, Camus, qui aimait passionnément le théâtre et aurait pu, de son propre aveu, être acteur et se suffire de ce métier ²²⁶, a essayé, surtout dans *Le Malentendu* (où l'absurde est le destin lui-même) et dans *L'Etat de siège*, de revenir à la tradition de la tragédie grecque. Mais il faut bien reconnaître que, pour l'essentiel, il n'y est pas revenu, car il a été réduit, comme le fait observer Morvan Lebesque, à exprimer une « foi laïque » qui n'engendre pas de Prométhée, et pour cause : « il n'y a point de Prométhée sans Zeus. Par force, sa tragédie n'est qu'humaniste, donc mutilée » ²²⁷.

La tentative de Camus reste néanmoins très significative. Critiquant le théâtre de Giraudoux (et notamment *Ondine*), il insiste sur le fait que « le secret particulier au grand théâtre », qui illustre un grand sentiment marchant sans arrêt vers sa fin,

c'est de se situer un lieu géométrique du familier et de l'inhumain. Car c'est par ce jour exclusif qu'il jette sur des passions bien humaines qu'il

²¹⁸ Cf. *op. cit.*, p. 101.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 146.

²²⁰ Cf. *op. cit.*, p. 141 et p. 146.

²²¹ Cf. *op. cit.*, p. 144. « Le théâtre est, en son essence même, fait de notre essence même » (*ibid.*). « ...il est le chant dithyrambique de nos désirs profonds et de nos railleries » (pp. 96-97). « ...le théâtre n'est pas qu'un divertissement, n'est pas un objet de luxe, mais le besoin impérieux de tout homme et de toute femme » (p. 175).

²²² Cf. *op. cit.*, p. 148.

²²³ Cf. *op. cit.*, p. 150.

²²⁴ « ...le théâtre est, me semble-t-il, irréalité, songe, magie psychique, mythomanie ; et s'il est aussi réalité, du moins il faut qu'elle nous dope, nous enivre, nous jette hors du théâtre le cœur vif, l'esprit plein de merveilles, le cœur vivant » (*op. cit.*, p. 153). Cf. p. 143 : « ...n'oublions pas que l'art du spectacle attire et séduit dans la mesure où il propose à la femme et à l'homme une puissance temporaire dont l'imagination tire un plaisir souvent plus durable que le plaisir des jeux sexuels. »

²²⁵ *Sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1702.

²²⁶ Voir *Réponses à Jean-Claude Brisville*, in *Essais*, p. 1922.

²²⁷ M. LEBESQUE, *La passion pour la scène*, p. 167.

s'éloigne le plus de la réalité. Et par un paradoxe émouvant et singulier, c'est avec des matériaux tirés du cœur de l'homme qu'il édifie ce monde à part, ce plateau où les dieux, pour quelques heures, surgissent et parlent ²²⁸.

Pour Camus, le thème dramatique par excellence est « la solitude des grands sentiments » ²²⁹ ; et sa conception du théâtre se résume assez bien dans ces quelques lignes :

Ainsi, par ce jeu des corps et des lumières, cette précipitation d'hommes violemment colorés vers la consommation finale, les tragédies les plus humaines enlèvent le spectateur au-dessus de lui-même. Le corps est ici le serviteur de ses propres passions, l'acteur interprète d'un destin qui appartient à tous et à personne.

Ce mouvement unique, cette force, sa logique sans raison, cette conséquence aveugle et implacable, font le théâtre et son retentissement universel ²³⁰.

Tout le théâtre de Camus représente une tentative — quasi désespérée — de mettre en pratique *L'origine de la tragédie*, qui était pour lui le maître livre du théâtre. Nietzsche y présente la tragédie antique comme la synthèse de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysien qui animent, pour lui, toute œuvre artistique :

L'évolution progressive de l'art est le résultat du double caractère de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysien, de la même manière que la dualité des sexes engendre la vie au milieu de luttes perpétuelles et par des rapprochements seulement périodiques. Ces noms, nous les empruntons aux grecs qui ont rendu intelligible au penseur le sens occulte et profond de leur conception de l'art, non pas au moyen de notions, mais à l'aide des figures nettement significatives du monde de leurs dieux. C'est à leurs deux divinités des arts, Apollon et Dionysos, que se rattache notre conscience de l'extraordinaire antagonisme, tant d'origine que de fins, qui exista dans le monde grec entre l'art plastique apollinien et l'art dénué de formes, la musique, l'art de 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 ²³¹.

²²⁸ Jean Giraudoux ou *Byzance au théâtre*, in *Essais*, p. 1406. Camus insiste aussi sur le fait que « le théâtre figure la réalisation collective de la pensée d'un seul » — ce qui montre sa vérité profonde et donc ce qui fait sa réussite. « A l'égard de ceux qui l'applaudissent comme envers ceux qui le font vivre, cet art est soumis au suffrage universel. Et les sentiments qu'il illustre doivent, en conséquence, recevoir l'accord de tous » (*art. cit.*, p. 1405).

²²⁹ *Art. cit.*, p. 1406.

²³⁰ *Art. cit.*, pp. 1406-1407.

²³¹ *L'origine de la tragédie*, pp. 25-26.

Sans vouloir discuter ici la théorie nietzschéenne de l'apollinien et du dionysien, leur complémentarité et leur union dans l'art du théâtre, il semble indéniable que le théâtre doit sa puissance d'évocation et de suggestion au fait qu'il peut unir d'une manière suffisamment intense les aspirations intellectuelles et les tendances passionnelles de l'homme les plus violemment opposées, et maintenir une certaine continuité vitale dans une discontinuité absolue, apparemment irréductible. Seul le théâtre peut faire cela, car il ne met pas seulement en cause les activités humaines, les gestes humains, mais les personnes elles-mêmes dans leur totalité, avec leur tempérament et leurs réactions imprévisibles. C'est là la différence essentielle entre poésie et théâtre²³². La poésie chante les gestes des hommes, leur amour et leur haine, leur grandeur et leurs faiblesses ; le théâtre montre l'action de l'homme, la personne humaine engagée dans une situation particulièrement grave, intense ou périlleuse, et la manifeste dans cette situation qui implique toujours l'intervention visible ou invisible d'autres personnes²³³.

Le théâtre grec (surtout Eschyle) offre cette magnifique alliance de la poésie lyrique et de la tragédie. Le chœur est bien l'élément poétique lyrique qui demeure au sein de la tragédie, assurant ainsi la profonde continuité vitale de toute l'action. Le chœur est l'âme commune de l'humanité, présente et sous-jacente à toute la diversité des activités. Il en est la conscience vivante, cachée, invisible, qui, objectivement, approuve ou condamne, craint ou espère... Grâce à cette présence continue, très profonde et très affirmée, les contrastes apparaissent avec

²³² Maritain exprime ainsi la différence entre le théâtre et la poésie. Pour lui « la poésie du Théâtre est la poésie de l'action » (*op. cit.*, p. 379). Ce premier jugement est très significatif, car il considère le théâtre en fonction de la *poésie* (selon le sens premier de celle-ci et aussi selon son sens strict). C'est pourquoi Maritain précise : « le sens poétique ne donne à l'œuvre son essence poétique et son existence devant l'esprit que d'une manière inchoative. Il ne peut atteindre pleinement cet effet qu'en vertu de la seconde épiphanie de l'intuition créatrice, en vertu de cette objectivation de l'intuition poétique en termes de mouvement... qu'est l'action ». A la différence du Poème, « c'est par l'action que l'œuvre reçoit, à parler purement et simplement, son essence poétique et son existence devant l'esprit ». Si « le poème *fait comme il est* », « le drame *est en faisant* » (p. 379). — Ne serait-il pas plus exact de dire : le théâtre n'existe comme œuvre d'art que si l'action est saisie poétiquement ? Le sens poétique est ici à l'intérieur même de cette saisie de l'action, saisie qu'on cherche à communiquer dans l'œuvre elle-même.

²³³ ARISTOTE, dans sa *Poétique*, affirme : « La tragédie est une imitation, non des hommes, mais d'une action et de la vie, et la vie consiste en action, et sa fin est un mode d'action, non une qualité » (6, 1450 a 16-19). — Jean Vilar, qui revient avec beaucoup de force à la conception grecque du théâtre, souligne le fait que le théâtre *est action* (cf. *De la tradition théâtrale*, p. 147). — « L'action dramatique, comme le suggère Maritain, est l'élan ou mouvement spirituel qui, émanant d'une constellation d'agents humains réunis dans une situation donnée, les emporte et commande par conséquent un certain développement des événements dans le temps, en leur conférant une signification déterminée. Le paradoxe central du théâtre réside en ce fait que, d'une part, ces agents humains sont doués de volonté libre et peuvent, jusqu'à un certain point, changer le cours des événements, alors que, d'autre part, l'œuvre elle-même, qui n'a pas de volonté libre, est d'autant plus parfaite que l'art y provient d'une nécessité interne, en sorte que l'action doit également se développer avec une inflexible nécessité » (*op. cit.*, pp. 341-342).

d'autant plus de violence et de force. Plus le théâtre quitte la poésie lyrique, plus il s'enferme dans des conflits d'actions et de réactions individuelles, plus aussi il perd sa profondeur et son universalité pour n'être plus que la description de faits contingents exposés avec une plus ou moins grande habileté. L'harmonie profonde entre l'aspect lyrique et l'aspect descriptif, plastique même, des actions et réactions humaines individuelles, fait toute la grandeur du théâtre et lui permet d'exprimer ce que ni la poésie ni l'art plastique ne peuvent dire : comment la destinée de l'homme est l'œuvre de l'homme, comment elle dépend de la communauté humaine, et comment elle dépend de ce qui est *au-dessus de lui*. C'est vraiment le mystère de la destinée humaine, de la destinée de chaque homme au sein de la famille, de la communauté, du pays, que le théâtre avant tout montre et proclame.

On comprend alors comment le théâtre est tragédie ou comédie, car la vie de l'homme, considérée sous l'aspect de sa destinée propre, apparaît constamment comme un sommet du tragique. Le tragique ne peut en effet surgir qu'à partir de la destinée humaine, et il n'y en aurait plus dans l'univers si, de celui-ci, disparaissait le mystère de cette destinée. Mais toute situation tragique implique en même temps un aspect comique. Le comique exige le tragique. Il ne peut naître que dans une situation impliquant une certaine tension, une certaine gravité, une certaine densité affective. Le comique implique toujours, en effet, une disproportion entre les moyens choisis et la fin recherchée. Plus le sens de la fin recherchée est intense, plus est évidente la disproportion entre les moyens choisis, les circonstances, et la fin poursuivie ²³⁴.

Il serait très intéressant de comparer au théâtre grec celui d'un Sartre, d'un Camus, d'un Anouilh ²³⁵, et peut-être surtout celui d'un

²³⁴ Sur le comique, voir *Le rire, le comique, l'humour*. Numéro spécial de la Revue d'esthétique. — « Le comique, écrit Ionesco, est peut-être là, dans cette progression déséquilibrée, désordonnée du mouvement. Il y a une progression dans le drame, dans la tragédie, une sorte d'accumulation des effets. Dans le drame, la progression est plus lente, mieux freinée, mieux dirigée. Dans la comédie, le mouvement a l'air d'échapper à l'auteur. Il ne mène plus la machinerie, il est mené par elle. Peut-être c'est là que réside la différence. Le comique et le tragique.

Prenez une tragédie, précipitez le mouvement, vous aurez une pièce comique : videz les personnages de tout contenu psychologique, vous aurez encore une pièce comique ; faites de vos personnages des gens uniquement sociaux, pris dans la « vérité » et la machinerie sociales, vous aurez de nouveau une pièce comique... tragi-comique » (*Notes et contre-notes*, pp. 204-205).

²³⁵ La dernière pièce d'Anouilh, *Cher Antoine*, expose explicitement ses idées sur le théâtre. Sans pouvoir nous y arrêter ici, nous noterons seulement la distinction que fait Anouilh, dans *Antigone*, entre drame et tragédie : « C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ses traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident... Dans la tragédie on est tranquille. D'abord on est entre soi. On est tous innocents en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué.

Gabriel Marcel. Ce dernier s'oppose à la fois à l'école naturaliste qui situe le tragique dans le jeu brutal des volontés et des instincts, c'est-à-dire dans le pathétique, et aux héritiers du symbolisme, qui demeurent dans un lyrisme vague, plus ou moins lié au subconscient. Gabriel Marcel, souligne J.-P. Dubois-Dumée, « voulut donner au drame de la hauteur en créant un « tragique de pensée »²³⁶. Ce qu'il veut, « c'est exprimer l'émotion qui naît d'une vie intellectuelle intense », « faire vivre dramatiquement les pensées ».

J.-P. Dubois-Dumée reconnaît que

les morts sont, en fait, les principaux personnages de ce théâtre... C'est par une sorte d'anticipation de la mort de l'être aimé que se réalise la communion... Le glissement de la vie vers la mort doit être en quelque sorte compensé par un mouvement inverse, un reflux de la mort dans la vie²³⁷.

L'homme peut sortir de sa solitude ; l'épreuve de la mort nous le garantit²³⁸.

Mais un théâtre qui présente la mort comme un fait réalisant la communion peut-il encore être tragique ? Ce qu'il y a de plus tragique dans la destinée humaine, n'est-ce pas cet inconnu, ce mystère de la mort qui atteint tout homme ? L'homme sait avec certitude qu'il va vers elle, et il ne peut savoir ni ce qu'elle est, ni ce qu'elle cache. La mort demeure pour l'homme, pour le philosophe, un mystère inconnu et inconnaissable, qui maintient dans toute sa vie une tension tragique, même si cet homme est un croyant, un chrétien, car sa foi ne supprime pas la réflexion humaine ni ne lui donne d'évidence. La foi lui donne la certitude que la mort n'est pas un terme, qu'elle peut être au point de départ d'une nouvelle vie toute de lumière, mais la foi ne lui révèle pas avec évidence que la mort sera pour lui source d'une vie nouvelle

C'est une question de distribution. Et puis surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, — pas à gémir, non, pas à se plaindre — à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter enfin ! » (*Antigone*, pp. 56-57). — Voir en parallèle, le discernement que fait IONESCO, dans *Notes et contre-notes*, p. 199 :

Le tragique : lorsque dans une situation exemplaire tout le destin humain se joue (avec ou sans transcendance divine).

Le drame : cas particulier, conditions particulières, destin particulier.

Le tragique : destin général ou collectif ; révélation de la « condition humaine ».

Je participe au drame : j'y vois reflété mon cas (ce qui arrive de douloureux sur scène peut m'arriver).

Tragédie : ce qui est sur scène peut nous arriver. Cela peut nous (et non plus me) concerner.

²³⁶ *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel*, p. 270.

²³⁷ *Op. cit.*, p. 289.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 290.

avec ceux qu'il a aimés. En fait, la foi, loin de supprimer la réflexion de l'intelligence humaine sur la mort, devrait au contraire l'intensifier, en la libérant et en l'individualisant.

Gabriel Marcel, en cherchant à créer un « tragique de pensée », n'a-t-il pas supprimé le tragique ? Car le tragique n'est pas dans la pensée mais dans la destinée humaine, dans l'appel intérieur, conscient et inconscient, naturel et surnaturel, vers un au-delà inconnu et mystérieux qui nous dépasse, que nous ignorons et vers lequel nous sommes irrésistiblement entraînés. Il n'y a pas, au sens tout à fait précis, de tragique métaphysique, mais il y a la tragique destinée de l'homme. Gabriel Marcel n'est-il pas, ici, victime d'un certain atavisme idéaliste qui tend toujours à confondre pensée et vie ?

Ceci dit, il reste indiscutable que le théâtre de Gabriel Marcel veut nous montrer, comme le théâtre grec, que la grandeur de la tragédie est toujours d'affronter l'homme à l'homme, et d'affronter l'homme à sa propre destinée.

Un dernier mot à propos du théâtre contemporain, et du théâtre en général (dont nous ne prétendons certes pas envisager ici tous les problèmes). Dès 1920, Copeau avait déclaré que le théâtre du xx^e siècle serait chrétien ou communiste²³⁹. Claudel et Bertold Brecht allaient réaliser pleinement cette prophétie (d'autres la réalisant aussi, de fait, par mode de tendance) : Claudel en mettant sur scène, non des saints, « mais de faibles créatures aux prises avec la grâce » et des « enfants de Dieu » dont les pieds ne sont pas « attachés à cette terre misérable »²⁴⁰, et Bertold Brecht en faisant le théâtre de la classe ouvrière, où l'homme est présenté, dans le conditionnement matériel de son existence, comme un tissu de contradictions. A ce sujet, il est intéressant de noter la manière dont Jacques Desuché distingue le théâtre dramatique, ou théâtre aristotélicien (Racine, Claudel...) du théâtre épique ou dialectique (Bertold Brecht). Le premier « peint la nature humaine, qu'il suppose universelle et immuable. Il montre ce que tous les hommes dans les temps et dans tous les lieux, sont supposés comprendre, faire et ressentir quel que soit leur milieu ». Le second « étudie l'homme tel qu'on le rencontre concrète-

²³⁹ Cf. M. LEBESQUE, *art. cit.*, pp. 163-164.

²⁴⁰ *L'annonce faite à Marie* (version définitive pour la scène, in *Théâtre*, II, p. 1288), acte IV, scène II :

« Est-ce que le but de la vie est de vivre ? Est-ce que les pieds des enfants de Dieu sont attachés à cette terre misérable ? »

Il n'est pas de vivre, mais de mourir ! Et non point de charpenter la croix, mais d'y monter et de donner ce que nous avons en riant ! Là est la joie, là est la liberté, là la grâce, là la jeunesse éternelle ! » — Voir également, de CLAUDEL, *Mes idées sur le théâtre*.

ment (dans la rue, au stade, à l'usine). Il montre ce que font, à notre époque, tout autrement qu'à d'autres époques, des hommes de classes sociales déterminées, par opposition à d'autres classes ». Le théâtre aristotélicien « admet que chacun possède, du fait qu'il est un homme, une expérience pleine de ce qu'est l'humaine condition : il n'est que de se retourner vers soi-même pour en prendre conscience ». Le théâtre dialectique « pose en principe que l'homme ne nous est pas si connu qu'on veut bien le dire, et ceci conformément aux leçons de la sociologie, de la psychologie, de l'économie politique et du marxisme ». Le théâtre aristotélicien « croit à l'unité profonde de la personnalité par-delà les déchirements qui font le caractère comique, pathétique ou tragique de l'existence. Il s'attache à l'étude des caractères, à l'explosion des instincts, des vices ou des passions ; il montre leurs conflits, et leur affrontement aux exigences de la conscience morale, du devoir ou de la religion (Phèdre, Bérénice, Mesa) ». Le théâtre dialectique « voit dans l'homme un tissu de contradictions ; un être tantôt bon et tantôt cruel, avare et généreux, qui fait ce qui lui est possible autant et plus que ce qu'il devrait faire ; un être qui agit par raisons objectives plus encore que par sentiment ; par exemple : il aimerait être bon, mais il ne peut pas non plus oublier ses intérêts (Mère Courage, Chen-Té, Mauler) ». Le théâtre aristotélicien « élimine la dureté des besoins, des conditions économiques d'existence, et les froideurs de l'extériorité : l'homme y est isolé du monde économique et réduit à son intériorité exaltée ». Le théâtre dialectique « fait une place essentielle aux conditions matérielles d'existence : aux salaires, aux grèves, à l'Etat, à la fatigue et à la maladie, à la division de la société en classes ». Le théâtre aristotélicien « est un théâtre idéaliste, qui suppose que la pensée conditionne l'être, et non l'inverse ». Le théâtre dialectique est « un théâtre matérialiste, qui suppose que les conditions économiques conditionnent la pensée ». Enfin le premier « représente le monde tel que le voient les classes dominantes » ; le second « représente le monde de tous les jours pour la classe ouvrière »²⁴¹.

²⁴¹ J. DESUCHÉ, *Bertold Brecht*, pp. 16-17. Il est à noter que Sartre, de son côté, reproche aux romans de Giraudoux d'illustrer la philosophie aristotélicienne, c'est-à-dire « une philosophie du concept, des problèmes d'Ecole..., un devenir honteux, défini comme le passage de la puissance à l'acte, une magie blanche qui est simplement l'aspect superficiel d'un logicisme rigoureux, une morale de l'équilibre, du bonheur, du juste milieu... » (*Situations*, I, p. 96). Camus, à propos de ce jugement de Sartre, précise que l'Aristote de Giraudoux est déjà passé par Alexandrie, et que « si la grâce, l'esprit, le conventionnel et le charmant peuvent convenir à la rigueur au roman, ils sont la négation même du théâtre, qu'Aristote, démentant par avance le plus élégant de ses illustrateurs, enfermait dans les catégories de pitié et de terreur. Et qui donc parmi tous ceux qui ont applaudi *Electre* et *Ondine* s'est senti projeté hors de lui-même

La théorie de Bertold Brecht, telle que la résume ici Jacques Desuché, est entièrement dépendante du matérialisme dialectique et de sa conception de l'homme, conception où l'on ne peut plus saisir ce qu'il y a de plus profond dans l'homme : son esprit et sa destinée personnelle. Comme le dit très explicitement le texte cité, l'homme n'est qu'un tissu de contradictions ; on ne voit plus en lui que ses conditions matérielles d'existence, et le monde n'est plus conçu que comme monde de la classe ouvrière.

Mais l'art du théâtre n'est-il pas un véritable art ? S'il l'est, alors il relève de l'homme et non pas de la fonction du travailleur comme tel — ce que Camus avait très bien saisi à propos de la littérature ²⁴².

Quant à la critique d'Aristote, elle n'est que partiellement vraie, étant donné qu'Aristote distingue nettement le domaine de l'art et celui de la philosophie. Pour Aristote, dire que le théâtre « peint la nature humaine universelle et immuable » n'aurait eu aucun sens ; car il fait une distinction très nette entre la science, qui regarde l'universel, la nature humaine, et l'art, qui regarde Socrate ou Callias. L'art regarde d'abord l'action personnelle et singulière de l'homme, et non la nature humaine. Ce que Jacques Desuché nous présente, c'est une idéalisation de la conception poétique d'Aristote. Si, pour Aristote, l'art atteint un principe, et donc quelque chose d'universel, il l'atteint toujours à travers et dans le singulier. Du reste, Aristote fait la philosophie du théâtre grec : il n'est pas dramaturge (il n'a jamais eu cette prétention !). Or le théâtre grec, comme chacun sait, s'il représente les « classes dominantes », n'oublie jamais la « voix du peuple ». Ses passages les plus profondément lyriques n'appartiennent-ils pas au chœur ?

Au delà de ces diverses manières de concevoir le théâtre, nous pouvons saisir que cet art possède vraiment un rôle propre, irréductible à celui des autres arts, et qui consiste à « explorer l'homme », pour

par une horreur sacrée ? » (*Jean Giraudoux ou Byzance au théâtre*, in *Essais*, p. 1408). — Sur la conception que Giraudoux lui-même a du théâtre, voir *L'imromptu de Paris*, où Giraudoux expose ses idées sur le théâtre, sur les rapports du théâtre et de la critique, du théâtre et de l'état, etc.

²⁴² « ...je ne crois pas, écrivait Camus au rédacteur en chef d'une revue ouvrière, qu'il y ait une littérature ouvrière spécifique. Il peut y avoir de la littérature écrite par des ouvriers, mais elle ne se distingue pas, quand elle est bonne, de la grande littérature. Je crois en revanche que les travailleurs peuvent rendre à la littérature d'aujourd'hui quelque chose qu'elle semble, dans sa plus grande partie, avoir perdu... On peut tenir Gorki par exemple pour un des plus beaux représentants de la littérature ouvrière. Mais pour moi il n'y a pas de différence d'espèce entre ses livres et ceux du grand seigneur terrien Tolstoï. Au contraire, je les aime tous deux en partie pour les mêmes raisons : ils disent dans un langage à la fois simple et beau ce qu'il y a de plus grand, joie ou douleur, dans le cœur d'un homme » (*La littérature et le travail*, in *Essais*, pp. 1911-1912).

reprendre une expression de Montherlant²⁴³, à exprimer la grandeur et la faiblesse de la vie et de la destinée personnelle de l'homme, les luttes incessantes que cette vie personnelle doit affronter pour se réaliser, les conflits qui découlent de ces luttes, les espérances et les désespoirs de cette vie si complexe et si riche. En raison même de ce rôle fondamental, le théâtre peut être utilisé à des fins éducatives (bien qu'en soi, étant œuvre d'art, il s'impose par lui-même et ne soit pas une œuvre morale, ni une œuvre éducative²⁴⁴) ; il peut réaliser une catharsis, une purification des passions, et c'est pourquoi Alain le considère comme « l'école du sentiment »²⁴⁵. Enfin, s'il ne réalise pas à proprement parler une communion entre les hommes, il peut y disposer, en permettant aux hommes de se mieux connaître, en vue de mieux s'aimer.

Le roman

Nous ne voulons ici que *situer* l'art du romancier comme un art qui, tout en dépendant de celui du poète et du dramaturge, possède un aspect original et propre. « Héritier moderne, sans doute, de l'épopée, de la chanson de geste, du roman médiéval, et plus généralement de l'histoire ou du conte, il a porté en outre le récit à un point d'intériorité spirituelle qui transcende toutes les formes antérieures »²⁴⁶. L'art du romancier cherche à exprimer la vie de l'homme dans toute sa complexité, à travers son milieu familial, son milieu de travail, son milieu culturel. Mauriac n'aime-t-il pas à dire : « Le but du roman est la connaissance du cœur humain »²⁴⁷ ? Il doit mettre en pleine lumière à la fois ce qui caractérise la vie de l'homme, son autonomie foncière, sa liberté, et sa dépendance foncière à l'égard des divers milieux où s'exerce son activité. On comprend comment les données des psycholo-

²⁴³ Cf. H. DE MONTHERLANT, *Notes sur mon théâtre*, p. 31 :

« Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à la plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme; si l'auteur s'y est donné pour tâche non d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine. » Et p. 29 : « Dans mon théâtre, j'ai crié les hauts secrets qu'on ne peut dire qu'à voix basse. »

²⁴⁴ On comprend, en ce sens, la réaction de Jean Vilar contre toute espèce de théâtre moraliste. Parlant de *L'Avare*, il écrit : « ... l'œuvre ne comporte aucune leçon. Elle est, par contre, un de nos plus sûrs divertissements. De même, *Le Cid* n'est pas l'apologie vertueuse du devoir, mais bien notre plus grand poème d'amour. C'est cela qu'il faudrait dire aux enfants des écoles » (*op. cit.*, p. 134).

²⁴⁵ *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 531. Cf. *Préliminaires à l'esthétique*, p. 104.

²⁴⁶ MARITAIN, *L'intuition créatrice...*, p. 383.

²⁴⁷ MAURIAU, cité par MARITAIN, *op. cit.*, p. 382.

gues, des sociologues peuvent être assumées par cet art pour mieux manifester la complexité de la vie humaine ; mais ces données ne sont que l'aspect matériel : tout demande à être saisi de l'intérieur dans une nouvelle lumière, pour que le personnage que le roman décrit soit vraiment vivifié et animé de l'intérieur.

Maritain écrit à propos du roman :

La poésie du Roman, j'aimerais l'appeler la poésie de la peinture de l'homme. Alors ni le sens poétique, ni même l'action — si foncière que soit leur importance dans l'ordre des valeurs intentionnelles — ne suffisent à faire exister l'œuvre : il y faut la vertu de l'épiphanie finale de l'intuition créatrice, le nombre ou expansion harmonique, remplissant l'espace poétique de parties en mutuelle tension qui sont, cette fois, des *personnages* humains, des agents libres. C'est par le nombre ou expansion harmonique que l'œuvre reçoit, à parler purement et simplement, son essence poétique et son existence devant l'esprit. Le nombre est l'âme, la « forme » ou le principe intérieurement constructif, l'entéléchie du roman. Le roman *est (et agit) en remplissant son espace* ²⁴⁸.

Ici encore, ne serait-il pas plus exact de dire que le sens poétique du roman est non seulement d'assumer l'action de l'homme, mais de la voir se réaliser dans tout son milieu vital ? La qualité dominante d'un roman n'est-elle pas d'être vivant, de représenter la vie ? Ce qui est avant tout exprimé dans l'art du roman, c'est la durée de l'action humaine à travers son milieu vital, milieu qu'elle domine et informe mais dont elle est aussi dépendante. Si le théâtre cherche plus à nous montrer les intentions de l'homme dans son action, le roman montre davantage tout le conditionnement de cette activité, ce qui implique que le lecteur soit au courant de toutes les pensées, de tous les sentiments, de tous les antécédents des personnages. On pourrait presque dire que le roman est l'art qui met en pleine lumière ces conditionnements si complexes et souvent même inconscients, dans une lumière, non pas d'intelligibilité philosophique ou scientifique, mais dans une lumière capa-

²⁴⁸ MARITAIN, *op. cit.*, pp. 379-380. Cf. pp. 381-382 : « Les grands romanciers sont des poètes. Il y en a peu. Pour qu'un roman soit poésie, il faut une intuition créatrice particulièrement puissante, capable de porter son influx jusqu'aux recès intérieurs des autres soi humains qui vivent dans l'œuvre. Cela n'est possible que parce que l'intuition créatrice d'un grand romancier — commençant par quelque éveil émotif primordial de son propre soi — implique cette connaissance poétique des autres subjectivités dans et par la sienne propre, cette connaissance par connaturalité affective qui lui fait pénétrer ses personnages et prévoir leurs actions par le médium de ses propres inclinations, et qui s'étend et se développe tout au long du développement des caractères et de la production de l'œuvre en telle manière que le roman est fait à la fois par le poète et par ses créatures. »

ble d'émouvoir le cœur de l'homme et son imagination²⁴⁹. Si donc on compare la tragédie et le roman, on serait tenté de dire que, dans la première, tout est élagué en vue de mettre en lumière l'action la plus qualitative de l'homme ; alors que dans le roman, on est en présence d'un phénomène de complexité impliquant une prolifération psychologique quasi infinie. D'un côté, le réalisme est avant tout dans la qualité ; de l'autre, il est dans l'extension.

LA DANSE

La danse, que Hegel considère comme un art incomplet, n'est pas un art simple. Elle est liée à la musique et la sculpture²⁵⁰. Le corps humain y est mis au service du chant, de la musique intime de l'âme, pour exprimer ses élans et ses appels²⁵¹. Par le rythme de ses attitudes, disait Aristote, « la danse représente le caractère des hommes, leurs actions et leurs passions tout à la fois »²⁵².

Très longtemps, la danse, avec la musique, a été intégrée dans un ensemble d'exercices comme un merveilleux moyen pédagogique destiné à pacifier, à harmoniser les passions de l'homme²⁵³. La danse a été également un moyen d'expression de la prière liturgique : à Sumer, « dès l'origine la danse fut sacrée, et le temple avait ses coryphées »²⁵⁴. David dansait devant l'arche, et les danseurs de l'ancienne Egypte accom-

²⁴⁹ « Un roman, écrit Camus, n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images » (*Textes complémentaires*, in *Essais*, p. 1417). Et comme le fait observer Alain, dans le roman, à la différence du théâtre, le héros « n'accusé pas les dieux », il a choisi son destin ; dans les meilleurs romans, « la fatalité n'a de puissance que par le consentement des victimes » (*Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 462. Cf. pp. 451 ss.).

²⁵⁰ Cf. *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 21. — Alain parle de la danse comme du « mouvement dans l'immobile ». « Qu'il y ait de l'immobile dans la vraie danse, écrit-il au sujet des danses bretonnes, c'est ce qui est évident. Cette suite bretonne est déjà comme une frise, et le retour des mêmes mouvements efface le changement dans le changement même » (*Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 485).

²⁵¹ Voir NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p. 13 : « La musique surtout m'a été du plus grand secours ; je lui dictais par les gestes et elle écrivait, je lui dessinais les passions et elle y plaçait les couleurs ; elle ajoutait de la force et de l'énergie aux sentiments et aux affections que je lui traçais ; elle fortifiait l'expression des passions qui s'imprimaient sur mes traits et que mes regards embrasés de leur feu rendaient encore plus vifs et plus animés... »

Lorsque la musique et la danse travaillent de concert, les effets que produisent ces deux arts réunis deviennent sublimes et leur magie enchanteresse triomphe tout à la fois du cœur et de l'esprit ».

²⁵² *Poétique*, I, 1447, a 28.

²⁵³ Voir J. BONNET, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*. L. VAILLAT, *Histoire de la danse*. — « Qu'est-ce donc que la danse ? écrit Alain. Une purification des passions. La danse guerrière n'est pas le combat ; la danse religieuse n'est pas l'effervescence contagieuse des foules ; la danse amoureuse n'est pas le délire de l'amour » (*Vingt leçons...*, p. 484).

²⁵⁴ A. PARROT, *Sumer*, p. 62.

plissaient devant l'effigie des dieux des danses d'adoration et de supplication ainsi que des danses d'imitation qui représentaient les mouvements cosmiques... L'auteur mythique du traité hindou *Natya-Shastra* (traité d'art dramatique où la danse tient une place très importante) affirme avoir reçu ses instructions de Brahma lui-même... En Afrique, où l'on apprend à chanter et à danser comme on apprend à parler, la danse (qui est avant tout union de rythme et de mouvement) est encore un moyen d'expression très intégré dans la vie quotidienne communautaire et religieuse. « Phénomène caractéristique de notre vie, écrit Keïta Fodeba, elle devient : rite, magie, envoûtement, exorcisme, expression de liberté, de morale, parce qu'elle sait toucher aux instincts, aux puissances subconscientes, et réaliser totalement l'homme »²⁵⁵.

Mais il y a aussi en Afrique un état évolué de la danse, où celle-ci est considérée pour elle-même, en tant que phénomène artistique voulu et aimé pour lui-même. Et Keïta Fodeba note :

La danse évoluée, celle qui atteint la compréhension consciente d'elle-même, en cessant d'être imitative, collective, religieuse, pour devenir une création en soi, appartient à la civilisation occidentale depuis plusieurs siècles²⁵⁶.

Si, dans son état primitif, la danse exprime l'émotion personnelle, intime, de chacun et de la communauté, si le rythme et le mouvement du corps y trahissent bien le dynamisme intérieur de la pensée et du cœur, il en est de même dans les états évolués de la danse, mais de façon moins immédiate, du fait même qu'elle est moins spontanée, soumise à une ordonnance rigoureuse. « En Europe, la danse doit nécessairement viser à la grâce et à la beauté, participer d'une esthétique autant que de l'expression d'une idée »²⁵⁷. Et dans la rigueur du ballet classique, où la musique impose au geste une « stricte tenue »²⁵⁸, Strawinsky pouvait voir le triomphe de l'apollinien sur le dionysiaque. Parlant de *La Belle au Bois Dormant*, il écrit en effet :

C'était une vraie joie pour moi de participer à cette création, et non seulement par amour pour Tchaïkovsky, mais aussi à cause de ma profonde admiration pour le ballet classique qui, dans son essence même, par la beauté de son ordonnance et la rigueur aristocratique de ses formes, répond on ne peut mieux à ma conception de l'art. Car ici, dans la danse classique, je vois triompher la conception savante sur la divagation, la règle sur l'arbitraire, l'ordre sur le « fortuit ». Si l'on veut, j'arrive ainsi à l'éternelle

²⁵⁵ *La danse africaine et la scène*, p. 203.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ BORIS KOCHNO, *Le ballet*.

²⁵⁸ STRAWINSKY, *Chroniques de ma vie*, I, p. 151.

opposition, dans l'art, du principe apollinien au principe dionysiaque. Ce dernier présume comme but final l'extase, c'est-à-dire la perte de soi-même, alors que l'art réclame avant tout la conscience de l'artiste. Mon choix entre ces deux principes ne saurait donc être mis en doute. Et si j'apprécie à ce point la valeur du ballet classique, ce n'est pas simplement par goût, mais par ce que j'y reconnais précisément l'expression parfaite du principe apollinien ²⁵⁹.

On sait par contre comment Isadora Duncan, au début de ce siècle, a rompu en révolutionnaire avec la tradition classique, pour « danser sa vie » en défendant les principes du mouvement naturel, expressif. « Mon art, écrit-elle,

est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. Il m'a fallu de longues années pour trouver le moindre mouvement absolument vrai... Devant le public qui venait en foule à mes représentations, je n'ai jamais hésité. Je lui ai donné les impulsions secrètes de mon âme. Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie. Enfant, je dansais la joie spontanée des êtres en croissance. Adolescente, je dansais avec une joie qui se transformait en appréhension des courants obscurs et tragiques que je commençais à prévoir...

A seize ans, j'ai dansé tout cela en public, sans musique...

Plus tard, j'ai dansé ma lutte avec cette même Vie... et mes efforts pour lui arracher ses joies éphémères » ²⁶⁰.

La vraie danse est la force de la douceur : elle est commandée par le rythme de l'émotion profonde ²⁶¹.

On peut donc dire que la danse, dans ce qu'elle a de tout à fait propre, exprime le dynamisme vital de la croissance, de la connaissance et de l'amour ²⁶², et l'exprime par et dans le mouvement rythmé du corps qui manifeste le plus parfaitement le caractère immanent et

²⁵⁹ *Op. cit.*, II, pp. 31-32.

²⁶⁰ *Ma vie, Préface*, p. 10. — Notons à ce propos la tendance actuelle (par exemple dans l'école de Martha Graham, en Amérique) à séparer la danse de la musique en réalisant une pure chorégraphie. La musique ne doit plus venir de l'extérieur, mais doit jaillir de l'intérieur. Il y a là un effort pour dégager la danse à l'état pur, en vue d'exprimer le rythme de la vie pour lui-même, ainsi que sa figure.

²⁶¹ I. DUNCAN, *Écrits sur la danse*, p. 34. Pour Isadora Duncan, « la Danse est non seulement l'art qui permet à l'âme humaine de s'exprimer en mouvements, mais c'est encore la base de toute une conception de la vie, plus souple, plus harmonieuse et plus naturelle » (*op. cit.*, p. 28).

²⁶² « La danse, écrit Valéry, ne représente nulle chose, mais toute chose... Aussi bien l'amour, comme la mer, et la vie elle-même et les pensées... Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses? » (*L'âme de la danse*, cité par LARISSA MOURAVIEFF, *Traité de danse classique*, p. 43).

intime de ce dynamisme vital ²⁶³ — ce qui fait dire à un danseur comme Serge Lifar : « La danse, c'est la vie même » ²⁶⁴, et à Valéry :

La Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain; mais une action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps*, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique ²⁶⁵.

La danse implique un rythme, et elle implique une « figure ». Si le rythme exprime le dynamisme vital, la figure est liée au contenu de ce dynamisme, qu'il s'agisse d'une pensée ou d'une émotion affective.

Ce qu'il y a de particulier dans la danse (comme dans le théâtre dont certains, du reste, considèrent qu'il provient de la danse), c'est que l'œuvre artistique n'y est pas extrinsèque à l'artiste, mais se réalise dans les mouvements mêmes de son corps; par le fait même, la danse implique une participation de la nature humaine plus immédiate (quant à son corps) que dans les autres arts. Ceci fait comprendre comment cette activité artistique ne peut se séparer totalement du point de vue moral, dont l'usage du corps humain ne peut s'abstraire totalement. C'est en raison de cette immanence de l'œuvre artistique que la danse peut modifier profondément l'état affectif et intérieur de l'homme lui-même. On comprend par là son rôle éducatif, plus immédiat encore que celui de la musique puisque, dans l'ordre éducatif, l'action sur le corps est première (selon l'ordre génétique) et antérieure à l'action sur l'âme.

²⁶³ Soulignons bien ce fait, que ce qui caractérise le mouvement même de la danse, c'est de n'avoir pas d'œuvre extérieure à lui; il est à lui-même sa propre fin, et en ce sens on peut dire qu'il n'implique pas d'extériorité : « la danseuse n'a point de dehors » dit Valéry (*Variété, Philosophie de la danse*, Œuvres, I, p. 1398). Wladimir Jankélévitch, notant que la musique de Ravel, loin d'être un divertissement inexpressif, s'exprime indirectement, « obliquement », faisant de son impassibilité une allégorie, disant autre chose que ce qu'elle pense ou le contraire, souligne que c'est pour cette raison que, comme on l'a souvent remarqué, la danse est « la forme naturelle de cette musique — la danse, c'est-à-dire la stagnance, le mouvement sur place, l'action tourbillonnante qui, au lieu de déboucher dans le monde, reflue sur elle-même, trouve sa finalité à l'intérieur d'elle-même, piétine et tourne en rond; l'action devenue agitation stationnaire ou, comme dit Alain, le mouvement dans l'immobile... Le masque de Ravel, immobilisant ses traits, démentant ses paroles, le fait ressembler aux personnages de ballet dont Derain dessina les costumes pour les *Fastes* de M. Sauguet. ...La danse prête donc à la sensibilité de Ravel une fausse apathie, une fausse anesthésie, une fausse ataraxie; elle lui crée une apparence de détachement frivole qui est au service des stratégies déroutantes de la pudeur. La danse est l'enveloppe isolante de son rêve » (V. JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, pp. 130 et 132).

²⁶⁴ Cf. *Enquête auprès d'artistes contemporains*, p. 184. Serge Lifar déclare également : « La danse est une sphère qui contient, reflète, anime toutes les choses et tous les arts »; « la danse est un langage universel dans l'espace et dans le temps » (*ibid.*).

²⁶⁵ *Op. cit.*, p. 1391. Cf. p. 1396 : « ...cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable : et, à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état... qui ne serait que d'action... » Cf. *Degas Danse Dessin*, Œuvres, II, p. 1172.

En outre, parce qu'elle est immanente au sujet, la danse risque peut-être plus qu'un autre art de s'altérer — si le danseur ne danse plus pour danser, mais pour le spectateur. On comprend, en ce sens, qu'Alain distingue la danse-spectacle, qui appartient à l'art dramatique, de la danse en elle-même, qui n'est pas spectacle et ignore le spectateur²⁶⁶. Mais c'est une distinction qui se prend des dispositions morales du danseur, et ne touche pas la formalité même de la danse (qu'elle soit regardée ou non, la danse, formellement, est la même).

L'ARCHITECTURE

Avec l'architecture, nous ne sommes plus en présence d'un art comme les précédents, mais d'une activité qui, comme le suggère l'étymologie du mot, se situe au sommet d'activités artisanales (ou techniques) et qui, d'autre part, implique la coopération d'autres arts.

Par rapport aux arts précédents, l'architecture implique une finalité nouvelle. Elle est au service de la communauté humaine et du *bene vivere* humain : elle doit donc en premier lieu respecter les exigences de ce *bene vivere*. Une maison doit être avant tout habitable par l'homme ; elle doit être pour lui un lieu de repos, de détente, de communion. Un temple est avant tout lieu de prière, de recueillement, de cérémonies liturgiques ; c'est le lieu de la rencontre religieuse et fraternelle. Cette première finalité du *bene vivere* étant respectée, ces œuvres faites par les hommes, maison ou temple, peuvent être plus ou moins harmonieuses, plus ou moins belles, réalisées avec une matière plus ou moins précieuse, selon une forme plus ou moins pure ; elles peuvent s'adapter plus ou moins bien au milieu naturel en lequel on les édifie, à la communauté en laquelle elles s'intègrent. La peinture et la sculpture peuvent coopérer à faire de ces œuvres construites par l'homme non plus seulement des habitations indispensables, mais de véritables œuvres d'art, des chefs-d'œuvre d'élégance et de noblesse.

Si nous jetons un rapide coup d'œil sur la manière dont certains philosophes et architectes ont défini l'architecture, nous pouvons d'abord noter que Kant oppose sculpture et architecture : « Le but de la sculpture est de représenter dans la matière les concepts des choses telles qu'elles pourraient exister dans la nature, le but de l'architecture est de représenter les concepts des choses qui ne sont possibles que par l'art ».

²⁶⁶ Voir *Vingt leçons sur les beaux-arts*, pp. 484 et 503-504.

Dans l'architecture, « la chose principale, c'est un certain emploi de l'objet artistique. Cette condition borne les idées esthétiques. Dans la première [la sculpture] la chose principale est l'expression seule des idées esthétiques »... Et Kant précise : « c'est dans la conformité du *produit à un certain emploi* que consiste l'essentiel d'une œuvre architecturale »²⁶⁷.

Schelling définit l'architecture comme un retour du plastique à l'inorganique²⁶⁸, comme « la forme d'art inorganique ou la musique dans l'art plastique »²⁶⁹. L'architecture, dira-t-il encore, est « la musique dans l'espace »²⁷⁰, elle est une « musique concrète »²⁷¹, une « musique figée »²⁷². Mais il précise que l'architecture ne peut être un des beaux-arts qu'à condition que sa *forme utile* devienne une forme belle qui exprime l'absolu et fasse oublier son but pratique.

L'architecture, en tant qu'un des beaux-arts, est en-dehors de tout rapport avec le besoin²⁷³. Et son caractère prédominant, sa « forme idéale », est l'harmonie²⁷⁴.

La position de Hegel est différente. Loin de ranger l'architecture, avec la musique, parmi les arts plastiques²⁷⁵, il n'y voit que le commencement de l'art, lorsque celui-ci

²⁶⁷ KANT, *Critique du jugement*, p. 140. *Kritik der Urteilstkraft und Schriften zur Natur-Philosophie*, p. 424 : « Die erste [die Bildhauerkunst] ist diejenige, welche Begriffe von Dingen, so wie sie in der Natur existieren könnten, körperlich darstellt; ...die zweite [die Baukunst] ist die Kunst, Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind... darzustellen. Bei der letzteren ist ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes die Hauptsache, worauf, als Bedingung, die ästhetischen Ideen eingeschränkt werden. Bei der ersteren ist der blosse Ausdruck ästhetischer Ideen die Hauptabsicht. ...weil die Angemessenheit des Produkts zu einem gewissen Gebrauche das Wesentliche eines Bauwerks ausmacht ».

²⁶⁸ Cf. *Philosophie der Kunst*, p. 577, § 107. Cf. p. 580, § 110 : « L'architecture comme un des beaux-arts doit représenter l'organique comme l'essence de l'inorganique, et par conséquent les formes organiques comme préformées dans l'inorganique »; autrement dit, « l'architecture comme un des beaux-arts doit représenter l'inorganique comme allégorie de l'organique » (p. 581); et « le modèle que l'architecture préfère est l'organisme des plantes » (p. 583, § 112).

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 572, § 107.

²⁷⁰ *Op. cit.*, p. 576, § 107 : « L'architecture construit nécessairement selon des proportions arithmétiques ou, parce qu'elle est la musique dans l'espace, selon des proportions géométriques ».

²⁷¹ *Op. cit.*, p. 577, § 107 : « L'architecture est une forme de l'art plastique, et quand elle est musique, elle est de la musique concrète ».

²⁷² Cf. *op. cit.*, p. 593. Déjà les Grecs disaient qu'Amphion, au son de sa lyre, aurait fait se mouvoir les pierres qui se seraient assemblées pour former les murs de la ville de Thèbes.

²⁷³ Cf. *op. cit.*, p. 577, § 107 : « L'architecture n'est libre et un des beaux-arts que quand elle est expression d'idées, image de l'univers et de l'absolu » (*ibid.*). Cf. p. 580, § 108 : « Pour être un des beaux-arts, l'architecture doit représenter l'utilité qui est en elle comme une utilité objective, c'est-à-dire comme identité objective du concept (*Begriff*) et de la chose (*Ding*), du subjectif et de l'objectif ».

²⁷⁴ Cf. *op. cit.*, pp. 594 et 595, § 117. Schelling discerne dans l'architecture des éléments rythmiques, des éléments harmoniques et des éléments mélodiques (auxquelles correspondent respectivement, par exemple, le dorique, le ionique et le corinthien). Voir *op. cit.*, §§ 114-118, pp. 590-597. Le caractère mélodique de l'architecture naît de l'union du rythme et de l'harmonie » (§ 118, pp. 596-597).

²⁷⁵ Cf. *op. cit.*, § 106, p. 571.

n'a encore trouvé, pour la représentation de son contenu spirituel, ni les matériaux appropriés ni les formes correspondantes, ce qui l'oblige à se borner à la simple *recherche* de la vraie adéquation et à se contenter d'un contenu et d'un mode de représentation purement extérieurs ²⁷⁶.

Ce tout premier art, qui ne dispose que la « matière lourde » et, pour ce qui est de la forme, ne fait que « réunir d'une façon régulière et symétrique les formations de la nature extérieure » ²⁷⁷, ne peut être qu'un art *symbolique* (tant par son contenu que par son mode de représentation) ; car ses œuvres « ont une signification qui n'est pas de nature spirituelle et subjective et ne portent pas en elles-mêmes le principe d'une manifestation extérieure conforme à une signification interne » ²⁷⁸. Ce sont des œuvres « dont la forme extérieure ne peut exprimer leur signification que d'une façon symbolique » ²⁷⁹ qui cherche à éveiller ou à suggérer une représentation.

Toutefois, cette architecture symbolique n'est que le premier moment de l'architecture, auquel succèdent l'architecture classique, puis l'architecture romantique. L'architecture est un art qui s'exerce sur l'extérieur : or l'extérieur peut soit porter en lui sa propre signification (architecture symbolique), soit être traité comme un moyen en vue d'une fin (architecture classique), soit, tout en restant moyen, garder son indépendance (architecture romantique) ²⁸⁰. Cette dernière, dont le type par excellence est la cathédrale gothique, se retire de l'extérieur pour rentrer en elle-même, « comme l'âme inquiète, tourmentée, réussit, à force de recueillement, à quitter le terrain du fini pour s'élever vers Dieu, dans lequel elle trouve le repos recherché » ²⁸¹. Il reste cependant que

L'œuvre d'art architecturale n'est pas un but en soi, n'existe pas pour elle-même, mais elle est une extériorité destinée à servir d'ornement à autre chose, de local extérieur, etc. Un édifice attend la statue d'un dieu ou un rassemblement d'hommes devant y établir leur habitation. Une pareille œuvre d'art ne s'impose donc pas à notre attention par et pour elle-même ²⁸².

²⁷⁶ *Esthétique*, III, 1^{re} partie, p. 18.

²⁷⁷ *Ibid.* ²⁷⁸ *Op. cit.*, p. 28.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Cf. *op. cit.*, p. 30.

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 87.

²⁸² HEGEL, *op. cit.*, I, p. 289. — « La sculpture se rapproche de l'architecture, en ce sens qu'elle façonne le sensible comme tel, le matériel, en tenant compte de sa forme matérielle. Mais elle en diffère par le fait qu'au lieu de transformer l'inorganique, envisagé comme 'l'autre' de l'esprit, en une enceinte n'ayant pas sa finalité en elle-même, en donnant à cette enceinte des formes en rapport avec une destination qui lui est extrinsèque, la sculpture incarne la spiritualité même, la finalité et indépendance en-soi et pour-soi, dans une forme corporelle, conforme au concept de l'esprit et adéquate à son individualité, et elle offre à notre contemplation le corps et l'esprit fondus en un tout indivisible » (p. 102). — Sur l'architecture et la musique, voir aussi BERGSON, *Les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, p. 14.

Enfin, si Schelling dit que l'architecture est « une musique figée », Hegel précise : ces deux arts,

architecture et musique, reposent sur une harmonie de rapports qui se laissent ramener à des nombres et sont, pour cette raison, faciles à saisir dans leurs traits essentiels ²⁸³.

Pour Schopenhauer, l'architecture, considérée indépendamment de sa destination pratique, utilitaire, a pour fin de manifester l'objectivation de la volonté à son degré le plus bas :

Si nous considérons l'architecture uniquement comme un des beaux-arts, abstraction faite de sa destination utilitaire, car à ce dernier égard elle est au service de la volonté, non de la connaissance pure, par conséquent elle n'est plus de l'art dans le sens où nous l'entendons, nous ne pouvons lui attribuer d'autre but que celui de rendre bien concrètes quelques-unes de ces idées qui constituent les degrés inférieurs de l'objectivité de la volonté, à savoir : la pesanteur (*Schwere*), la cohésion, la rigidité (*Starrheit*), la dureté (*Härte*), ces propriétés générales de la pierre, ces manifestations (*Sichtbarkeiten*) premières, les plus simples, les plus inconscientes (*dumpfsten*) de la volonté, basses fondamentales (*Grundbasstöne*) de la nature ²⁸⁴.

L'utilité est un but étranger à l'architecture *ut ars*. Le but unique de l'architecture est « la lutte entre la pesanteur et la rigidité, unique étoffe (*Stoff*) esthétique de l'architecture en tant qu'art » ²⁸⁵. Pour Schopenhauer, le thème unique et permanent de l'architecture est « support » (*Stütze*) et « poids » (*Last*) ²⁸⁶ :

Le thème propre de l'architecture considérée en tant qu'art, ce sont les idées des degrés inférieurs de la nature, c'est-à-dire : pesanteur, rigidité, cohésion, et pas seulement, comme on le croyait jusqu'ici, la forme régulière, la proportion et la symétrie ²⁸⁷.

Si Schopenhauer parle de la forme régulière, de la proportion, de la symétrie, c'est en géomètre, car ces proportions ne sont pas, pour lui, des idées, mais des qualités de l'espace — objet de la géométrie et non de l'esthétique ²⁸⁸.

Comment l'architecture est-elle considérée dans les traités de « science du beau » qui ont prévalu au XIX^e siècle, et notamment dans le plus typique d'entre eux, celui de Charles Lévêque ?

²⁸³ HEGEL, *op. cit.*, III, 1^{re} partie, p. 60.

²⁸⁴ SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, p. 252, § 43.

²⁸⁵ *Op. cit.*, I, p. 252, § 43.

²⁸⁶ *Op. cit.*, II, p. 468.

²⁸⁷ *Op. cit.*, II, p. 472.

²⁸⁸ *Ibid.* — Il y aurait beaucoup à puiser, sur les théories de l'architecture, dans le livre de M. BORISSAVLIÉVITCH. Pour lui, l'architecture est l'art le plus pauvre de tous, les moyens d'expression dont il dispose n'étant pas adéquats à l'idée que l'artiste s'efforce de concrétiser.

Charles Lévêque situe l'architecture tout au bas de l'échelle des arts (la poésie étant au sommet) ; car, n'exprimant nettement

que la puissance ordonnée de la matière inorganique privée de mouvement et de vie... (elle) n'arrive qu'incomplètement, quoique dans une certaine mesure, à nous dire quelque chose des êtres, plantes, animaux ou hommes, pour lesquels elle a travaillé ²⁸⁹.

Cependant, à propos du Parthénon, Lévêque affirmera :

Comme nous estimons que les corps vivants sont l'œuvre d'un principe qui s'épanouit et rayonne du centre à la circonférence, toute masse dont les éléments se disposent régulièrement autour d'un point central nous semble être le résultat plutôt d'une naissance que d'une fabrication, plutôt d'une croissance que d'une agglomération, et nous charme au même titre, sinon au même degré, que les formes ondoyantes sous lesquelles nous devinons les palpitations fécondes et le jeu spontané de la vie ²⁹⁰.

L'art étant, pour Lévêque, l'interprétation de la « belle nature », de la « belle force » ou de la « belle âme » par « ses formes idéales, ou, ce qui est la même chose, les plus expressives » ²⁹¹, l'architecture devra correspondre à cette définition. Toutefois, il est difficile de saisir quelles sont, dans le cas de l'architecture, cette nature et ces formes, car les signes architectoniques ne sont guère aptes qu'à exprimer ce qu'il y a de moins actif et de moins vivant parmi les forces de la nature ²⁹². Par le fait même, ses énergies expressives sont « plus restreintes que celles de tous les autres arts, mais... sont loin d'être nulles » ²⁹³.

Notons d'autre part la position de Chaignet : pour lui, l'architecture « correspond au monde inorganique dans son rapport avec le Beau ; elle dépend des lois géométriques de la forme et la première condition en est la symétrie ; elle doit de plus exprimer une pensée, mais elle ne manifeste pas l'idée même pure et précise, comme la musique, elle détermine dans l'être qui la contemple un état correspondant à un certain ordre d'idées » ²⁹⁴. Chaignet affirme que « l'idéal a peu de place dans l'architecture, parce qu'elle a toujours un but qui est un but d'utilité

²⁸⁹ *La science du beau*, II, p. 15.

²⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 34-35.

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 20. Cf. pp. 7-8.

²⁹² Cf. *op. cit.*, p. 21. « Lorsque l'architecture veut exprimer des forces autres que celles-là et plus vivantes, elle y parvient sans doute, mais dans une si faible mesure que, pour expliquer le sens de ses symboles, elle a recours soit aux formes de la sculpture, soit même à celles de la parole écrite » (*ibid.*).

²⁹³ *Op. cit.*, p. 31. Cf. p. 21 : « ...cet art puise ses beautés dans la manifestation restreinte, il est vrai, mais pourtant incontestable, de la puissance et de l'ordre ».

²⁹⁴ Voir A.-Ed. CHAIGNET, *Les principes de la science du beau*, p. 495.

pratique et positive, comme la maison ; ou elle a un sens symbolique et ses formes sont significatives. » « Seul le temple grec est vraiment beau »²⁹⁵.

Si nous voulons, parmi les philosophes ou esthéticiens, relever une dernière position, mentionnons celle d'Alain, radicalement opposée à celle de Hegel — comme nous l'avions déjà noté en traitant de la sculpture.

L'architecture représente, pour Alain, le « type achevé des arts sans mouvement »²⁹⁶, et cela parce qu'elle est « un art qui ne ment point » : elle manifeste, sans tromperie, le poids et « la solidité de la chose »²⁹⁷ ; elle révèle la matière telle qu'elle est, et sa masse ; sa règle est que « l'utilité doit y être la raison de tout »²⁹⁸, règle qui fait de l'architecture, dans la perspective d'Alain, non seulement le type parfait des arts sans mouvement, mais le modèle même de tous les arts²⁹⁹ et leur « règle suprême »³⁰⁰. Si l'artiste doit être avant tout artisan, l'architecte est alors l'artiste par excellence, car « celui qui n'est pas ici artisan n'a rien à proposer, puisque l'art de construire, les nécessités de la pesanteur, la nature des matériaux ne cessent jamais de régler, et de très près, les formes et même l'ornement »³⁰¹.

Au reste, Alain (comme fera Le Corbusier) bannit les « ornements faits pour plaire »³⁰² : « Moins une cathédrale est ornée, plus elle est belle quand elle est belle »³⁰³ et ceux qui l'ont faite belle, loin d'avoir cherché le beau, l'ont rencontré en cherchant la solidité et la grandeur.

Enfin, dans cette perspective, la parenté entre l'architecture et la musique (outre qu'elles sont toutes deux « langage absolu », « n'exprimant rien que lui-même »³⁰⁴) apparaît principalement en ce qu'elles offrent toutes deux le modèle du style, c'est-à-dire, pour Alain, d'une rigueur apparentée à la grandeur d'âme³⁰⁵.

²⁹⁵ *Ibid.* ²⁹⁶ *Système des beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 341.

²⁹⁷ *Ibid.* ²⁹⁸ *Ibid.* ²⁹⁹ Cf. *op. cit.*, p. 364.

³⁰⁰ *Préliminaires à l'esthétique*, p. 200. Cf. p. 202 : « la première règle est architecturale : monument d'abord ».

³⁰¹ *Histoire de mes pensées*, in *Les arts et les dieux*, p. 137.

³⁰² *Préliminaires à l'esthétique*, p. 17.

³⁰³ *Ibid.* Notons la différence avec l'architecture de l'Inde : « Tous les murs du temple, à l'intérieur comme à l'extérieur, sont recouverts de sculptures et de décorations. L'emplacement de chaque image est fixe dans les temples de même type. Tous les éléments de la construction possèdent une signification propre, aussi un mur nu et sans intention serait-il inconcevable. Dans l'architecture hindoue l'ornementation détermine la structure au lieu de lui être surajoutée : c'est là sa différence essentielle avec celle des autres pays » (R. BURNIER, *Visages de l'Inde médiévale : Le temple hindou*).
³⁰⁴ *Vingt leçons...*, p. 501.

³⁰⁵ Cf. *Système...*, pp. 362-364. Alain note d'autre part que, « par les répétitions et imitations, la musique est déjà architecture » (*Vingt leçons*, p. 512), et que « rien n'est plus mobile que cet immobile, l'édifice » (voir *op. cit.*, p. 568). Baudelaire disait : « La musique donne l'idée de l'espace. Tous les arts, plus ou moins, puisqu'ils sont nombre et que le nombre est une traduction de l'espace » (*Mon cœur mis à nu*, XXXIX, 70, in *Œuvres complètes*, p. 1382).

Mais venons-en aux architectes eux-mêmes. Pour Vitruve, le premier qui, à l'époque d'Auguste ou de César, ait exposé les grandes exigences de cet art de maître, l'architecture consiste en ordonnance, disposition, eurythmie, symétrie, convenance et distribution³⁰⁶ (cette dernière « catégorie » concernant l'aspect économique de l'art de bâtir). Quant à Alberti, que l'on considère comme le « père intellectuel de la Renaissance italienne »³⁰⁷, il définit l'architecture en la comparant et en l'opposant à la peinture :

Y a-t-il telle différence entre un architecte et un peintre, que l'un s'étudie de montrer sur une table par lignes, ombres et angles raccourciz, les choses comme elles sont en apparence; mais l'architecte ne faisant compte de cela, les fait veoir depuis le fondement iusque au comble en la forme et la matière qu'elles doivent estre.

Citant ce texte, Miloutine Borissavliévitch observe :

Alberti donne une interprétation objective... et non pas une interprétation esthétique, nécessairement subjective, de l'architecture... La différence entre l'architecte et le peintre consiste en ce que l'architecte construit les objets réels pour obtenir leur image, tandis que le peintre donne tout de suite leur image. Le premier procède par la réalité, le second par l'artifice³⁰⁸.

Passant maintenant à un architecte contemporain qui, pour beaucoup, a fait figure de révolutionnaire, nous voyons Le Corbusier considérer l'architecture (de même qu'Alain, mais pour des raisons très différentes), comme l'art par excellence, et la caractériser comme « chose d'émotion plastique » et « pure création de l'esprit » :

L'architecture est la première manifestation de l'homme créant son univers, le créant à l'image de la nature³⁰⁹.

L'architecture a un autre sens et d'autres fins que d'accuser des constructions et de répondre à des besoins... L'ARCHITECTURE, c'est l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne, ordre mathématique, spéculation, perception de l'harmonie par les rapports émouvants. Voilà la FIN de l'architecture³¹⁰.

³⁰⁶ « Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione (hanc autem graeci διάθεσις vocant) et eurythmia et simetria et decore et distributione, quae graece ἰσονομία dicitur » (voir M. BORISSAVLIÉVITCH, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, p. 54).

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 74. Dans la perspective d'Alberti, l'artiste est l'homme le plus semblable à Dieu, un dieu secondaire, imitateur; et le monde qu'il enfante est un édifice (cf. H. FOCILLON, *Vie des formes*, p. 49).

³⁰⁸ M. BORISSAVLIÉVITCH, *op. cit.*, p. 79.

³⁰⁹ *Vers une architecture*, 2^e éd., p. 56.

³¹⁰ *Op. cit.*, pp. 86-87.

Perception de l'harmonie par les rapports émouvants : en effet, pour Le Corbusier, l'architecture, qui se situe au delà du domaine de l'utilitaire — elle *n'est pas* la construction — a pour but, avec des matériaux bruts, d'établir des rapports émouvants :

L'architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion en dehors des questions de construction, au delà. La construction, c'est pour faire tenir ; l'architecture, c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois... Architecture, c'est « rapports », c'est pure création de l'esprit ³¹¹.

Cette création de l'esprit consiste en une *mise en ordre* ³¹², une ordonnance des formes, une création de rapports qui nous donnent la mesure d'un ordre en accord avec celui du monde ³¹³. Pour cela, « l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, commencer par le commencement aussi, et employer les éléments susceptibles de frapper nos sens, de combler nos désirs visuels » ³¹⁴. Aussi l'architecture, et c'est là un leitmotiv chez Le Corbusier, est-elle « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière », l'architecte ayant pour tâche « de faire vivre les surfaces qui enveloppent ces volumes, sans que celles-ci, devenues parasites, dévorent le volume et l'absorbent à leur profit » ³¹⁵.

La clef d'un tel art est la *proportion*, dont Le Corbusier déplore qu'on l'ait perdue :

La sensation, devant l'architecture, vous l'aurez par la mesure de distances, de dimensions, de hauteurs, de volumes : mathématique, qui a une clef, donnant (ou ne donnant pas) l'unité, selon que c'est réussi ou raté.

³¹¹ *Op. cit.*, cité d'après *Vues sur l'art*, pp. 22-23. Cf. *Entretien avec les élèves de l'école d'architecture*, p. 26 : « ...le visage vrai de l'architecture ...est dessiné par des valeurs spirituelles venues d'un état particulier de la conscience et par des facteurs techniques assurant la matérialisation de l'idée, la résistance de l'ouvrage, son efficacité, sa durée. »

³¹² Cf. *Précisions*, cité dans LE CORBUSIER, *Vues sur l'art*, p. 27 : « Architecture = Ordre. ...'Architecturer', c'est mettre en ordre.

Mettre en ordre quoi? Des fonctions et des objets. Occuper l'espace avec des édifices et des routes. Créer des vases pour abriter des hommes et créer des communications utiles pour s'y rendre. Agir sur notre esprit par l'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Émouvoir par le jeu des perceptions auxquelles nous sommes sensibles, et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire ».

³¹³ Cf. *Vers une architecture*, p. VII : « L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit : par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et notre cœur; c'est alors que nous ressentons la beauté ». Cf. *op. cit.*, p. 19 : « Une Cathédrale n'est pas très belle... nous y cherchons des compensations d'ordre subjectif, hors de la plastique... *La cathédrale n'est pas une œuvre plastique; c'est un drame, la lutte contre la pesanteur, sensation d'ordre sentimental* ».

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 7. Cf. pp. 175-176 : le plastique, « c'est ce qu'on voit et X ce qu'on mesure par les yeux ». On pourrait ajouter : ce qui se mesure par le toucher, car il y a toujours référence au toucher lorsqu'il s'agit de plastique.

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 25; cf. pp. 7 et 9.

Le croiriez-vous? Cette clef de l'architecture, la *proportion*, a été perdue, oubliée. Elle qui, à certaines époques, était tout, conduisait jusqu'aux mystères mêmes, on n'y pense plus, on ne s'en soucie plus, on l'a abandonnée ³¹⁶.

On ne s'étonnera donc pas que Le Corbusier, dont le travail est « nourri de sève mathématique » et à qui la musique est « toujours présente », aime à mettre en parallèle architecture et musique :

Architecture et musique sont sœurs, proportionnant l'une et l'autre le temps et l'espace. L'outil qui façonne l'enchantement, c'est la proportion à laquelle sont liés de si près les sentiments qu'à l'extrême de ses possibilités, on touche à l'ésotérique, au langage des dieux ³¹⁷.

Sans vouloir discuter ici les différentes visions que nous avons évoquées, constatons simplement que l'architecture, en raison même de sa richesse et de la diversité des éléments qu'elle intègre, est considérée avant tout, soit dans sa fonction proprement plastique, soit dans sa valeur proprement esthétique (musicale), soit dans sa fonction utilitaire (comme chez Kant : « la chose principale est un certain emploi... »). Ce qu'il y a précisément d'unique dans toute véritable architecture, c'est qu'elle unit éminemment ces trois aspects qui risquent toujours de se séparer, tendant alors à ramener l'architecture soit à une technique, soit à du « plastique », soit à du « musical ». L'architecture n'est ni purement plastique, ni purement musicale, ni purement fonctionnelle.

L'œuvre architecturale est au sommet des œuvres artisanales, en ce sens qu'elle est bien une *œuvre utile*, et même l'œuvre utile par excellence, le gîte, le lieu, la demeure qui abrite la famille, l'œuvre la plus nécessaire et la plus fondamentale, mise au service de la communauté la plus fondamentale et la plus nécessaire : la famille. Mais si l'on ne voit plus dans l'architecture que l'aspect fonctionnel, si l'on pousse jusqu'au bout la formule selon laquelle la fonction est « le véritable créateur de formes en architecture » ³¹⁸ — la valeur fonctionnelle relayant « l'imagination défaillante de l'artiste » —, on aboutit à un fonctionnel de l'instinct, le fonctionnel par excellence, et le monde des reptiles chéloniens et des crustacés pourrait servir de modèle à l'habitat de l'homme. La maison du hérisson pourrait également servir de modèle

³¹⁶ Entretien avec les élèves de l'école d'architecture, p. 38.

³¹⁷ Entretien..., cité dans *Vues sur l'art*, p. 38. Si l'on veut saisir ce qui est à la source de cette conception de l'architecture, il faut se rappeler ce que Le Corbusier confie lui-même, à savoir qu'il a tout appris sur l'Acropole, où lui fut « révélé » le mystère de la modénature : « le profil est une mélodie bâtie ». Dès lors, Le Corbusier considéra Vignole comme un imposteur.

³¹⁸ Cf. A. MOLES, *Le théâtre antique, exemple d'une esthétique fonctionnelle*, p. 90.

à celle du misanthrope, comme la ruche sert de modèle aux tours et aux blocs que l'on peut voir aujourd'hui dans les banlieues de toutes les grandes villes — constructions où il n'y a plus rien d'architectural. L'architecture y est devenue purement fonctionnelle, au plus bas degré.

Mais la véritable architecture n'est pas cela ; elle est plus qu'une œuvre utilitaire : elle a sa forme propre, qui s'impose avec sa physionomie particulière. Et s'il en est ainsi, c'est que l'architecture est une œuvre-utile qui *enveloppe et soutient* l'activité proprement humaine et, sous cet aspect, la domine. Tout en étant relative à l'activité humaine (puisqu'elle est de l'ordre de l'utile), l'architecture ne lui est pas totalement subordonnée ; car elle constitue un véritable *milieu* pour la vie humaine³¹⁹ et, de ce point de vue, elle la mesure et la conditionne en un certain sens. Il est incontestable qu'une maison, si elle est bien au service de ceux qui l'habitent, façonne aussi, d'une certaine manière, leurs mœurs. C'est pourquoi l'architecture joue un tel rôle dans la civilisation ; elle en est peut-être un des éléments les plus importants. C'est pourquoi aussi une architecture engage toujours une certaine conception philosophique de l'homme, de la famille et de l'univers — même quand elle prétend s'en abstraire — puisque l'œuvre architecturale est au service de la vie humaine et communautaire³²⁰. Elle est un instrument qui demande d'être adapté à certaines fins propres, celles de la vie communautaire humaine ; et si l'instrument refuse l'adaptation, il devient vite un obstacle et peut, par le fait même, modifier un certain comportement vital et l'empêcher d'atteindre sa fin.

Ceci est encore plus évident quand il s'agit de l'architecture religieuse, celle du temple, de l'église. Le temple est au service d'une fonction religieuse dont il permet l'exercice et qu'il doit sauvegarder. Il doit être un instrument aussi adapté que possible à la vie communautaire religieuse, à la prière et à l'adoration communes. Pour réaliser un tel ins-

³¹⁹ « Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, écrit H. Focillon, qu'elle établisse des demeures, des églises ou des vaisseaux, ce n'est pas d'abriter un vide commode et de l'entourer de garanties, mais de construire un monde intérieur qui se mesure l'espace et la lumière selon les lois d'une géométrie, d'une mécanique et d'une optique qui sont nécessairement impliquées dans l'ordre naturel, mais dont la nature ne fait rien » (*Vie des formes*, p. 37).

³²⁰ Il serait intéressant de dégager nettement la philosophie humaine sous-jacente à l'œuvre d'un Le Corbusier : sa conception de l'homme, de la vie humaine, de la famille, de l'univers... On se rappelle sa directive : « le rappel à l'ordre pur et simple de la nature humaine ». Mais il s'agit de savoir ce que l'on entend par « nature humaine ». Car on peut insister soit sur l'aspect spirituel de l'homme, soit sur l'aspect par où il est la reine de cette vaste ruche que représente l'univers. Ainsi considéré, l'homme est bien au sommet de l'univers physique, mais demeure le premier de l'univers sans aucun dépassement proprement spirituel.

trument, il faut connaître pratiquement, par expérience, ce que sont de telles activités ; sinon l'architecte restera toujours étranger à son œuvre. Evidemment, si l'architecture n'est plus considérée que comme une œuvre plastique, si elle n'est plus essentiellement au service de la vie humaine, cette exigence n'a plus aucune signification, et tout architecte habile se croira capable de construire une église, même s'il n'a aucune expérience personnelle de l'activité religieuse³²¹. Mais alors l'architecture, ramenée à une œuvre purement plastique, perd sa spécificité — à moins que l'on ne réduise toute la vie religieuse (et même toute la vie humaine) à une pure activité artistique ! Dans cette perspective, puisqu'il ne s'agit plus d'adapter un instrument à telle ou telle fin humaine, mais de réaliser, de créer une œuvre plastique qui possède sa propre harmonie, l'unique souci devient un souci d'harmonie, de proportions, voire de technique.

Dans la mesure où l'œuvre architecturale est une œuvre utile *éminemment* et, en cela même, dépasse l'ordre de l'utile, dans cette mesure elle s'impose en exprimant « quelque chose » qui est irréductible à la sculpture, tout en en étant très proche. Ce « quelque chose » est précisément l'harmonie du milieu vital immédiat, l'harmonie de ce qui mesure le vivant et ses activités propres ; c'est aussi ce qui relie le vivant au milieu géographique en lequel il se trouve, en lui permettant de le dominer, de s'en défendre et de l'utiliser (le milieu vital immédiat de l'homme n'est pas le même sous les tropiques ou dans un pays nordique).

Si la sculpture exprime l'harmonie de la structure substantielle du vivant, l'harmonie de la structure de ses opérations vitales, l'architecture doit exprimer l'harmonie de la structure de son milieu vital, l'harmonie de ce qui mesure ses opérations et leur permet d'atteindre leur plénitude. Si la sculpture fait jaillir de la matière brute la forme exprimant l'harmonie de la structure substantielle du vivant, l'architecture doit faire jaillir de l'assemblage, de la juxtaposition, de l'union des parties matérielles de l'édifice la forme exprimant l'harmonie du milieu vital immédiat³²². Or le milieu, c'est précisément ce qui enveloppe, ce qui

³²¹ N'est-ce pas, en particulier, le cas de Ronchamps, où tout semble ordonné à l'extériorité alors que la finalité du temple, lieu de rencontre de Dieu et des hommes, est de permettre une intériorisation plus grande ?

³²² « L'espace, écrit J. S. Ackermann, ... que le peintre suggère et que le sculpteur remplit, l'architecte l'enveloppe en créant un milieu fini et totalement humain à l'intérieur du milieu infini de la nature. Il est difficile de concevoir que l'espace puisse avoir une qualité autre que celle de la vacuité... l'espace, au sens habituel que nous lui donnons, est vide : l'absence de masse, remplie par l'air.

Mais nous faisons tous des expériences spatiales qui expriment quelque chose... Nous

permet l'épanouissement, ce qui conserve, ce qui défend, ce qui préserve. Les harmonies des formes architecturales prendront ces diverses modalités, suivant qu'il s'agit du milieu familial, du milieu du travail, du milieu religieux, du milieu communautaire, du milieu des communications, des loisirs, de la détente, des rencontres...

Enfin, pour en revenir au rapprochement de l'architecture avec la musique, cette « divine analogie » que Valéry note si finement³²³, n'oublions pas que l'architecture, art symbolique³²⁴ où l'artiste, comme dans la musique, est beaucoup moins lié que dans les autres arts au monde de la représentation, est plus immédiatement que la musique au service de la *finalité* de l'homme. C'est pourquoi une architecture trop musicale (comme une architecture trop plastique), en oubliant sa finalité, risque toujours de n'être pas une véritable architecture.

Le cinéma

Nous ne pouvons pas traiter ici de ce qu'on appelle aujourd'hui le « septième art ». Le cinéma, en effet, ferait l'objet d'une étude beaucoup trop vaste, car il est en quelque sorte une synthèse des six arts

sommes anxieux sous le plafond bas d'une caverne ou dans un défilé étroit, nous nous sentons gais et puissants au sommet d'une colline; ce sont là des réactions psychologiques et motrices résultant du fait que nous mesurons notre potentiel de mouvement par rapport aux espaces qui nous entourent... » C'est à ces réactions que l'architecte fait appel: « Ainsi, dans la nef d'une cathédrale gothique, les murs élevés qui nous limitent étroitement de chaque côté restreignent les mouvements possibles, nous suggérant d'avancer, dans le libre espace de la nef, vers l'autel; ou bien leur concentration nous force à lever les yeux vers les voûtes et vers la lumière, là-haut, bien au-dessus de nos têtes... nous éprouvons alors physiquement une sensation de libération » (*Architecture*, III : *Expression*, p. 323).

³²³ Cf. *Eupalinos ou l'architecte*, Œuvres, II, pp. 95-96 : « Quand tu as parlé... de musique à propos de mon temple, c'est une divine analogie qui t'a visité. » Eupalinos avait déclaré : « Dis-moi, n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont plus rares, chantent? — Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses » (*op. cit.*, p. 93).

³²⁴ L'architecture, même si elle a commencé par imiter en stylisant, n'imité plus. Elle est, comme le dit M. Borissavliévitch, « un art symbolique par excellence, qui peut exprimer non des sentiments déterminés, mais seulement le dynamisme de nos états d'âme... L'architecture n'est, comme la musique, qu'une *Stimmungskunst*; elle suggère des sentiments vagues, mais elle ne peut rien exprimer de précis » (*op. cit.*, pp. 28 et 26). — Evoquant l'art français du XIII^e siècle, qui est à la fois une écriture, une arithmétique et une symbolique, Emile Mâle écrit : « Il en résulte une harmonie profonde. L'ordonnance des statues au portail des cathédrales a quelque chose de musical. N'y a-t-il pas là, en effet, tous les éléments d'une musique? N'y trouve-t-on pas des signes groupés suivant la loi des nombres? Et n'y a-t-il pas, dans les symboles multiples qu'on entrevoit derrière les formes, quelque chose de l'indéfini de la musique? Le génie du moyen-âge, qu'on a si longtemps méconnu, fut un génie harmonieux. Le Paradis de Dante et les porches de Chartres sont des symphonies. Aucun art, plus justement que celui du XIII^e siècle, ne mérite d'être défini : « une musique fixée » » (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 38).

précédemment décrits. Il se sert à la fois de la poésie, de la musique, du théâtre, et d'une certaine manière de la sculpture, de l'architecture et de la peinture, pour s'exprimer d'une façon toute nouvelle et originale. Mais si le cinéma, grâce à d'extraordinaires moyens techniques et à leur merveilleuse utilisation, apporte à l'art un renouvellement total quant à son mode d'expression, ne pensons pas pour autant qu'il soit un *maxime tale* dans l'ordre des arts proprement dits, c'est-à-dire qu'il soit cause exemplaire et modèle de tous. S'il renouvelle le *conditionnement* de tous les arts en leur permettant d'explicitier certaines de leurs virtualités, en raison même de l'utilisation qu'il fait des techniques, et aussi de ses possibilités de diffusion, il en demeure cependant radicalement dépendant. La grande tentation à notre époque n'est-elle pas de croire que le cinéma, en renouvelant le conditionnement de tous les arts, peut se substituer à eux ? Or il semble évident, d'une part, que sans l'inspiration propre à chacun des beaux-arts, le cinéma n'aurait plus comme unique source où puiser sa propre inspiration que la nature ; et d'autre part, que le cinéma ne pourra jamais prétendre nous donner l'œuvre poétique dans toutes sa limpidité, l'œuvre musicale dans toute sa pureté, ou l'œuvre picturale dans toute sa lumière... C'est pourquoi, du point de vue de la philosophie de l'activité artistique — point de vue où nous nous sommes placés ici — le cinéma ne semble pas nous donner de nouveaux principes propres ; il nous manifeste seulement une modalité nouvelle d'exercer l'activité artistique, modalité extrêmement puissante et extrêmement efficace.

Notons encore le reproche qui est parfois fait au cinéma, en particulier par Alain ³²⁵, de manquer de la *présence* des acteurs, présence propre au théâtre. Mais le cinéma n'est pas un ersatz du théâtre, il est autre chose. Etant, par sa nature propre, plus séparé de la réalité physique que la peinture, la sculpture ainsi que les autres arts en général, il peut suggérer intentionnellement une présence totale de la réalité (totale en ce sens qu'elle est une synthèses du passé, du présent et du futur). Il dépasse par là le temps et l'espace sous un mode fugitif, et c'est peut-être cette opposition même qui saisit le plus notre sensibilité. Cette synthèse permet d'ailleurs des alliances diverses avec les différents arts ³²⁶.

³²⁵ *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 526.

³²⁶ Bien qu'il soit très différent du cinéma, tout en étant un de ses éléments principaux, sinon le principal, nous pourrions faire des remarques analogues en ce qui concerne l'art de la photographie. La question qui se pose immédiatement est celle-ci : quelle est l'originalité exacte de l'art de la photographie comparativement à celui de la peinture ? Ici aussi l'utilisation de la technique joue un rôle extrêmement important.

COMPARAISON DES GRANDES FORMES DE L'ART

Chacun des arts que nous venons de passer en revue présente quelque chose d'original et d'irréductible aux autres. De ce point de vue, chacun à son tour domine et mesure les autres ; chacun est donc premier dans son ordre et ne peut être remplacé par un autre.

Si l'on essaie de comprendre l'aspect humain que chacun de ces arts met surtout en lumière et en valeur, la qualité humaine qu'il manifeste en premier lieu, on peut les hiérarchiser ou les ordonner pour mieux comprendre leurs connexions particulières avec les grandes expériences humaines.

Le théâtre et la poésie, qui expriment avant tout la destinée et l'amour de l'homme, s'enracinent dans la même expérience que toute la philosophie humaine morale. La profondeur du mystère humain qu'ils atteignent les met en connexion avec la philosophie humaine, éthique et politique. C'est pourquoi cette dernière aura toujours intérêt à considérer les grandes œuvres du théâtre et de la poésie et à en tenir compte. Mais assurément, si les expériences de base sont les mêmes, leur utilisation est tout à fait différente dans la perspective de l'art et dans celle de la philosophie humaine.

La sculpture et la peinture, qui expriment avant tout la structure substantielle du corps humain, la lumière, la couleur, la *figura* de ce corps animé, atteignent certaines dimensions du mystère de l'homme que la philosophie de la nature et la métaphysique étudient explicitement. Mais les connexions sont ici plus lointaines et plus délicates. Néanmoins, il est incontestable que la sculpture donne un sens très spécial de la matière, du corps (le toucher du sculpteur est particulièrement développé) et que la peinture utilise spécifiquement la lumière et la *figura* (l'œil du peintre est particulièrement apte à saisir la qualité de la forme). On peut donc déceler un certain enracinement commun de la sculpture et de la philosophie de la nature d'une part, de la peinture et de la métaphysique d'autre part...

La musique et la danse, parce qu'elles expriment avant tout le rythme du mouvement vital du corps humain, atteignent certaines dimensions du développement de l'homme dont traite spécialement la philosophie du vivant ³²⁷.

³²⁷ S. E. BELINGA propose la distinction suivante, entre arts « d'essence plastique » et arts « d'essence successive » : « La réception des impressions artistiques dépend de chaque art. Dans l'architecture, la sculpture et la peinture, l'assimilation de l'œuvre se produit du

Enfin, l'architecture, qui exprime avant tout l'harmonie du milieu vital que l'homme est capable de créer à sa dimension, intéresse d'une façon spéciale la philosophie de la communauté humaine.

Ces parallélismes ne doivent évidemment pas être forcés ; mais nous pouvons nous en servir pour mieux comprendre comment les grandes expériences humaines peuvent donner naissance aux grandes parties de la philosophie et aux grandes orientations des arts.

En faisant appel à ces parallélismes, il devient facile de comprendre les supériorités relatives de la poésie et de la peinture, analogues à celles de la philosophie morale et de la métaphysique ; l'aspect synthétique de l'architecture, analogue au développement de la philosophie politique et de la philosophie du faire ; l'aspect fondamental de la sculpture, analogue à celui de la philosophie de la nature ; l'aspect médiateur de la musique et de la danse, analogue à celui de la philosophie du vivant...

Nous pouvons pousser plus loin la comparaison des grandes formes de l'art, en voyant comment chacune met en valeur d'une manière spéciale une des qualités particulières de l'*inspiration*. Voilà pour nous une nouvelle manière, plus directe, de comprendre leur organisation intime et leur diversité. La poésie n'explicite-t-elle pas surtout l'aspect « pneumatique » de l'inspiration, souffle, feu intérieur et soif ? L'inspiration poétique est la plus affective, la plus aimante, celle aussi qui donne le plus l'impression d'une révélation intime, la communication d'un secret divin. Le théâtre explicite surtout l'aspect d'« attente pure » dans ce souffle intérieur, dans ce feu. Quant à la sculpture, elle met en lumière l'aspect de douceur et de force de l'inspiration : il ne faut pas violenter la nature, mais la saisir avec une force telle qu'elle livre son secret. Dans la peinture, ce qui ressort surtout, c'est l'« état chantant » de l'inspiration, ses rêves brillants et sa solitude. L'inspiration du peintre est la plus lumineuse et la plus idéalisante. La musique naît d'une inspiration extatique, qui fait sortir de ce monde pour entrer dans un autre. Quant à la danse, elle vit l'explosion de l'inspiration — le fait d'être partout et de n'être plus lié à aucun lieu. N'y a-t-il pas dans la

général au particulier. Dans les autres arts, littérature et musique, l'assimilation se fait en sens contraire, du particulier au général. C'est que les arts d'essence plastique se rattachent à l'idée d'espace, et les autres, qu'on peut appeler les arts d'essence successive, s'écoulent dans le temps». Et l'auteur ajoute : « Le rythme, qui engendre la parfaite ordonnance des lignes, des formes, des couleurs et des sons, est donc commun à tous les arts » (S. E. BELINGA, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, p. 181).

danse une sorte de spiritualisation du corps ? Enfin, dans l'architecture, l'inspiration se présente avant tout comme un « germe de vie », une « semence » porteuse d'un grand arbre. L'aspect d'efficiencia de l'inspiration y est pleinement mis en lumière ³²⁸.

Ces divers arts explicitent donc toute la richesse et la plénitude de l'inspiration artistique. De ce point de vue, on comprend comment la poésie peut apparaître comme l'art le plus inspiré ; mais il ne faut rien exagérer, car la qualité de l'inspiration poétique n'exclut pas d'autres qualités d'inspiration artistique qui, de fait, se réalisent plus parfaitement dans la musique, la peinture, ou l'architecture. Ici encore, il faut cons-

³²⁸ Si on voulait pousser plus loin l'analyse de ces diverses qualités de l'inspiration, on pourrait, à titre de suggestion, distinguer des types d'inspirations visionnaires, auditives, etc., en précisant ce que chacune a de propre. La peinture relève surtout de l'œil : son inspiration est avant tout une inspiration de visionnaire (alliance spéciale de la vue et de l'imagination). La sculpture relève surtout du toucher : son inspiration est essentiellement « tactile » (la main est ce qui accueille et ce qui retient ; on est en présence, ici, d'une alliance spéciale du toucher et de l'imagination). La musique relève surtout de l'ouïe : son inspiration est avant tout une inspiration « auditive » (alliance spéciale de l'ouïe et de l'imagination). La danse est un mixte (musique et sculpture) ; il y a chez elle une alliance de l'ouïe avec le toucher généralisé à travers tout le corps, mais surtout avec celui du pied, qui est un toucher très caractéristique (le pied est ce qui stabilise et ce qui rejette) ; par le fait même, cette inspiration est à la fois immanente et extatique. L'architecture implique diverses alliances, mais elle relève d'une manière très spéciale du goût (le sens qui estime le *plus* et le *moins*) ; son inspiration est avant tout d'équilibre, d'ordre, un ordre qui, du reste, n'est pas purement rationnel, mais provient aussi du « goût » (alliance spéciale du goût — uni au toucher et à la vision — et de l'imagination). Enfin, la poésie relève d'une imagination purifiée au service de l'amour, s'enracinant sans doute, d'une manière fondamentale, dans le sens olfactif (sens de la finalité). Le théâtre implique une coopération spéciale de l'imagination avec la vision et même avec certains aspects du sens olfactif. C'est pourquoi son inspiration est beaucoup plus complexe, et son pouvoir de synthèse plus grand apparaît dans cette sorte d'attente, d'ouverture à ce qui doit arriver, d'accueil pour laisser la vie humaine elle-même se manifester. C'est l'inspiration de celui qui se tient aux aguets comme le chien de chasse qui subitement s'arrête, tout frémissant, et attend que le gibier se lève (odorat et vision). On comprend comment les deux sens de la vue et de l'ouïe s'allient d'une manière très intime au toucher et au sens olfactif pour donner une grande synthèse originale, danse et théâtre. Ceci pourrait nous aider à saisir les « colorations sensibles » des diverses inspirations et leurs notes caractéristiques, vues dans leur fondement. Mais peut-être pourrions-nous aller encore plus loin et établir ces sortes de correspondances entre l'intelligence et les sens (par l'intermédiaire de l'imagination créatrice). Nous pourrions alors suggérer que la poésie, qui se sert de la parole, exprime l'opération immanente de l'homme dans le rythme, et s'adresse avant tout à l'intelligence unie à l'ouïe, au goût et au sens olfactif. De même le théâtre, qui se sert du geste, de la parole, de l'action, exprime la *personne* de l'homme, sa *destinée*, et s'adresse à l'intelligence unie spécialement à l'ouïe et au sens olfactif. La musique, qui se sert du son, exprime la *passion* de l'homme dans le rythme ; elle s'adresse à l'intelligence unie à l'ouïe. La peinture, qui se sert de la couleur, exprime surtout la *figura* de l'homme dans l'harmonie ; elle s'adresse à l'intelligence unie à la vision. La sculpture, qui se sert du volume, exprime le *caractère* de l'homme dans l'harmonie, elle s'adresse à l'intelligence unie au toucher — comme la danse qui, par le moyen du corps, exprime l'individu, partie de l'univers, engagé dans le rythme de cet univers. Évidemment, un rationalisme de plus de trois siècles, qui ne regarde que les idées et les notions, en n'étant attentif qu'à la formalisation, risque toujours de nous faire croire que ces divers rapprochements entre l'intelligence et les sens proviennent d'un certain sensualisme ; alors que le réalisme plénier de l'intelligence, qui seul peut sauvegarder sa véritable spiritualité, implique ces alliances comme des données naturelles fondamentales d'un esprit incarné, et que le propre des connaissances artistiques est de les magnifier. Le sensualisme, à la différence du réalisme, s'enferme dans la sensation, faisant d'elle un absolu sans voir que toute sensation humaine demande d'être ordonnée à l'intelligence, à titre de disposition.

tater que chacun de ces arts possède quelque chose d'unique. On ne peut donc identifier l'inspiration du poète à l'inspiration « poétique » au sens originel du terme.

On peut encore comparer les divers arts par leurs *œuvres propres*. Chacune de ces œuvres met en lumière certaines qualités du beau artistique, ce qui nous permet de mieux saisir leur complémentarité : toutes concourent à l'œuvre d'art totale, plénière, et mettent en lumière toute la richesse du beau.

Les œuvres de la sculpture et de l'architecture visent à la perfection dans l'harmonie de leurs proportions. La sculpture manifeste surtout une harmonie qualitative qui jaillit de la matière brute, une harmonie victorieuse de l'opacité de la matière, une harmonie de profondeur et d'enracinement ; l'œuvre architecturale manifeste plutôt une harmonie d'ordre victorieuse de l'indétermination de la matière (la cause errante de Platon) et une harmonie d'équilibre, de perfection, d'achèvement.

Les œuvres de la musique et de la danse trouvent leur achèvement dans le rythme même de leur mouvement, et dans l'intensité de ce rythme. La musique manifeste surtout la liberté du rythme de la vie, son triomphe sur la violence, son besoin d'extension et son pouvoir d'intériorité. La danse manifeste plutôt le rythme organique dans les gestes humains, avec une souplesse, une grâce, une élégance, une gravité, une maîtrise plénières ; rien n'est laissé au hasard, tout ce qui est vivant est ordonné de l'intérieur selon son rythme propre.

Les œuvres de la poésie et du théâtre sont parfaites dans l'unité, la simplicité, la pureté. La poésie manifeste surtout une unité d'élan et de souffle, une unité qui se fait et se refait toujours plus intense, qui provient d'un appel mystérieux, présent et pourtant invisible. Ce n'est pas une unité achevée, fermée sur elle-même, mais une unité d'amour, tout orientée vers sa source propre. Le théâtre manifeste surtout une unité d'ordre qui, elle aussi, se fait et se refait toujours, mais en assumant les oppositions les plus violentes. C'est une unité vivante, capable de ramener toute diversité à l'essentiel, en l'approfondissant chaque fois.

Les œuvres picturales sont parfaites dans l'éclat de leur lumière, dans la splendeur d'une lumière intérieure qui unifie et ordonne les diverses parties, d'une lumière brûlante qui assume la diversité sans en diminuer la force ni l'intensité.

Telles sont bien les qualités dominantes de la perfection de la beauté de l'œuvre artistique : harmonie de profondeur ; harmonie d'ordre ; rythme dans le mouvement vital, organique et intime ; unité d'élan ; simplicité, pureté ; éclat et splendeur de la lumière.

Compte tenu de ce qu'est le beau³²⁹, il est facile de comprendre comment, d'une certaine manière, les œuvres picturales semblent l'emporter sur les autres, car c'est en elles que la splendeur de la forme, l'éclat de la lumière, apparaissent avec le plus d'intensité. Mais cela n'enlève rien à l'originalité des autres types de beauté.

Ces quelques réflexions manifestent clairement que nous ne pouvons pas hiérarchiser vraiment les arts, mais que nous pouvons montrer leur perfection propre, irréductible, à partir de leur origine (expérience propre), de leur inspiration (cause exemplaire), de leur effet propre (la qualité de l'œuvre). On pourrait encore comparer les arts en fonction des divers matériaux dont ils se servent : la poésie se sert de la parole, la musique du son, la peinture de la couleur, la sculpture du volume, de la matière physique, la danse du corps humain, le théâtre de la parole, du geste, de l'action humaine. Du point de vue de la cause matérielle, la supériorité du théâtre, puis de la danse, est évidente, puisque la cause matérielle y est la personne humaine ; mais cette hiérarchisation reste très matérielle.

³²⁹ Voir Deuxième partie, chapitre premier.

CHAPITRE VII

ART ARTISANAL ET HABILITÉ DES TECHNIQUES

Ni la scie ni la hache ne peuvent faire un lit, à moins d'agir sous la motion de l'art et en vue d'un tel effet.

S. THOMAS, Somme contre les gentils, III, ch. 103.

Les dialecticiens et les sophistes, qui revêtent le même manteau que le philosophe (car la Sophistique, comme la Dialectique, est seulement l'apparence de la Philosophie)...

ARISTOTE, Métaphysique, Γ, 2, 1004 b 17.

L'ART ARTISANAL ET SA DIVERSITÉ

A la différence des « beaux-arts », dont l'œuvre s'impose par elle-même et trouve en elle-même sa raison d'être et sa pleine signification, l'art artisanal réalise en premier lieu une œuvre utile, une œuvre relative à une autre réalité¹. C'est pourquoi l'architecture présente d'une cer-

¹ Entre les arts proprement dits et les arts artisanaux, il faudrait passer en revue un certain nombre d'arts intermédiaires, comme l'art des jardins, les arts décoratifs : les arts du meuble et ce qu'Alain appelle les « arts du feu » (mosaïque, art du vitrail, céramique), puis la fresque, art architectural qui conduit à la peinture. La céramique est peut-être le premier art artisanal, celui qui unit la terre et le feu, ces deux éléments extrêmes.

taine manière un aspect artisanal, puisqu'elle réalise en premier lieu une œuvre utile, une maison, un temple..., une œuvre qui n'est pas finalisée par elle-même, mais par l'usage qu'en feront ceux qui habiteront cette maison ou viendront prier dans ce temple.

Assurément, comme nous l'avons vu, toute œuvre utile n'est pas nécessairement le fruit d'un art artisanal. Pour qu'une œuvre utile soit vraiment le résultat d'un art, il faut qu'elle soit le fruit d'un labeur humain et que, au delà de l'utilité, le réalisateur ait eu le souci de faire une œuvre de qualité, une œuvre parfaite.

Par le fait même, une telle œuvre est susceptible d'une double appréciation. On peut la considérer en premier lieu, soit comme une œuvre-utile, et voir alors si elle est adaptée au but qu'elle doit servir, relative à la fin à laquelle elle est ordonnée, soit comme une œuvre possédant sa fin propre et sa propre perfection ; on peut alors admirer la qualité de sa matière, son élégance, sa sobriété, la pureté de sa forme... La perfection demanderait que les qualités de la seconde considération émanent vraiment des exigences de la première, ou du moins ne nuisent en rien aux exigences propres qui relèvent de l'utilité de l'œuvre.

Les arts des artisans sont multiples et divers ; plutôt que d'en donner ici une liste exhaustive qui, du reste, n'aurait aucun intérêt, essayons de réfléchir sur les principaux d'entre eux.

Certains de ces arts travaillent sur une matière brute, sur la réalité physique. On les distingue à partir de leurs effets propres ou de la matière sur laquelle ils s'exercent. On parle en effet du menuisier qui travaille le bois, du marbrier qui travaille le marbre, du ferronnier qui travaille le fer, du corroyeur qui travaille le cuir, de l'orfèvre qui fait des objets d'or et d'argent, auxquels il faut adjoindre le maçon, le verrier, le tailleur, le relieur — le cuisinier aussi, pourquoi pas ? — et combien d'autres.

D'autres arts se trouvent ordonnés vers le bien même de l'homme ; leurs activités n'ont pas de but autonome puisqu'elles *coopèrent* au développement de la *nature* de l'homme ou du vivant. Ces arts respectent la finalité propre de la nature vivante pour qui ils œuvrent, tandis que les autres arts — les « beaux-arts » — restent libres d'adapter leurs œuvres, ayant en eux-mêmes leur propre fin.

Les arts qui coopèrent au développement de la nature humaine sont l'enseignement, l'éducation, la rééducation, la médecine sous toutes ses formes. Ces arts ne réalisent leurs œuvres propres qu'avec le concours d'un patient qu'ils s'offrent à perfectionner pour lui permettre d'atteindre pleinement sa fin. Leur œuvre propre est donc un moyen utile pour le patient qui en bénéficie.

L'enseignement consiste à communiquer à un disciple — celui qui désire apprendre — la science que possède le maître — celui qui sait. Le fruit propre de l'enseignement, c'est l'acquisition de l'*habitus* de science. Mais cette acquisition ne peut se faire sans la coopération active de celui qui subit l'enseignement. Le fruit produit est un moyen utile au service de celui qui s'est efforcé de l'acquérir.

L'éducation consiste à aider celui qui désire être éduqué (et non pas nécessairement celui que l'on souhaiterait éduquer) à acquérir les vertus. Le but propre de l'éducation est vraiment l'acquisition des vertus. L'éducation, comme l'enseignement, possède des orientations et des modalités diverses. Mais pour être efficace, elle demande d'être profondément unifiée — les vertus sont connexes — alors que l'enseignement tend à la spécialisation et la réclame — les *habitus* de science ne sont pas connexes, ils sont divers tout en impliquant un certain ordre relatif à la sagesse.

Quant à la gymnastique, c'est l'art d'exercer le corps pour le fortifier, l'assouplir, lui faire acquérir une certaine agilité. S'y adjoignent l'équitation, la natation, le patinage et tous les arts ennoblissant les différents sports...

A cette énumération des arts ordonnés au bien de l'homme, il faudrait ajouter l'art annexé à la *politique*, l'art qui permet de mieux gouverner une communauté humaine. Certes, la politique n'est pas seulement un art, mais une prudence ou, plus exactement, c'est substantiellement une prudence mais avec un mode artistique, ayant à son service l'art de la *rhétorique*, art de persuader en vue de susciter une opinion favorable à la thèse défendue. A la politique se rattache aussi, d'une certaine manière, l'art de la stratégie, l'art militaire, art de la défense et de l'attaque.

Notons qu'il y a un lien très curieux entre la logique et la politique. De même que la logique est substantiellement une science ayant un mode artistique, et prolonge d'une certaine manière l'enseignement tout en le fondant, de même la politique est substantiellement une prudence de gouvernement qui prolonge l'éducation et qui réclame un certain mode artistique en vue d'une efficacité plus grande.

Si les arts tels que l'enseignement et l'éducation considèrent avant tout dans l'homme ses capacités spirituelles, la médecine, au contraire, est un art qui coopère à la conservation et au développement de la vie du corps humain, qui préserve sa santé et l'aide à lutter contre les maladies — conséquences d'imprudences ou d'accidents — ou contre l'affaiblissement et la dégradation de la vieillesse. Il y aurait lieu de préciser ici bien des nuances entre la médecine, qui est proprement

l'art de guérir, et l'hygiène et les techniques adaptatives, réformatrices et rééducatives.

Il est enfin d'autres arts qui ne coopèrent plus à la vie humaine, mais seulement à celle des vivants de vie animale et végétative : tels, par exemple, le dressage, les arts d'élevage, l'agriculture.

Les arts qui coopèrent au développement de l'homme ou du vivant sont évidemment subordonnés à l'homme ou au vivant d'une manière beaucoup plus immédiate que les autres. C'est pourquoi, *substantiellement*, ce ne sont plus des arts ; mais ils ont bien un *mode artistique*.

Tous les arts manuels, ainsi que ceux qui viennent d'être mentionnés, mettent surtout en lumière, dans le développement de l'activité artistique, les phases de l'expérience, du choix et du travail (exécution). Analysés avec précision, tous nous démontrent la richesse de l'expérience artistique, la netteté du choix, la perfection du métier dans le travail bien fait, en un mot le sens que l'artisan possède de la matière qu'il travaille, ou du vivant qu'il doit éduquer... Ce « sens » est essentiel à l'activité de l'artisan qui veut coopérer le mieux possible avec un patient dont les réactions vont généralement dans le sens de sa propre nature. L'artisan attend toujours cette réaction avec une certaine crainte, car il pressent — même quand il est déjà très expérimenté — toutes les surprises que lui ménagent encore la matière comme le vivant, dont il doit obtenir l'alliance plutôt que la rivalité ou l'hostilité ; car la coopération n'est possible que lorsqu'il y a cette alliance.

Chacun de ces arts montre la souplesse, la docilité nécessaires à toute véritable coopération avec la nature, avec les vivants et même avec les hommes, si l'on veut éviter ce que représenterait une violence tyrannique qui ne chercherait qu'à exploiter. Ils exigent encore une extraordinaire précision et un très grand souci d'exactitude, en vue de parvenir à la plus grande efficacité et d'obtenir la qualité la meilleure. C'est ainsi que se façonne petit à petit une mentalité humaine spéciale, celle de l'homme de métier qui se sait apte à réaliser telle chose et non n'importe quoi ; au contraire le « bricoleur », qui touche à tout mais ne fait rien à fond ni avec précision, ne connaît pas ses limites — pas plus, du reste, que ses qualités propres.

L'HABILETÉ DES TECHNIQUES

Après avoir considéré la diversité des arts (les arts proprement dits et ceux qui sont ordonnés à une œuvre utile) il faut examiner ce que représente l'*habileté* dans l'ordre des techniques, non seulement

parce que cette habileté a toujours coexisté avec le développement des arts les plus authentiques — on a toujours distingué le virtuose de l'artiste proprement dit — mais aussi parce qu'étant de plus en plus indispensable à notre époque, elle tend à sortir de son cadre naturel, à s'installer au premier plan et à se substituer à l'art véritable. Bien souvent l'homme moderne, technicien, ouvrier qualifié, mécanicien, n'est plus un artiste ou un artisan au sens précis, mais un homme « habile ». Il est donc important d'une part de saisir la signification de cette habileté, et dans quelle mesure elle peut favoriser l'épanouissement d'une réelle valeur humaine, et d'autre part de préciser le danger, la puissance de séduction qu'elle recèle.

Qu'est-ce qu'un virtuose, à la différence d'un artiste proprement dit ?² L'artiste est celui qui est capable de réaliser une œuvre d'art sous le souffle de l'inspiration, une œuvre qui s'impose avec ses qualités originales et inédites. Or, pour réaliser une telle œuvre, il ne faut pas seulement avoir l'inspiration et le discernement nécessaire pour la développer et l'utiliser au maximum ; il faut encore être suffisamment adroit dans l'exécution, et savoir travailler³. Une vive inspiration et un excellent jugement, desservis par une maladresse totale devant la réalisation, ne pourront jamais mener une œuvre à bien et sont voués à l'échec. Il est donc nécessaire d'acquérir un minimum de « savoir-faire » dans cette phase de l'exécution du travail. Ce savoir-faire est nécessaire parce qu'il est une *condition sine qua non* de la réalisation de l'œuvre ; et par le fait même, modifiant l'exécution, il modifie l'œuvre elle-même et la marque de son sceau⁴.

² Gide donne au jeune écrivain cet avertissement : « La véritable habileté est celle qu'au dernier moment l'émotion te conseille ; l'intelligence de l'émotion.

On appelle procédé l'acquis des précédentes œuvres. Il assure aux artistes médiocres la moindre peine et le plus grand succès. Mais à l'artiste franc chaque nouveau sujet propose une difficulté nouvelle, et pour en triompher tout l'acquis précédent n'est de rien.

La virtuosité n'a jamais rien produit que de banal. Ce n'est pas ton métier qu'il sied de perfectionner ; c'est toi-même » (*Conseils au jeune écrivain*, p. 227).

³ Van Gogh écrivait à son frère : « Je sens en moi-même la force de produire, j'ai conscience qu'il arrivera un temps où je pourrai pour ainsi dire *quotidiennement* faire l'une ou l'autre bonne chose, et cela, régulièrement » (*Lettres*, pp. 78-79).

⁴ Delacroix porte sur Rubens ce jugement sévère : « Rubens n'est pas simple, parce qu'il n'est pas travaillé » (*Journal*, II, p. 116). Et, parlant de dessins du Carrache : « ...il en sait trop, et n'étudiant plus, il ne découvre plus rien de nouveau et d'intéressant » (*op. cit.*, p. 118). De fait, les hommes d'inspiration sont aussi, ou peuvent être, des hommes de métier. On se rappelle la réponse du vieux Michel-Ange à celui qui, le rencontrant dehors par un rude temps d'hiver, lui demandait où il allait : « Je vais à l'école, pour tâcher d'apprendre quelque chose » (cité par ALAIN, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 652).

A. Boschot rapporte un trait semblable de la part d'Ingres (mais il faut reconnaître que, dans le cas de ce dernier, le fait est beaucoup moins étonnant) :

« Six jours avant sa mort, à quatre-vingt-six ans, après avoir tenu un crayon et dessiné sans relâche depuis plus de soixante-quinze fécondes années, il dessinait encore : il prenait le calque d'un Giotto... Ce calque, Ingres le fit le 8 janvier 1867, et il s'éteignait le 14 janvier.

Quelques mois auparavant... on l'avait vu aussi *copier* un portrait d'Holbein, avec plus

La phase du travail, de l'exécution, peut être perfectionnée pour elle-même, le plus possible. Dans la mesure où on la perfectionne pour la dominer pleinement et lui permettre la réalisation la meilleure (qui implique aussi les aspects mineurs de rapidité, d'économie de temps et de fatigue), on entre dans le domaine de l'habileté et de la virtuosité.

Cette habileté et cette virtuosité qualifient l'exécutant et lui confèrent une disposition intérieure qui le rend apte à travailler de mieux en mieux. Elle est une sorte de « vertu acquise », qui épanouit chez l'homme les aptitudes au travail, à la réalisation, et fortifie ses énergies en lui donnant une efficacité nouvelle, aussi parfaite que possible.

Tant que cette habileté est au service de l'exécution de tel ou tel art, elle est finalisée par l'œuvre propre de celui-ci et est alors chose excellente⁵. Mais si elle refuse ce service et veut être elle-même l'essentiel et le point capital de l'activité artistique, elle devient alors nuisible ; trahissant sa finalité, elle entrave le développement même de cette activité au lieu de la servir, et s'y substitue progressivement⁶. Ne devient-elle pas alors, pour la vie artistique, comme une sorte de cancer ?

de soumission, plus d'humilité, que n'aurait fait un apprenti. On interrogea le vieillard et il répondit : — *C'est pour apprendre!* » (A. BOSCHOT, *Entretiens sur la beauté*, p. 115).

⁵ Schumann souligne, à sa manière, la différence entre l'acquisition de la virtuosité et la « fantaisie » de l'artiste : « Je suis parvenu à la certitude qu'avec du travail et de la patience et guidé par un bon professeur, je pourrai, en six ans, rivaliser avec n'importe quel pianiste; car le jeu du piano n'est que mécanisme et virtuosité. De temps à autre, il me prendra aussi fantaisie de composer moi-même » (*Lettres de grands musiciens*, pp. 220-221).

⁶ Camus reproche à l'art moderne de faire passer « le moyen avant la fin, la forme avant le fond, la technique avant le sujet » et il ajoute : « Si les techniques d'art me passionnent et si je cherche à les posséder toutes c'est que je veux pouvoir m'en servir librement, les réduire au rang d'outils » (*Dernière interview*, in *Essais*, p. 1297). Ce reproche a quelque chose de très juste, mais on ne peut pas l'adresser sans distinction à tout l'art moderne (on peut même lui faire le reproche inverse, comme nous l'avons souligné plus haut). André Bloc affirme : « la technique a son importance, mais elle reste, au total, une chose secondaire. Le mérite de l'art est dans l'invention des formes et c'est l'effort d'imagination qui confère la valeur essentielle. Ainsi lorsqu'on reproche aux artistes actuels leur ignorance du dessin, on confond dessin et habileté. L'art du dessin n'est pas la possibilité à reproduire (sic) la réalité, d'une façon fidèle, mais la capacité d'expression de l'imagination plastique » (J. ALVARD et R. V. GINDERTAËL, *Témoignages pour l'art abstrait*, p. 30). Aussi, pour lui, s'il y a bien eu des répercussions du développement des techniques industrielles sur le plan artistique, le lien de cause à effet n'est-il pas toujours saisissable. — A ce propos, notons comment L. Mumford voit les rapports du développement technique et du cubisme : au XIX^e siècle, au moment même « où on louait l'industrialisme le plus bruyamment et avec le plus d'assurance, on considérait comme innée la laideur de l'environnement machinique » et « le cubisme est probablement la première école qui surmonta cette association du laid et du mécanique ». Ses adeptes ne soutenaient pas seulement que la machine pouvait engendrer la beauté, ils affirmaient qu'elle l'avait déjà engendrée... Que firent les cubistes modernes? Ils tirèrent de l'environnement juste les éléments qui pouvaient être mis en symboles géométriques abstraits. Ils transposèrent et adaptèrent le contenu de la vision aussi librement que l'inventeur réajustait les fonctions organiques... Ils figurèrent les équations mathématiques et les formules physiques qui ont produit notre nouvel environnement, cherchant dans cette sculpture nouvelle à observer les lois physiques de l'équilibre ou à trouver un équivalent dynamique à la sculpture statique du passé, en faisant tourner une partie de l'objet dans l'espace...

Concevant la machine comme une source artistique, les nouveaux peintres et les nouveaux sculpteurs clarifièrent toute la question et délivrèrent l'art du préjugé romantique selon lequel

Il y a là un danger réel, car l'habileté et la virtuosité ont un grand pouvoir de séduction, précisément parce qu'elles permettent d'arriver plus rapidement à une maîtrise très parfaite qui échappe toujours à l'artiste devant l'inspiration et le jugement créateur. Cette substitution de l'habileté à l'art est analogue à la substitution de la logique à la métaphysique, ainsi qu'à celle de l'exercice pur de la maîtrise de soi à l'intention morale et à l'amitié. De telles substitutions dégradent tout, et le règne de l'efficiace pure supplante celui des finalités propres. C'est l'exercice qui se veut parfait et, pour cela, rejette toute détermination objective et naturelle.

Dans l'ordre des arts proprement dits, il est facile de saisir l'abîme qui sépare le virtuose pur de l'artiste. L'homme habile, et même très habile, mais qui n'est que cela, ne sera jamais un véritable artiste. Dans chacun des arts on retrouve cette distinction du virtuose et de l'artiste ; il y a des virtuoses de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la danse, de la poésie, du théâtre, de l'architecture. Évidemment, l'habileté du sculpteur n'est pas la même que celle du poète, car les difficultés à vaincre ne sont pas les mêmes pour l'un et pour l'autre. Mais le sculpteur et le poète qui ne sont qu'habiles virtuoses ne se distinguent plus que matériellement, car leur pure habileté possède bien le même objet. C'est pourquoi, dans la mesure où la virtuosité domine exclusivement l'activité artistique, elle désagrège la diversité spécifique des arts pour la ramener à une fausse unité, celle de l'habileté, de l'efficacité dans le travail⁷.

La même distinction se retrouve dans l'ordre de l'activité artistique *artisanale*. Certains artisans possèdent plus ou moins d'habileté, de virtuosité, de « métier ». Mais celui qui possède uniquement l'habileté, grâce à un entraînement quotidien, n'est pas pour autant un véritable artisan. Il n'est capable que de copier une œuvre, de la refaire matériellement, littéralement ; il est incapable de la penser d'une manière artistique, d'en saisir le sens. L'activité artisanale impliquant un développement très intense de la phase du travail (comparativement aux phases de l'inspiration et du choix créateur) on comprend qu'il soit encore plus

la machine est nécessairement hostile au monde du sentiment. En même temps, ils commencèrent à interpréter par intuition les nouvelles conceptions du temps et de l'espace qui distinguent l'époque actuelle de la Renaissance. C'est peut-être dans la photographie et le cinéma : les arts spécifiques de la machine, que l'on retrouve le mieux ce développement » (L. MUMFORD, *Technique et civilisation*, pp. 288-291).

⁷ La logistiquerie n'opère-t-elle pas quelque chose d'analogue à l'égard de la diversité des parties de la philosophie ? La logique formelle d'Aristote ne peut se séparer de la logique matérielle, c'est-à-dire du contenu de la pensée philosophique. La logistiquerie est une logique formelle qui se veut pure, séparée de toute logique matérielle, et donc de toute signification philosophique. Elle n'a plus de finalité philosophique et n'est plus que pure efficacité.

nécessaire pour l'artisan que pour l'artiste de posséder une parfaite habileté. Par le fait même, le discernement entre l'artisan et l'homme habile, l'homme de métier, est parfois beaucoup plus délicat, et la confusion d'autant plus facile. Cette confusion entraîne les mêmes inconvénients que précédemment, bien que ceux-ci soient évidemment atténués du fait que la distance est moindre entre l'artisan et le virtuose.

Enfin, il y a celui qui fabrique les outils, les instruments utiles à la fois à l'artisan et à l'artiste. Faire des outils (en prenant ce terme au sens tout à fait générique) est bien encore un art, mais plus exactement une technique au service de l'art⁸. C'est par là que tout a commencé ; l'invention de l'instrument est à la fois la forme embryonnaire de l'art, sa disposition première, et aussi, semble-t-il, une des formes dernières de l'art, du moins dans notre monde actuel. En effet, on a progressivement réalisé des outils, des instruments de plus en plus complexes, jusqu'aux machines et au cerveau électroniques. En raison de leur complexité et de leur perfectionnement mêmes, ces machines sont recherchées pour elles-mêmes : elles suffisent à produire tout ce dont l'homme peut avoir besoin, et le travail ne consiste plus qu'à les faire et à apprendre à s'en servir. La machine et l'outil perfectionné tendent alors à supplanter l'art artisanal. L'artisan fait place d'une part à l'ingénieur, celui qui pense la machine, qui crée des « outils » de plus en plus perfectionnés, et d'autre part à l'ouvrier spécialisé qui s'en sert avec une habileté incontestable, mais uniquement basée sur une extrême virtuosité et une extrême attention. Les sciences mathématiques et physiques ont décuplé leur influence et leurs applications techniques, réclamant de l'ouvrier spécialisé un développement d'habileté qui relègue au second plan toute activité artistique.

C'est du point de vue de la philosophie *humaine* (morale et communautaire) qu'il faut juger des conséquences d'une telle révolution, et pour cela il serait nécessaire de comparer entre elles la noblesse des *habitus* de type mathématique et celle des *habitus* d'art. Car si les *habitus* mathématiques ont une exactitude, une certitude de connaissance plus grande que les *habitus* d'art, et de ce point de vue possèdent une noblesse plus grande, leur grand danger est de déshumaniser l'homme en le faisant vivre dans un monde idéal, celui des nombres et des purs possibles. Ce monde mathématique peut acquérir une certaine beauté, purement formelle, œuvre de l'intelligence humaine, mais il ne peut avoir aucune finalité, ni en lui-même, ni en dehors de lui, si ce n'est l'har-

⁸ Voir H. PRAT, *L'homme et le sol*. L'outil, génétiquement, est avant l'art. Cf. Ch. FRÉMONT, *Origine et évolution des outils*.

monie interne, la beauté d'un ordre formel. Si les « sages » d'aujourd'hui sont des savants mathématiciens et des physiciens, ils ne peuvent plus rappeler à l'humanité sa destinée propre ; ils ne peuvent que rêver à un monde meilleur et tenter de le construire, sans du reste savoir aucunement où ils vont. Ne sont-ils pas en réalité séduits par des mirages mathématiques ?

Quant aux ouvriers spécialisés, habiles en technique, ils sont au service des machines et de leurs constructeurs, en vue d'un rendement et d'une efficacité maxima. Privés de leur finalité artistique, asservis aux mirages mathématiques des savants et à l'efficacité de la machine, de tels ouvriers risquent de perdre leur dignité humaine. Leur activité n'est plus artistique au sens fort ; ce n'est même plus celle d'un virtuose, puisqu'elle est finalisée par le rendement de la machine ou par le progrès de la science, et qu'en elle-même, dans sa structure, elle n'est plus proprement humaine. Elle ne peut être humanisée que d'une manière extrinsèque, par celui qui la subit et l'accepte : il peut l'exercer pour gagner son pain et pour glorifier Dieu ! Mais elle n'ennoblit pas l'homme, et ne l'enrichit pas intrinsèquement ; elle devient vite un poids très lourd qui ne pourra être valablement porté que sur la base d'une vie morale familiale et chrétienne intense.

Si l'habileté des techniques était remise au service d'une activité artisanale, elle pourrait, dans ces conditions, redevenir une possibilité merveilleuse d'épanouissement humain ; mais elle ne le peut pas par elle-même, car elle n'a pas de fin propre. Par elle-même, elle ne peut orienter l'homme que vers la pure efficacité. L'homme considère alors qu'il se perfectionne dans la mesure où il produit, et qu'il s'achève en parvenant à une efficacité plus grande, tout en ignorant le sens de cette efficacité et le pourquoi de cette production. Cette habileté peut aussi, il est vrai, orienter l'homme vers la spéculation et la recherche purement scientifique, mathématique. Mais sa perfection humaine, dans ce cas, se dégrade en une spécialisation fonctionnelle de l'intelligence ; les mathématiques lui tiennent fallacieusement lieu de finalité.

Si le travail était la fin propre de l'homme, l'habileté technique serait alors la grande vertu humaine, car elle épanouirait l'homme dans son développement le plus authentiquement humain. Dans cette perspective, la technique, entièrement au service du travail et de son résultat, devrait permettre un passage analogue (du point de vue de la civilisation) au passage des catacombes aux cathédrales. Malraux n'a-t-il pas écrit :

Une civilisation se transforme, lorsque son élément le plus douloureux — l'humiliation chez l'esclave, le travail chez l'ouvrier moderne — devient tout à coup une valeur, lorsqu'il ne s'agit plus d'échapper à cette humiliation,

mais d'en attendre son salut, d'échapper à ce travail, mais d'y trouver sa raison d'être. Il faut que l'usine, qui n'est encore qu'une espèce d'église des catacombes, devienne ce que fut la cathédrale et que les hommes y voient, au lieu des dieux, la force humaine en lutte contre la Terre...⁹.

Mais le travail n'est qu'un moyen qui, pour être humain, demande à être finalisé ; l'habileté technique, pour être qualité humaine, épanouissement humain, demande également à être finalisée, et ne peut l'être que si l'est, d'abord, l'activité qu'elle sert. Sinon, vouée à la pure utilité, à la pure efficacité, elle tend à devenir de plus en plus inhumaine, à s'imposer à l'homme d'une manière toujours plus violente et tyrannique. Dans la mesure où l'habileté technique n'est recherchée que pour elle-même, elle devient étrangère au développement propre de l'homme et elle lui impose un rythme qui n'est pas le sien.

⁹ *La condition humaine*, in : *Romans*, p. 410. On sait que la position de Heidegger, concernant la technique, est très différente. Il en souligne l'ambiguïté (voir par exemple *Die Frage nach der Technik*, p. 33) et voit, dans l'opinion selon laquelle la production technique devrait « mettre le monde en ordre », une menace directe à l'égard de l'homme : ce qui le menace « en son être » (*Pourquoi des poètes?* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 240; cf. p. 36 : la technique moderne viole la terre). Voir aussi *Die Technik und die Kehre*.

CHAPITRE VIII

LE POÈTE, L'ARTISTE, L'ARTISAN

*L'art n'est pas nécessaire au
« bien-vivre » de l'artiste lui-même ;
il ne lui est nécessaire que pour
faire une œuvre bonne et la conserver.*

S. THOMAS, Somme théologique,
I-II, q. 57, a. 5.

A chaque conception de l'art correspond une vision particulière de l'artiste. C'est ainsi que l'artiste pourra être considéré avant tout comme artisan, *homo faber* au service de la communauté humaine et religieuse en laquelle il s'inscrit, ou même au service d'un parti politique ; ou bien, au contraire, le poète se considérera lui-même comme un prophète, un visionnaire, et sera animé du désir de transformer la communauté en laquelle il vit et même de transformer l'homme, en pensant que son art lui donne ce pouvoir de création. Ou encore l'artiste sera comme identifié au philosophe, l'un et l'autre étant considérés comme des témoins de l'être¹. Ou enfin, on considérera l'artiste

¹ Le problème qui se pose à l'artiste n'est-il pas le même que celui qui se pose au philosophe : redonner la « genèse secrète et fiévreuse des choses de notre corps »? (MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, p. 30). L'artiste, comme le philosophe, n'est-il pas le témoin de cette « respiration dans l'Être »? « Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint » (*op. cit.*, pp. 31-32). Pour une philosophie phénoménologique ou existentielle, « la tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression. L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire » (MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, p. 55). Cf. le *Programme systématique de l'idéalisme allemand*, in HÖLDERLIN, *Œuvres*, pp. 1157-1158 : « Le philosophe doit avoir autant de force esthétique que le poète. (...) La philosophie de l'esprit est une philosophie esthétique. (...) seule la poésie survivra à toutes les autres sciences et à tous les arts. »

comme le seul, parmi les hommes, qui soit capable de sauver l'humanité, capable de lui donner un visage d'éternité au delà de la relativité du temps. Le poète, l'artiste, pourra aussi être regardé comme le seul capable de dénoncer l'absurdité du monde et de proclamer la révolte.

La grande question qui demeure est celle-ci : l'homme est-il pour le poète, pour l'artiste, ou l'artiste pour l'homme ? L'artiste va-t-il absorber l'homme, ou l'inverse ? Peuvent-ils coexister, ou sont-ils en rivalité perpétuelle ? Voilà autant de questions que le philosophe de l'activité artistique doit prendre en considération — questions qui, si elles se sont toujours posées à l'humanité, prennent à notre époque une acuité très particulière.

L'HOMME SE TRANSFORME PAR SON ACTIVITÉ ARTISTIQUE PLUS QUE PAR SES AUTRES ACTIVITÉS

Il serait intéressant d'écouter un peu ce que les artistes disent d'eux-mêmes, et de saisir l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Car si l'homme vertueux, *ut sic*, ne se fait pas d'image de lui-même, par contre l'artiste, en tant qu'artiste, s'en fait toujours une.

Si on lui pose la question : « que dis-tu de toi-même ? », il répondra peut-être comme Jean-Baptiste : « je suis la voix de celui qui crie dans le désert... ». Mais dans la bouche de l'artiste, une telle réponse prendra une tout autre signification. Chez Jean-Baptiste, c'est la réponse du vrai pauvre, mené par l'Esprit au désert : ce pauvre sait qu'il n'est rien, qu'il n'est qu'attente pure, tendue vers Celui qui doit venir. Chez l'artiste, ce sera la réponse de celui qui sait que les autres ne peuvent le comprendre, car ils sont trop satisfaits d'eux-mêmes et n'attendent rien.

« Quelle idée, interroge Alain,

doit-on se faire d'un artiste ? Est-ce un citoyen ? Il me semble que l'obéissance aux hommes n'est pas son affaire. Michel-Ange avait peint en son enfer un cardinal qu'il n'aimait point ; d'où réclamation au tout-puissant pape... ' Je peux tout dans le ciel, répondit le pape ; mais dans l'enfer je ne peux rien '. C'était une manière d'avouer que le double pouvoir, rassemblé en un homme, n'avait aucune puissance sur le génie »².

² *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 609.

Camus insiste sur le fait que

l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué ici me paraît plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner, même s'il juge que cette galère sent le hareng, que les garde-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer ³.

Une enquête faite auprès d'artistes contemporains révèle que pour beaucoup d'entre eux l'art est l'expression du monde intérieur de l'artiste, une méditation : « l'artiste est un être habité par le divin qui ' parle aux âmes ' il n'a pas à comprendre mais à ' faire ', il crie contre son époque, dans un langage qui exprime l'indicible ». Mais en même temps « l'art reflète aussi le monde, ou mieux il exprime l'essence des choses » ⁴. L'artiste, qui retrouve en lui-même les vraies valeurs, en dehors de toute socialisation, aide les hommes à se découvrir et à comprendre le monde. Il est « le réceptacle inconscient de la pensée des hommes », le « médium de sa génération » ⁵.

Pour d'autres artistes, l'art ne reflète plus le monde, il le modifie en lui imprimant une nouvelle direction. Enfin, adoptant une position intermédiaire, certains artistes conçoivent leur art comme un dialogue entre eux et le public, et une réponse aux besoins du public ⁶.

Ces diverses visions de l'artiste impliquent évidemment différentes manières de concevoir la place du public dans l'œuvre :

quand l'art est expression de l'intériorité de l'artiste, le public n'a pas de place dans le geste créateur, il est perçu à travers un brouillard, d'une façon imaginaire, ou sous la forme de la postérité.

Quand l'art est une communication établie entre un artiste qui envoie un message et le public qui le reçoit, le public est fait de spécialistes, de technocrates, de connaisseurs.

Quand l'art est discours, échange, dialogue, le public est constitutif de l'œuvre, il est un individu, un « interlocuteur »... ⁷.

³ *Discours de Suède*, in *Essais*, p. 1080. Voir également p. 1094 : « L'art en raison de cette libre essence que j'ai essayé de définir, réunit, là où la tyrannie sépare. Quoi d'étonnant dès lors ... à ce que les artistes et les intellectuels aient été les premières victimes des tyrannies modernes, qu'elles soient de droite ou de gauche? Les tyrans savent qu'il y a dans l'œuvre d'art une force d'émancipation qui n'est mystérieuse que pour ceux qui n'en ont pas le culte. Chaque œuvre rend plus admirable et plus riche la face humaine, voilà tout son secret. Et ce n'est pas assez de milliers de camps et de barreaux de cellule pour obscurcir ce bouleversant témoignage de dignité ». Cf. *L'homme révolté*, p. 678 : « Les conquérants modernes peuvent tuer, mais semblent ne pas pouvoir créer. Les artistes savent créer, mais ne peuvent réellement tuer. On ne trouve de meurtrier que par exception parmi les artistes ».

⁴ *Enquête auprès d'artistes contemporains*, p. 167.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. *loc. cit.*

⁷ *Art. cit.*, p. 174.

Et naturellement « *la critique et le succès tendent à jouer un plus grand rôle à mesure que nous passons d'une attitude individualiste à une attitude qui met l'accent sur la participation* »⁸.

D'autre part, les artistes ne sont pas tous d'accord sur la signification à donner au terme même d'« artiste » (autrement dit sur la manière de concevoir leur activité « créatrice »). Strawinsky, pour qui le travail (effort psychologique et physique) est inséparable du plaisir de la création (effort spirituel), écrit :

Le mot *artiste* qui, dans le sens où on l'entend le plus généralement aujourd'hui, confère à celui qui le porte le plus haut prestige intellectuel, le privilège de passer pour un pur esprit, ce terme orgueilleux est tout à fait incompatible à mes yeux avec la condition de l'*homo faber*...

A l'origine le nom d'artiste était donné seulement aux *maîtres ès arts* : philosophes, alchimistes, magiciens; mais peintres, sculpteurs, musiciens et poètes n'avaient droit qu'à la qualité d'artisans⁹.

Et Strawinsky rappelle les vers de du Bellay :

Les artisans bien subtils
Animent de leurs outils
L'airain, le marbre, le cuivre...,

ainsi que les mots de Montaigne parlant des « peintres, poètes et autres artisans ». « Au XVII^e siècle encore, ajoute-t-il, La Fontaine salue un peintre du nom d'artisan et se fait reprendre à ce propos par un critique de mauvaise humeur qui pourrait être l'ancêtre de la plupart des nôtres »¹⁰.

Si nous voulons, après ces quelques témoignages, préciser la question du point de vue philosophique, nous devons d'abord reconnaître

⁸ *Art. cit.*, pp. 175-176.

⁹ *Poétique musicale*, p. 79. Sur ce point comme sur d'autres, Ernest Ansermet s'oppose à Strawinsky : « Son attitude esthétique objective, écrit-il, amenait Strawinsky à prétendre que le compositeur devait se contenter d'être un bon *artisan*, un artisan inventif, certes, mais un simple artisan d'objets musicaux. Cette doctrine, qui trouvait, dans l'esthétique que Maritain tirait de son néothomisme, un appui philosophique, avait sa raison d'être au moyen âge où l'artisan exprimait dans son œuvre (comme c'est le cas dans le grégorien) une aspiration *collective* et restait *anonyme*, mais elle est insoutenable de nos jours où, en raison de l'autonomie acquise de la personne, l'art est devenu une création individuelle. Au moment où l'artiste croit avoir mis sa personne entre parenthèses et s'être réduit à un artisan, son œuvre trahit, non sa *personne*, qui prend forme dans le temps tout au long de sa vie, mais l'individualité de sa personne, qui en est une constante; et l'œuvre reflète les manières de faire et les goûts changeants de l'artisan — un flacon de Lalique, une robe de Chanel ou de Christian Dior. C'est ainsi que la création artistique s'est confondue avec les créations artisanales et s'est mise à créer des *modes*, et à y obéir. Mais chez Strawinsky, ce besoin de changer de mode est une nécessité de nature, tandis qu'il est devenu après lui une *croissance* que l'art obéissait à des modes et que l'artiste se devait d'obéir à la mode du jour » (*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, I, p. 490).

¹⁰ *Poétique musicale*, p. 80.

que l'influence de l'activité artistique sur le développement de la vie humaine est telle qu'elle façonne progressivement un type d'homme particulier, différent, du reste, suivant que domine tel ou tel aspect des diverses phases de l'activité artistique. Qui ne se souvient d'avoir, dans sa jeunesse, connu un artiste et d'avoir été frappé par sa manière originale de vivre, ses fantaisies, ses visions particulières des événements, sa manière de les décrire ? Chez un ami, tel ou tel trait nous étonne à première vue, mais souvent nous enchante et nous fait brusquement entrevoir en lui ce type d'homme particulier qu'est l'artiste. Mais l'artiste que l'on découvre dans un poète, comme dans un architecte ou dans un artisan, a cent visages. Et de cette diversité de types d'artistes il n'y a pas à s'étonner ; il en existe une semblable chez les hommes vertueux, doués d'une forte personnalité morale. L'homme fort est souvent très différent de l'homme prudent dans son comportement psychologique ; chacun met en lumière un aspect de la noblesse du cœur de l'homme, mais un aspect partiel qui n'épuise pas cette noblesse.

On pourrait décrire longuement ces divers types d'artistes et d'hommes vertueux. Mais de telles descriptions, pour suggestives qu'elles soient, sont hors de notre propos, qui est de chercher à comprendre, d'un point de vue philosophique, le pourquoi de cette diversité en essayant de la ramener à ses principes propres.

En philosophie morale, nous verrons comment les diverses phases du développement de l'activité morale, perfectionnées par les vertus cardinales, permettent de préciser les divers types de personnalité humaine. Il semble que l'on puisse, dans le domaine propre du développement de l'activité artistique, faire des constatations analogues. Nous avons déjà noté, en effet, que ces diverses phases étaient normalement perfectionnées par des *habitus* d'art différents. Il est donc tout à fait normal de retrouver dans le comportement psychologique une diversité analogue.

LES ARTISTES SONT DES HOMMES SENSIBLES À L'INSPIRATION
ET CAPABLES DE JUGER AVEC AUTORITÉ DE LA VALEUR ARTISTIQUE
DE CE QU'ILS VOIENT OU ENTENDENT

Les artistes ont une vive tendance à s'installer dans un monde spécial, bien à eux : le monde de leurs inspirations et de leurs projets. C'est pourquoi on les considère si facilement comme des hommes peu réalistes, utopiques, vivant de beaux rêves et n'ayant aucun sens des réalités de la vie quotidienne. Ce monde en lequel ils éprouvent le

besoin de se retirer pour y vivre — « c'est la peinture, écrivait Rouault, qui est la cause de ce besoin de me retirer de tout momentanément, même des conversations les plus chères et les plus amicales »¹¹ — ce monde peut connaître une très grande variété d'aspects, mais présente toujours, pour les profanes, un caractère hermétique. Le monde intérieur de l'artiste est une tour d'ivoire, et l'artiste lui-même est toujours plus ou moins — et en général plutôt plus que moins — inadapté au sein de l'humanité moyenne¹². « J'aime mieux, disait Delacroix,

m'entretenir avec les choses qu'avec les hommes : tous les hommes sont ennuyeux; les tics, etc. L'ouvrage vaut mieux que l'homme. Corneille était peut-être assomant... L'homme est un animal sociable qui déteste ses semblables »¹³.

A la limite, il n'est pas toujours facile de distinguer les mœurs propres aux artistes et celles de certaines folies qui s'évadent pour toujours du réel¹⁴. Les uns et les autres rêvent assurément, mais les

¹¹ G. ROUAULT - A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 197. « Les choses qu'on éprouve seul avec soi, disait Delacroix, sont bien plus fortes et vierges » (*Journal*, I, p. 65). De son côté, Max Jacob écrivait : « Aller le moins possible dans le monde. Tous y ont un masque. On n'apprend absolument rien dans le monde. Ou ce qu'on y apprend ne vaut pas le temps qu'on y perd » (*Conseils à un jeune poète*, pp. 43-44). Rilke donnait de semblables conseils à F.-X. Kappus (cf. t. I, pp. 246-247). Et Wagner exprimait ainsi son isolement : « J'étais devenu conscient de mon isolement absolu comme artiste, de sorte que je pouvais d'abord puiser dans le sentiment seul de cet isolement l'excitation et la force d'une communication à mon entourage. Comme cette excitation et cette force se manifestaient en moi si violemment que je me sentais poussé à me communiquer, même sans aucune intention consciente de pouvoir réaliser une communication intelligible mais cependant des plus passionnées, ainsi cela ne pouvait provenir que d'une disposition fantasque et nostalgique telle qu'elle résultait du sentiment de cet isolement » (*Mes œuvres*, p. 76).

¹² Pour un artiste comme Mario Prassinos, « l'artiste subit le monde plus qu'il ne le vit. Il n'accepte que le minimum de vie sociale, il n'aime pas la ville, ne lit pas les journaux, ne s'intéresse pas à la politique. Le monde extérieur le blesse et il se sent mal adapté à la modernité » (*Enquête auprès d'artistes contemporains*, pp. 187-188). Par contre, pour F.-B. Mâche (pour qui « toute œuvre est un acte moral, politique, religieux, même pour l'esthète et pour l'athée, parce que toute œuvre est un parti pris devant les hommes et devant l'univers »), l'artiste n'est pas un être à part de l'humanité, où il fait figure de sage, de parasite, d'enfant gâté ou de paria... « Les tours d'ivoire se dressent toujours dans la banlieue de quelque cité » (*art. cit.*, p. 186). L'artiste ne doit pas s'abstraire de la vie sociale.

¹³ *Journal*, I, pp. 495 et 497.

¹⁴ Notons la manière dont Freud conçoit la situation de l'artiste en fonction de celle du névropathe. Quand la psychanalyse aborda le domaine de la production artistique, « on reconnut, écrit-il, que le royaume de l'imagination était une 'réserve', organisée lors du passage douloureusement ressenti du principe du plaisir au principe de réalité, afin de permettre un substitut à la satisfaction instinctive à laquelle il fallait renoncer dans la vie réelle. L'artiste, comme le névropathe, s'était retiré loin de la réalité décevante dans ce monde imaginaire, mais à l'inverse du névropathe il s'entendait à trouver le chemin du retour et à reprendre pied dans la réalité. Ses créations, les œuvres d'art, étaient les satisfactions imaginaires de désirs inconscients, tout comme les rêves, avec lesquelles elles avaient d'ailleurs en commun le caractère d'être un compromis, car elles aussi devaient éviter le conflit à découvert avec les puissances de refoulement. Mais à l'inverse des productions asociales narcissiques du rêve, elles pouvaient compter sur la sympathie des autres hommes, étant capables d'éveiller et de satisfaire chez eux les mêmes inconscientes aspirations de désir » (*Ma vie et la psychanalyse*, p. 101. Cf. *Totem et tabou*, p. 215 : « ... on retrouve, dans le complexe d'Œdipe, les commencements à la fois de la

rêves des uns sont des sortes de visions, d'illuminations projetant une lumière sur l'activité humaine (en ses diverses nostalgies d'amour) ou sur la splendeur de l'univers (en ses virtualités d'ordre et de mouvement) ; les rêves des autres, au contraire, sont des cauchemars anarchiques, chaotiques, lumineux, quelquefois par contraste, comme les ténèbres mêmes peuvent éclairer¹⁵.

Ces rêves si différents expriment les deux extrêmes de notre monde imaginaire dont ces deux types d'hommes vivent intensément. Ils manifestent d'une part comment l'imagination peut faire une synthèse si absolue de l'intelligence préconçue et de nos expériences sensibles, spiritualisant de cette manière notre vie sensible en étant elle-même spiritualisée par l'intelligence ; d'autre part, ces rêves manifestent l'autre aspect synthétique de l'imagination, creusant comme un abîme sans fond dans nos appétits naturels et nos instincts, leur suscitant des besoins quasi infinis, impossibles à satisfaire et se concrétisant dans des appels angoissants de plus en plus intenses, de plus en plus urgents, dont la véhémence est capable de tout emporter. Parfois ces deux extrêmes semblent s'unir, s'identifier dans une sorte de confusion de l'enfer et du ciel... Certains artistes donnent vraiment l'impression de fous illuminés, et certains fous s'imposent comme des génies insaisissables et incompris. L'artiste inspiré est toujours un homme quelque peu redoutable, car il s'avance sur un chemin de crête, entre des précipices, comme un somnambule qui, sans tomber lui-même, peut entraîner ceux qui le suivent dans des chutes où ils se casseront la tête et se briseront le cœur.

religion, de la morale, de la société et de l'art; et cela en pleine conformité avec les données de la psychanalyse qui voit dans ce complexe le noyau de toutes les névroses. » Cf. p. 104. Freud reconnaît cependant que « savoir d'où l'artiste tire son talent créateur n'est pas une question de psychologie » (cité par E. JONES, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, II, p. 232). Cf. *Ma vie et la psychanalyse*, p. 102 : « L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont l'artiste se sert pour travailler, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort. »

¹⁵ Parlant de Séraphine Louis, cette femme de ménage de Senlis, peintre-visionnaire dont l'œuvre étonnante (apparentée d'une certaine manière à celle de Van Gogh) implique une part de délire manifeste, Charles Estienne écrit : « Que Séraphine soit morte en 1934 à l'asile d'aliénés de Clermont, n'indique pas sans doute qu'il suffit d'être fou ou qu'il faut être fou pour créer, mais qu'il y a dans tout grand art, dans tout art valable... cette part de folie que l'on gagne à toucher au feu et à le transmettre » (*La vision de Séraphine*). Nietzsche voit d'étroits rapports entre « l'artiste moderne » et l'hystérique (Voir *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 811-813). — Pour Malraux, l'artiste qui, en créant, se libère de sa dépendance (cf. *Les voix du silence*, pp. 459 et 462), a en commun avec le fou le domaine de la rupture : « Le vrai fou, parce qu'il ne joue pas, possède authentiquement un domaine commun avec l'artiste : celui de la rupture. ... Mais le fou est prisonnier du drame auquel il doit son apparente liberté : sa rupture, qui n'est pas conquise sur d'autres œuvres d'art — qui lui est imposée — qui n'est pas orientée. Sa peinture s'apparente par là à celle des enfants, étrangère au pastiche par l'enfance même. La rupture de l'artiste est un secours et un moment de son génie, celle du fou est une prison. Et lorsqu'il ' la ' peint, car il ne peint qu'elle, elle nous fascine comme la folie elle-même, non comme Hamlet » (*Les voix du silence*, p. 530).

Si les artistes sont des inspirés, ils possèdent par ailleurs une particulière lucidité de jugement artistique. Cette lucidité, cette acuité du regard s'exerce en premier lieu à l'égard de leurs propres inspirations¹⁶ ; elle s'exerce aussi à l'égard des autres artistes. Rien n'étonne plus les « braves gens » que la manière dont un artiste, un poète par exemple, juge les autres artistes, les autres poètes... Pour Claudel, à ses heures, il n'y avait rien à retenir de la littérature contemporaine — sauf la sienne, bien entendu. Et Rouault, qui avait le « défaut atroce » de dire tout ce qu'il pensait comme il le pensait¹⁷ et de rager, selon sa propre expression, « comme un vieux chien hargneux »¹⁸, vitupérait contre les peintres qui « maçonnet de grandes toïlasses et se croient de grands peintres », contre « Tartempion... [qui] fait de la grande peinture avec de grands pinceaux ou de la musique sacrée en gueulant gravement des œuvres boursoufflées et prétentieuses »¹⁹.

Il semble que le grand artiste, possédé par ses projets, par ses « idées », ne puisse plus rien goûter ni estimer qui n'y soit conforme, ce qui explique ces options si farouches, ces jugements exclusifs et excessifs qui donnent l'impression d'un orgueil effrayant, presque satanique, à la critique duquel rien — ou presque — ne résiste... Mais souvent, après avoir spontanément tout rejeté, le grand artiste se montre capable de porter des jugements moins exclusifs et plus compréhensifs sur des œuvres qu'il saisit toujours, certes, avec quelque partialité, mais aussi avec profondeur et intelligence. N'oublions pas que certaines personnes, qui se croient impartiales et objectives, en réalité ne peuvent l'être que parce qu'elles n'ont rien compris au problème ni pénétré en rien ses difficultés. Il y a une manière d'être délibérément engagé et partial parce qu'on a pénétré dans le vif du problème et qu'on le vit intensément,

¹⁶ Jean Vilar souligne l'importance de ce jugement critique, dont nous avons traité précédemment à propos du choix artistique (voir t. I, ch. VI) : « L'Art du théâtre n'est pas né en un jour du cœur de ce bonhomme ivre qui, à un carrefour grec, chanta ses joies et ses peines. ...la création dramatique, pour le comédien aussi bien que pour le poète est contrôle. Le mot de Wilde en ce métier est une loi : ' l'esprit critique seul est créateur '. Il n'est pas d'œuvre (et il n'est pas d'interprétation ni de mise en scène) qui obéisse à la seule inspiration sans faillir. L'inspiration, mal nécessaire, n'est au théâtre, comme en architecture, que le brouillon du chef-d'œuvre : il faut construire » (*De la tradition théâtrale*, pp. 139-140).

¹⁷ « ...j'ai un défaut atroce et qui m'a nui terriblement, mais aussi qui m'a fait un très petit nombre d'amis tenaces, j'ai toujours dit tout ce que je pensais et comme je le pensais » (G. ROUAULT - A. SUARÈS, *Correspondance*, p. 5).

¹⁸ A un moment où il avait cessé de peindre, Rouault écrivait à Suarès : « ...je crois qu'il serait nécessaire de le faire au moins une fois par an, mais on aime son vice, et c'est un vice chez moi et je ne crie pas triomphe car IL me reprendra et demain au milieu de tous ces êtres positifs et durs qui ne voient qu'eux et leurs besoins matériels je vais de nouveau rager comme un vieux chien hargneux » (*op. cit.*, p. 92). Cf. p. 41 : « ...mon enthousiasme pour les hommes n'est pas de longue durée... j'ai le malheur ou la joie de sentir comme un artiste passionné et fier. Alors! je sais mon défaut : bien qu'ayant un sens critique assez court, je demande encore trop aux hommes... » ¹⁹ *Op. cit.*, pp. 34-35.

ce qui entraîne inévitablement des réactions violentes et agressives vis-à-vis de ceux qui le méconnaissent. L'artiste laisse au « bourgeois » la première façon de juger et il opte pour la seconde. Le grand artiste juge avec une force et une acuité extraordinairement violentes ; il est toujours celui qui veut aller jusqu'au bout des exigences de son intuition, et qui le fait avec une très grande liberté de pensée. Rouault écrivait à Suarès, au sujet de son éventuel départ du Musée Gustave Moreau : « ... je partirai avec les honneurs de la guerre... et ma *liberté absolue de pensée ensuite...* et pas gêné par des politesses à faire ou des 'formes de politesse' qui me gênent, moi, aux entourures »²⁰.

En résumé, il semble qu'on puisse dire que les artistes à tendance classique ont un regard d'une très grande netteté et d'une très grande acuité, tandis que les artistes à tendance romantique vivent surtout dans leurs rêves, plus ou moins lumineux, plus ou moins tragiques.

On pourrait ajouter que les poètes, et aussi les peintres semble-t-il, sont souvent beaucoup plus critiques à l'égard des autres poètes et des autres peintres que les musiciens et les sculpteurs, plus abandonnés à leurs rêves, ne le sont à l'égard des autres musiciens et des autres sculpteurs ; ce qui s'explique du reste par le fait que l'aspect intellectuel est normalement plus développé dans la poésie et la peinture que dans la musique et la sculpture où domine une tendance affective. Il y aurait donc, par le fait même, une connaturalité plus grande de certains arts, soit avec l'esprit classique, soit avec l'esprit romantique.

ARTISANS ET TECHNICIENS

Quant aux artisans et aux techniciens, ils sont surtout sensibles, les uns à la qualité du travail, les autres à la virtuosité de l'exécution.

Les artisans aiment le travail bien fait ; ils ont le sens non seulement de la netteté, de la qualité du travail, mais aussi de son intelligence et de sa valeur profonde. C'est pourquoi ils ont en horreur le travail bâclé, exécuté trop rapidement et « au petit bonheur ». Ils sont des hommes « de métier » et Alain, qui assimile l'artiste à l'artisan, peut dire : « A mes yeux l'artiste était premièrement un artisan, un homme qui savait un métier, et qui aimait son métier »²¹. Cet amour du travail

²⁰ *Op. cit.*, p. 250.

²¹ *Histoire de mes pensées*, in *Les arts et les dieux*, pp. 136-137. Cf. *Préliminaires à l'esthétique*, p. 176. « Le bon artisan, dit un texte indien ancien, est habile, intelligent, s'attaque à des sujets difficiles, pense à tout, se comporte avec adresse, fait son travail joyeusement et calmement. Il agit avec sérieux et adresse, prépare tout, met tout à portée de la main, réussit quelque chose, il ordonne toutes les parties, les assemble et les met en harmonie » (G. KUTSCHER, dans : W. KRICKBERG, *op. cit.*, p. 602).

et cette exigence d'honnêteté dans le travail, provenant de la conscience qu'a le travailleur de sa responsabilité à l'égard de ce qu'il fait, est une attitude humaine très caractéristique de l'artisan, dans tous les domaines de son activité. Il y a en effet une manière artisanale d'enseigner et d'éduquer, comme de réparer les montres, de travailler le cuir ou le verre, le bois ou le fer... Cette manière très « propre », très nette, d'envisager le travail et de l'exécuter, rejaillit évidemment sur tout le comportement moral de la personne humaine.

Autant l'influence de l'inspiration poétique peut apparaître comme opposée aux exigences prudentielles de la vie morale du poète, autant l'influence de la conscience professionnelle de l'artisan peut s'allier merveilleusement aux exigences prudentielles de sa vie morale. Mais nous disons bien « peut s'allier », car une certaine rivalité risque de s'établir entre les deux. Alors qu'aucun grand artiste ne prétendra qu'il vit de son inspiration pour satisfaire aux exigences de sa conscience morale (il y a trop de différence entre les deux pour qu'il puisse les confondre de bonne foi), l'artisan qui est très consciencieux dans son travail professionnel pourra prétendre qu'il obéit à des exigences morales. Faire parfaitement son métier, l'accomplir avec intelligence et générosité, peut lui paraître la valeur essentielle de sa vie d'homme. Mais c'est confondre la conscience de la responsabilité du travail avec la conscience morale humaine. Il est bien évident qu'il existe une conscience professionnelle, portant d'une part sur l'œuvre à réaliser, d'autre part sur la manière de la réaliser. Normalement, cette conscience professionnelle est soumise à la justice légale et à la justice commutative ; par là, elle relève bien de la conscience morale. Mais la justice légale et la justice commutative peuvent n'être considérées que d'une manière extérieure, purement formelle et juridique, qui consiste à ne plus regarder que l'aspect matériel de la morale impliquée dans la justice. Le plus souvent, quand on parle aujourd'hui de la conscience professionnelle du travailleur, on ne considère en réalité que ce dernier aspect, si bien que cette conscience professionnelle, la plupart du temps, ne fait appel chez le travailleur qu'à la conscience psychologique, qui ne peut, évidemment, remplacer la conscience morale puisqu'elle demeure uniquement dans l'ordre du *faire*, sans atteindre l'ordre de l'*agir*. C'est là un phénomène humain très curieux et très caractéristique de notre époque. Pour une grande partie de l'humanité, la conscience morale se réduit à la conscience professionnelle qui, à son tour, se ramène à la conscience psychologique. La réalité du travail s'identifie alors à la réalité humaine. Le travailleur, c'est l'homme, et si le travail est bien fait, l'homme est considéré comme parfait.

Si tout art — et spécialement l'art artisanal — développe chez l'homme le sens du travail, il développe aussi le sens de l'habileté et de la virtuosité dans le travail, qui se manifestent de diverses manières.

Il y a des *virtuoses* parmi les artistes et, parmi les artisans, des *techniciens* — ce qui permet de distinguer encore deux types d'homme très différents. Le virtuose est l'homme habile dans la réalisation artistique et qui, facilement, se laisse séduire par la pure habileté. C'est le « rhéteur » qui, en quête d'expressions élégantes et rares, risque toujours de tuer le véritable poète ; le pur virtuose qui, dans l'exécution musicale, risque d'étouffer le musicien. Le virtuose, dans la mesure où il ne recherche plus que l'habileté, est à l'artiste ce que le dialecticien est au philosophe contemplatif : celui qui se contente de saisir les connexions de relations, au lieu de rechercher la substance profonde de la réalité.

Le technicien a souvent le sérieux de l'artisan, mais sans connaître la joie de la réalisation ni la détente devant le fruit du travail. Le technicien est au service de l'artisan qui réalise l'œuvre. Il est l'auxiliaire qui fabrique les outils les mieux adaptés, les plus utiles à l'exécution. Mais le serviteur tend facilement à devenir le maître : on a besoin de lui et il le sait. Les techniciens sont indispensables du point de vue économique ; plus la politique s'identifie à l'économie, plus ils prennent d'autorité.

Si le technicien a le sérieux de l'artisan, il a aussi sa conscience professionnelle, mais avec une modalité nouvelle, car il y ajoute un sens très aigu de l'efficacité de sa technique. L'artisan qui travaille avec l'énergie de ses bras connaît les limites de ses forces et le prix de son travail. Le technicien, qui parvient à asservir de plus en plus les énergies de l'univers, n'assigne plus de limites aux forces humaines. Il est persuadé de pouvoir progressivement transformer et renouveler l'homme et l'univers par le progrès de la science et de la technique. Cet univers et cet homme seront-ils meilleurs que les précédents ? Peu lui importe, ils seront « nouveaux », car ils seront le fruit de la puissance de la technique humaine — ce qui pour lui est essentiel !

A cette conscience que l'artisan a du travail s'ajoute donc une certaine conscience prophétique et prométhéenne, basée sur l'expérience de la puissance nouvelle de l'homme et sur la croyance en un progrès indéfini. Le technicien travaille pour ce monde nouveau, et il sait que chaque progrès coopère à sa réalisation. A la conscience du travail s'ajoute donc celle de la puissance — puissance de transformation, de renouvellement, de re-création.

L'ARTISTE, HOMME D'EXPÉRIENCE ET DE CONTEMPLATION

L'artiste est aussi un homme d'expérience et de contemplation, qui sait expérimenter qualitativement les réalités qui constituent son milieu vital²². C'est un homme de goût qui apprécie ce qui est beau, et qui sait estimer les choses selon leurs vraies valeurs, sans exagération ni dénigrement, sans amertume affective et passionnelle. Il aime ce qui plaît à ses sens et cela suffit à lui donner une véritable euphorie²³.

L'artiste sait regarder longuement la splendeur de la nature, il aime à en contempler la grandeur, la force, la grâce, la fraîcheur. Il est attentif à la musique des réalités, à leur résonance intime qu'il sait découvrir :

...la flûte aigre et tendre des cigales, le parfum d'eaux et d'étoiles qu'on rencontre dans les nuits de septembre, les chemins odorants parmi les lentisques et les roseaux, autant de signes d'amour pour qui est forcé d'être seul... Après l'éblouissement des heures pleines de soleil, le soir vient, dans le décor splendide que lui font l'or du couchant et le noir des cyprès. Je

²² Nous avons noté précédemment (pp. 8 et 10) que l'artiste était un homme d'expérience, sachant exercer ses facultés sensibles. Mais cette caractéristique, si elle est bien fondamentale chez l'artiste, ne lui est pas propre. « Un artiste, écrit Malraux, n'est pas nécessairement plus sensible qu'un amateur, et l'est souvent moins qu'une jeune fille; il l'est autrement. Etre romanesque n'est pas être romancier, aimer la contemplation n'est pas être poète, et les plus grands artistes ne sont pas des femmes. De même qu'un musicien aime la musique et non les rossignols, un poète les vers et non les couchers de soleil, un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages : c'est d'abord un homme qui aime les tableaux.

...il va de soi que si un grand artiste de l'émotion est nécessairement sensible, l'homme le plus sensible du monde n'est pas nécessairement un artiste » (*op. cit.*, p. 276).

Pour Malraux, « si la vision de tout artiste est irréductible à la vision commune, c'est que dès son origine elle est ordonnée par les tableaux et les statues — par le monde de l'art » (*op. cit.*, p. 279). Toute vocation naît de l'émotion ressentie devant une œuvre : « Ce qui fait l'artiste, c'est d'avoir été dans l'adolescence plus profondément atteint par la découverte des œuvres d'art que par celles des choses qu'elles représentent, et peut-être celles des choses tout court.

Pas un peintre n'est passé de ses dessins d'enfant à son œuvre. Les artistes ne viennent pas de leur enfance, mais de leur conflit avec des maturités étrangères : pas de leur monde informe, mais de leur lutte contre la forme que d'autres ont imposée au monde » (*ibid.*).

²³ Il y a chez Nietzsche une exaltation des sens qui correspond bien à son exaltation de la vie. « Pour l'essentiel, écrit-il, je donne davantage raison aux artistes qu'à tous les philosophes qui ont vécu jusqu'ici : ils n'ont pas perdu la grande trace sur laquelle marche la vie, ils aiment les choses 'de ce monde', — ils aiment leurs sens. Tendre à la 'dé-sensualisation' [*Entsinnlichung*] : cela me paraît être un malentendu, ou une maladie, ou une cure, quand ce n'est pas pure hypocrisie ou se tromper volontairement soi-même [*Selbstbetrügerei*]. Je souhaite pour moi et tous ceux qui vivent — qui ont la chance de vivre — sans les craintes d'une conscience puritaine, une spiritualisation et une multiplication [*Vervielfältigung*] toujours plus grande de leurs sens; oui, nous voulons être reconnaissants aux sens pour leur finesse, leur plénitude et leur force et leur offrir à notre tour le meilleur de notre esprit. Que nous importent les déformations hérétiques sacerdotales et métaphysiques des sens! Nous n'avons plus besoin de traiter les sens en hérétiques : c'est un signe d'avoir 'bien tourné' [*Wohlgeratenheit*] quand quelqu'un, semblable à Goethe, s'attache 'aux choses du monde' avec toujours plus de joie [*Lust*] et de tout cœur [*Herzlichkeit*] : — de la sorte, il maintient la grande conception de l'homme, à savoir que l'homme devient le *transfigurateur de l'existence*, lorsqu'il apprend à se transfigurer lui-même » (*Der Wille zur Macht*, IV, aph. 820).

marche alors sur la route, vers les cigales qui s'entendent de si loin. A mesure que j'avance, une à une, elles mettent leur chant en veilleuse, puis se taisent. J'avance d'un pas lent, oppressé par tant d'ardente beauté...²⁴.

L'activité artistique développe donc dans l'homme des dimensions extrêmement variées et apparemment opposées : depuis l'homme d'expérience contemplative jusqu'au technicien conscient de la puissance de la technique humaine ; depuis l'homme de rêves jusqu'à l'artisan si consciencieux dans son travail... Chose significative, l'art peut développer en l'homme toutes sortes d'excès : excès de rêves et d'illuminations, de désir de puissance et de conscience du travail, de critique et d'habileté. L'artiste devient très vite excessif, car l'art est capable de s'emparer de toutes les virtualités de l'homme et de les exalter au maximum. Ceci nous fait comprendre comment l'artiste peut être, soit l'homme de la solitude, soit l'homme de la communication²⁵. Il peut être l'homme de la solitude, l'homme, comme disait Baudelaire, d'une « destinée éternellement solitaire »²⁶, qui recherche la solitude comme le seul milieu où il puisse vivre en artiste, où il se trouve chez lui ; il peut être l'homme qui s'est créé sa solitude, son monde propre, où il travaille et vit de ses projets. Mais l'artiste peut être aussi l'homme de la communication, celui qui cherche à entrer en communication avec la communauté humaine. C'est ainsi que, contre ce qu'il appelle le « luxe mensonger » de l'art pour l'art, Camus prend le parti de ceux qui

ont nié que l'artiste ait droit à la solitude et lui ont offert comme sujet, non pas ses rêves, mais la réalité vécue et soufferte par tous ...ces hommes ont voulu que l'artiste se proposât... de parler du et pour le plus grand nombre. Qu'il traduise les souffrances et le bonheur de tous dans le langage de tous, et il sera compris universellement. En récompense d'une fidélité absolue à la réalité, il obtiendra la communication totale entre les hommes.

Cet idéal de la communication universelle est en effet celui de tout grand artiste. Contrairement au préjugé courant, si quelqu'un n'a pas droit à la solitude, c'est justement l'artiste. L'art ne peut pas être un monologue. L'artiste solitaire et inconnu lui-même, quand il en appelle à la postérité, ne fait rien d'autre que réaffirmer sa vocation profonde. Jugeant le dialogue impossible avec des contemporains sourds ou distraits, il en appelle à un dialogue plus nombreux, avec les générations²⁷.

²⁴ CAMUS, *L'envers et l'endroit*, in *Essais*, pp. 37-38.

²⁵ « L'artiste, disait Alain, est isolé en un sens ; mais humain, universel, frère de tous plus peut-être qu'aucun homme » (*Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 611).

²⁶ Cf. *Mon cœur mis à nu*, VII, 12, in *Œuvres complètes*, p. 1361.

²⁷ *Discours de Suède*, in *Essais*, p. 1085. Cf. p. 1092 : « Nous autres, écrivains du XX^e siècle, ne serons plus jamais seuls. Nous devons savoir au contraire que nous ne pouvons nous

Evidemment nous retrouvons bien, à travers ces déclarations de Camus, sa conception de l'art — art qui doit comprendre les hommes et les justifier dans leur souffrance. Mais il reste exact que l'artiste, comme tel, s'il est plus immédiatement qu'un autre sollicité par la solitude, peut aussi — en tant que son art est au service des hommes et que lui-même, comme artiste, est plus sensible au milieu en lequel il se trouve — éprouver le besoin d'entrer en contact avec la communauté humaine dont il fait partie. Certes, il ne faut pas l'oublier, l'artiste comme tel n'est immédiatement uni, ni à l'homme, ni à Dieu, mais seulement à l'univers, avec lequel il réalise une véritable coopération, personnelle et spirituelle. Cependant, par son œuvre, il atteint les hommes, il dépend d'eux et agit sur eux. Toutefois, ce contact avec les hommes, cette coopération avec eux, est toujours médiatisée par l'œuvre. L'artiste n'est pas premièrement tourné vers les hommes, mais vers son œuvre²⁸ et il ne travaille pas pour le public²⁹. Son contact avec les hommes n'est pas le contact immédiat de l'amour, de l'amitié qui unit l'homme à ses frères. Il peut en résulter pour l'homme-artiste un isolement profond,

évasion de la misère commune, et que notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire ». Et Camus souligne encore que si l'artiste, actuellement, ne peut plus être un solitaire, c'est parce que nous vivons un siècle de destruction : la seule manière de vivre authentiquement la passion collective est d'accepter de mourir pour elle et par elle. « La plus grande chance d'authenticité est, aujourd'hui, la plus grande chance d'échec pour l'art. Si la création est impossible parmi les guerres et les révolutions, nous n'aurons pas de créateurs parce que guerre et révolution sont notre lot. Le mythe de la production indéfinie porte en lui la guerre comme la nuée l'orage. Les guerres ravagent alors l'Occident et tuent Péguy. ... la guerre qui menace tuera tous ceux qui, peut-être, auraient été Péguy. Si un classicisme créateur se montrait cependant possible, on doit reconnaître que, même illustré par un seul nom, il serait l'œuvre d'une génération. Les chances d'échec, dans le siècle de la destruction, ne peuvent être compensées que par la chance du nombre, c'est-à-dire la chance que sur dix artistes authentiques l'un, au moins, survive, prenne en charge les premières paroles de ses frères et parvienne à trouver, dans sa vie, à la fois le temps de la passion et le temps de la création. L'artiste, qu'il le veuille ou non, ne peut plus être un solitaire, sinon dans le triomphe mélancolique qu'il doit à tous ses pairs. L'art révolté finit par révéler le ' Nous sommes ', et avec lui le chemin d'une farouche humilité » (*L'homme révolté*, in *Essais*, p. 678).

²⁸ Niemtschek disait de Mozart : « Le regard semblait vague et perdu, sauf quand il était seul devant son clavecin : alors son visage se métamorphosait » (cité par J. V. HOCQUART, *La pensée de Mozart*, p. 23).

²⁹ Bergson écrivait : « C'est pour se rassurer qu'on cherche l'approbation, et c'est pour soutenir la vitalité peut-être insuffisante de son œuvre qu'on voudrait l'entourer de la chaude admiration des hommes, comme on met dans du coton l'enfant né avant terme. Mais celui qui est sûr, absolument sûr, d'avoir produit une œuvre viable et durable, celui-là n'a plus que faire de l'éloge et se sent au-dessus de la gloire, parce qu'il est créateur, parce qu'il le sait, et parce que la joie qu'il en éprouve est une joie divine » (*L'énergie spirituelle*, Œuvres, pp. 832-833). — Voir aussi Max JACOB, *Conseils à un jeune poète*, p. 37 : « Bien entendu, le public s'en fout. Mais nous ne travaillons pas pour le public ou bien si nous travaillons pour le public, il faut tout changer. Il faut alors étudier son goût et le servir mot par mot : lui parler de ses sales passions et sombrer avec en enfer. » Cf. REVERDY, *Le livre de mon bord*, p. 97 : « Sans doute, il y a l'Art comme il y a l'Amour, mais aussi l'artiste public comme il y a la fille publique — et chacun y trouve son compte, car il y a beaucoup de monde à contenter. »

voire torturant, et d'autant plus profond que l'homme-artiste est plus sensible et peut éprouver, en raison de sa sensibilité et de son affectivité grandissantes, un besoin très grand de communion avec les hommes ³⁰.

LA PERSONNALITÉ DE L'ARTISTE

On peut se demander si l'art, qui développe d'une manière si étonnante, en l'homme, son capital de vie, réalise un type de personnalité vraiment *humaine*. Du point de vue psychologique, il est incontestable que l'artiste manifeste un type de personnalité très remarquable, très original. Les trois « sentiments du moi » qui structurent la personnalité psychologique — sentiment d'autonomie, de valorisation, de sécurité — se trouvent réalisés, chez l'artiste, d'une manière très accusée et selon une modalité très spéciale. Que l'artiste ait un très grand sens de son autonomie, cela ne fait aucun doute. Et souvent il veut la garder jalousement, la considérant comme son plus grand bien — ce qui explique ce besoin parfois si impérieux de briser tout ce qui risque de l'aliéner, tout ce qui pourrait l'empêcher d'être lui-même. Pour vivre ce sentiment d'autonomie si foncier, il affirme une volonté de révolte, d'annihilation de tout ce qui est antérieur à lui, et cette négation permet à l'autonomie d'être vécue avec une intensité unique. Si l'on voulait esquisser une vision anthropologique de l'artiste, la note dominante en serait peut-être le pouvoir créateur qui, pour être plus conscient, réclame une certaine volonté d'annihiler tout ce qui est antérieur à lui (le « moi, je détruis ! » de Picasso) en vue d'affirmer plus radicalement sa liberté absolue ³¹.

³⁰ Rouault écrivait à Suarès : « ...voilà la lutte de chaque jour qui dure depuis vingt ans : solitude de plus en plus et à Versailles, c'est-à-dire au pôle Nord de l'art, jamais une communion au moment opportun... » (*op. cit.*, p. 59). — Strawinsky insiste beaucoup sur la communion que l'artiste a besoin de réaliser avec les autres hommes. Évoquant le souvenir de la première partie de sa carrière, où il avait été « extrêmement gâté par le public », puis les années 1920 à 1935, où il s'est éloigné de la grande masse de ses auditeurs, il note que ceux-ci, accoutumés au langage de *L'Oiseau de Feu*, de *Pétrouchka*, du *Sacre du Printemps*, s'étonnent de l'entendre en parler un autre et ne peuvent, ou ne veulent pas, le suivre dans la marche de sa pensée musicale. « Ce qui m'émeut et me donne de la joie, dit-il, les laisse indifférents, et ce qui les intéresse encore n'a plus d'attrait pour moi. » Ce regret est exempt d'illusion : « Du reste, je pense qu'il y a eu rarement communion entière entre nous. S'il est arrivé — et cela arrive encore — qu'eux et moi aimions les mêmes choses, je doute fort que ce soit pour les mêmes raisons ». Mais le désir de communion de l'artiste, s'il se réalise si peu, n'en est pas moins grand : « Cependant l'art postule la communion, et c'est pour l'artiste un besoin impérieux de faire partager à d'autres la joie qu'il éprouve lui-même. Mais, malgré ce besoin, il préfère encore une opposition franche et directe à un accord qui n'est qu'apparent et ne repose que sur un malentendu ». La communion entière entre l'artiste et les autres hommes est d'autant plus rare, note encore Strawinsky, « que se manifeste davantage la personnalité de l'auteur. Plus il élimine tout ce qui vient du dehors, tout ce qui n'est pas lui et 'en lui', plus il risque de heurter l'attente de la grande masse qui subit toujours un choc au contact d'une chose dont elle n'est pas coutumière » (*Chroniques de ma vie*, II, pp. 187-188).

³¹ Jean Vilar souligne cette liberté de l'artiste : « ... j'ignore si le bonheur du citoyen peut

Très souvent l'artiste — le grand artiste — a aussi un sens très aigu, à la fois de ses aptitudes, de ce qu'il est capable de faire, et de la valeur de ses réalisations artistiques. Très facilement, du reste, il considérera que son activité artistique, qu'il aime et qui s'exerce chez lui d'une manière si merveilleuse, est la seule chose valable de son existence. Alors qu'il était malade, en 1916, Rouault écrivait à Suarès : « Ma résurrection et ma seule fonction : c'est peindre. Là seulement je vaudrais dans la mesure de mes dons »³². La personnalité de l'artiste implique donc cette lucidité sur ses capacités et sur son activité. Il sait ce qu'est pour lui *vivre*, et vivre d'une manière efficace, valable.

Enfin, l'artiste a choisi de vivre dans le risque. N'est-ce pas sa manière à lui de vivre dans la sécurité ? Car il ne peut demeurer dans une sécurité « bourgeoise » : « le côté terrible de ma nature, disait encore Rouault, c'est que je ne suis jamais *content de moi, je ne jouis pas pleinement* de mes réussites, et j'ai toujours dans l'œil et dans l'esprit un progrès à accomplir »³³. Dans une sécurité « bourgeoise », l'artiste étoufferait. Il lui faut aller de l'avant³⁴ et ce risque entretenu volontairement lui permet d'être plus lui-même, en tant qu'artiste, plus capable de réaliser ce qu'il porte en lui et qu'il pourrait ne pas réaliser³⁵, plus capable de réaliser ce qu'il juge bon de réaliser. Et c'est en ce sens qu'il s'estime, non pas « engagé », mais « embarqué », et qu'il assume tous les risques de cette grande aventure.

Du point de vue psychologique, la personnalité de l'artiste apparaît comme particulièrement typique, particulièrement accusée et extrêmement différente, dans sa structure, de celle de l'homme prudent. Là où l'un a besoin d'une certaine sécurité, l'autre cherche le risque ; là où l'un cherche à s'insérer dans son milieu humain pour affirmer son autonomie, l'autre affirme la sienne en brisant avec le milieu. On comprend par là combien l'art peut « tailler » étonnamment l'homme, exaltant certains de

se passer de la liberté, mais qu'elle soit un besoin quotidien, permanent de l'artiste, de cela je suis sûr » (*De la tradition théâtrale*, p. 125).

³² *Op. cit.*, p. 137. « Plus jeune, j'aurais pu être heureux sans écrire, disait Camus, ...je dois reconnaître maintenant que, probablement, je ne saurais plus vivre sans mon art » (*Réponses à J.-C. Brisville*, in *Essais*, p. 1920). — Malraux fait, dans *Les voix du silence*, cette remarque significative :

« Depuis le romantisme, le respect de l'art n'avait cessé de grandir... La vie de l'artiste ne fut plus que le moyen de son art. Un Léonard, un Vélasquez, qui ne peignaient qu'à l'occasion, sont à l'opposé de Cézanne, pour qui la peinture est une *vocation*. L'art moderne ne sait plus ce que peut être une idée exemplaire de l'homme, mais il nous suggère souvent une idée exemplaire de l'artiste » (p. 599).

³³ Lettre à Suarès, in *op. cit.*, pp. 81-82.

³⁴ Camus disait volontiers que, loin de relire ses œuvres, il voulait toujours « faire autre chose » (voir *Réponses à J.-C. Brisville*, p. 1922 et *Dernière interview*, p. 1927).

³⁵ Rouault confiait à Suarès : « Je puis ne réaliser jamais ce que j'ai en moi... » (*op. cit.*, p. 19).

ses pouvoirs vitaux et en arrêtant d'autres, allant presque jusqu'à les mutiler. L'art est une rude ascèse pour l'homme, tout en étant un levain puissant qui développe certaines de ses capacités d'une manière unique.

D'un point de vue plus profondément philosophique, il faut reconnaître que l'art ne peut permettre à l'homme de découvrir sa véritable destinée, ce pour quoi il est fait. L'art ne permet pas à l'homme d'épanouir harmonieusement toutes les virtualités vitales de son esprit. C'est dans la mesure où nous découvrons la profondeur de l'esprit de l'homme, sa véritable finalité, que nous pouvons saisir les limites de l'art : il ne peut s'identifier à l'esprit, à la vie spirituelle de l'homme. Car par son esprit, précisément, l'homme est capable d'aimer une autre personne, capable de se donner à elle et de réaliser avec elle une communion intime. Par son esprit, l'homme est capable de découvrir le mystère de sa source — Celui que nous appelons Dieu — et de comprendre qu'il est fait pour Le contempler et L'adorer. Lorsque l'amour est vécu, la poésie peut le chanter³⁶ ; lorsque Dieu est découvert et contemplé, la poésie peut Le louer ; elle peut se mettre au service de l'amour et de la contemplation, mais elle n'est pas, par elle-même, amour et contemplation³⁷. C'est pourquoi, si l'art révèle à l'homme ses possibilités, si même il les exalte, cependant, développé pour lui-même, il ne peut finaliser l'homme ni l'équilibrer. Car si les possibilités vitales de l'homme qu'il met en valeur ne sont pas canalisées, dépassées et orientées, elles peuvent devenir monstrueuses et arriver à détruire totalement l'homme en lui faisant vivre une tension trop forte, trop tragique. On voit par là comment l'art livré à lui-même, se développant selon ses exigences propres, ne peut à lui seul épanouir dans l'homme une véritable personnalité humaine, celle d'un homme qui a découvert sa véritable fin, qui a compris sa véritable destinée. Cette véritable personnalité ne peut, de fait, se structurer que par et dans l'amitié, la véritable amitié personnelle, et plus profondément encore par et dans la contemplation philosophique³⁸. L'art, par lui-même, est trop lié à l'imagination, trop baigné dans l'imaginaire, trop dépendant aussi du résultat de son effort, pour

³⁶ Mais la poésie, ou l'art en général, ne s'identifie pas à l'amour — quoi qu'en pensent certains artistes, comme par exemple Isadora Duncan : « On m'a quelque fois demandé si je mettais l'amour plus haut que l'art, et j'ai répondu que je ne pouvais pas les séparer, car l'artiste seul est l'amant véritable. Lui seul a la pure vision de la beauté ; l'amour est la vision de l'âme, quand il est permis de contempler la beauté immortelle » (*Ma vie, Préface*, p. 11).

³⁷ Nous y insistons, puisque si facilement les artistes font la confusion (ne la trouve-t-on pas, parfois, chez un Patrice de la Tour du Pin?). Les véritables mystiques ne confondent jamais leur contemplation et ce qu'ils en disent ; leur poésie les aide à *transmettre* leur message.

³⁸ Et, évidemment, dans la contemplation chrétienne ; mais nous n'envisageons pas ici le point de vue proprement *chrétien*.

apporter une véritable structure personnelle. Celle-ci ne peut être acquise que grâce à un dépassement, dans l'amitié des autres hommes et surtout dans la contemplation philosophique, qui épanouit en l'homme l'adoration et l'amour de Celui qui est sa source intime et première.

PERSONNALITÉ ARTISTIQUE ET PERSONNALITÉ HUMAINE

Le fait que l'art ne puisse donner à l'artiste sa véritable personnalité *humaine* fait comprendre tous les conflits qui peuvent surgir entre l'art et la contemplation surnaturelle, entre l'art et les exigences de l'adoration, celles de l'amitié, celles enfin de la prudence et des vertus morales³⁹. L'artiste, nous l'avons dit, confond très facilement contemplation esthétique et contemplation mystique⁴⁰. Très facilement aussi, il a de la peine à sortir de lui-même et donc à reconnaître les exigences de l'adoration et celles de l'amitié. En raison même du fait qu'il a un jugement artistique très rigoureux et un sens aigu des « voies déterminées »

³⁹ On sait comment la fin de la vie de Gogol fut tourmentée par une inquiétude folle d'avoir, comme le dit Henri Troyat, « utilisé son génie à des fins condamnables » (*Sainte Russie*, p. 123); comment, pour racheter, selon sa propre expression, « le mal qu'il avait fait avec ses premiers livres », il publia une série de lettres grandiloquentes sur la religion, l'état, la société et l'art, et en vint à considérer l'art comme une invention du Malin tout en se révoltant contre le « suicide spirituel » que voulait lui imposer son confesseur en le sommant de renoncer à l'activité littéraire pour se consacrer uniquement à son salut. De fait, le « suicide » fut consommé, la deuxième partie des *Ames mortes* brûlée... après quoi Gogol, rongé par un mal mystérieux, mourut non sans avoir laissé, sur des bouts de papier, ce testament et ce cri d'angoisse : « Soyez des âmes vivantes et non des âmes mortes. Il n'y a pas d'autre porte que celle indiquée par Jésus-Christ. Aie pitié de moi, Seigneur! Enchaîne de nouveau Satan par la puissance de ta croix » (cf. *op. cit.*, p. 129). Henri Troyat commente : « Les médecins tentèrent d'expliquer la mort de Gogol... Mais, bien vite, ils furent obligés de reconnaître que la maladie n'avait pas de nom dans les annales de la science. Gogol est mort d'un divorce tragique entre l'homme et l'artiste. L'homme en lui n'était pas satisfait de l'artiste, et l'artiste était incapable de se soumettre aux volontés de l'homme » (*op. cit.*, pp. 129-130).

⁴⁰ Ce n'était cependant pas le cas d'un Pierre Reverdy qui écrivait, à l'époque du *Gant de crin* : « Le mystique se donne à Dieu sans réserve et il en acquiert une liberté incomparable.

L'artiste se donne à l'art et il s'y trouve comme englué. Il le verrait mieux s'il pouvait, de temps à autre, s'en dégager.

La liaison à Dieu libère parce qu'elle détache des choses du monde et donne seule un esprit véritablement désintéressé.

L'artiste est enchaîné au monde par un double intérêt. Celui d'y puiser la matière de son art et celui de créer au-dessus du monde quelque chose de plus élevé. Mais il retombe toujours et plus lourdement au monde, car l'œuvre qu'il a faite est un nouveau lien qu'il s'y est forgé » (*Le gant de crin*, pp. 75-76). Cf. pp. 19-21 : « Trois degrés de la vie intérieure. Le rêve, la pensée et la contemplation ou préoccupation exclusive et recherche amoureuse de Dieu.

Le rêve, c'est l'activité imaginaire et gratuite de la sensibilité.

La pensée, le mouvement orienté de l'esprit dégagé des sens.

La contemplation, la vie de l'esprit, par la mort des sens, et au delà de la pensée.

Rêver, c'est fuir... Contempler, c'est aimer... Le rêve est un bain débilant. La contemplation est un bain fortifiant.

On entre dans le rêve pour fuir la réalité. On entre dans la contemplation pour atteindre la réalité suprême. »

de son art, il a beaucoup de peine à comprendre la souplesse de la prudence. En raison de son sens de l'efficiace, il a aussi beaucoup de difficultés à comprendre les exigences propres de la morale, qui lui paraissent avant tout négatives. C'est du reste ce qui fait comprendre combien il est difficile de juger une attitude d'artiste, étant donné que les exigences internes du développement vital de son art semblent si souvent irréductibles à celles d'une certaine morale conventionnelle, celles de la voie commune, de la vie ordinaire.

On ne peut nier ces conflits latents et cette tension souvent si forte entre les exigences de la réalisation artistique et celles de l'intention morale. Si l'on veut donner une solution trop rapide à ce conflit, on risque toujours de ne plus être suffisamment attentif aux richesses polyvalentes du développement de la vie de l'homme. N'est-ce pas une des grandes tentations de notre époque, que d'identifier l'artiste à l'homme ? Mais alors l'homme ne pourrait plus développer ses véritables capacités spirituelles, sa vie d'esprit capable de contempler et d'aimer. Il ne pourrait plus découvrir sa véritable finalité, si sa vie spirituelle ne se développait plus qu'en fonction de sa vie artistique et pour elle. L'homme ne pourrait plus rencontrer vraiment l'homme dans sa personnalité propre : il ne rencontrerait plus que l'artiste et ses œuvres. Et c'est par les œuvres que l'homme communierait avec les autres hommes : il n'y aurait plus de véritable communion fraternelle et amicale. On pourrait la proclamer, mais elle ne serait plus vécue ; car ce n'est pas l'œuvre artistique qui nous la fait vivre ; l'œuvre ne peut que la manifester, la proclamer. Par le fait même, l'homme ne pourrait plus développer sa véritable personnalité ; car la personnalité psychologique de l'artiste, si attachante et si originale qu'elle soit, ne peut être pleinement humaine. La destinée de l'homme ne peut être une œuvre d'art. L'œuvre glorifie l'homme, mais ne peut le finaliser, puisque c'est lui-même qui en est l'auteur, avec la coopération de l'univers physique. Même si, sous certains aspects, elle le dépasse⁴¹, il demeure toujours son auteur.

Une communauté d'hommes où l'activité artistique risque d'étouffer les intentions morales, une communauté où cette activité s'annexe progressivement le capital vital de l'homme, devient vite inhumaine. L'homme ne peut plus y respirer pleinement et il s'y étiole. Il est évident que cer-

⁴¹ C'est ce qu'affirme Heidegger, d'une manière sans doute trop absolue : « Dans le grand art... l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création » (*L'origine de l'œuvre d'art*, p. 30).

taines réalisations artistiques peuvent y éclore encore durant un certain temps et peuvent même, naissant dans un climat très spécial, être des réussites remarquables — de splendides couchers de soleil ! — mais très vite elles diminuent de force et d'efficacité, l'homme-artiste n'ayant plus l'oxygène nécessaire à son développement d'homme. Si l'homme ne peut se développer, l'artiste ne tardera pas à s'éteindre, lui aussi ; car l'artiste ne peut s'épanouir qu'à partir de l'homme, comme une greffe sur le tronc. Celui-ci ne fait-il pas monter la sève dans la greffe ? Il y a quelque chose de semblable dans le cas de l'artiste. Si l'homme ne vit plus pleinement sa vie d'homme, l'artiste risque vite d'épuiser ses réserves ; il peut alors être tenté de vouloir se détruire, disparaître, tout devenant absurde. Un monde vu sous la seule lumière esthétique ne peut être qu'absurde pour l'homme. Et une culture qui tend à n'être plus qu'artistique ne peut que se détruire elle-même, après avoir survécu un certain temps et avoir peut-être donné certains fruits ultimes très étonnants.

Si, au contraire, les intentions morales étouffaient dans l'homme l'activité artistique — mais notre époque, de ce point de vue, ne risque rien ! — il pourrait y avoir également, d'une manière beaucoup plus lente, une asphyxie des forces vitales de l'homme. Car si les intentions morales doivent épanouir et garder un véritable amour, cet amour, cependant, lorsqu'il s'épanouit pleinement en amitié, réclame une certaine activité artistique. Si celle-ci était empêchée, l'amour d'amitié lui-même, progressivement, en pâtirait, ne pouvant s'incarner pleinement et se réaliser efficacement dans une coopération, un travail commun. Mais, évidemment, ce danger est tout autre que le précédent, car l'amour et l'amitié peuvent exister sans l'activité artistique ; s'ils en ont besoin, c'est pour s'épanouir pleinement et se manifester parfaitement ; c'est une question de rayonnement, qui ne touche pas la substance même de la réalité.

Si les intentions idéologiques et politiques voulaient diriger l'activité artistique et même se l'annexer, il se produirait également une asphyxie des forces vitales de l'homme, un refoulement terrible qui, du reste, pourrait amener des réactions violentes de la part des hommes-artistes, et être à l'origine de nombreuses inventions visant à échapper à cette contrainte. Car l'art a une souplesse et une habileté remarquable. Si on lui barre la route dans un sens, il est capable d'utiliser jusqu'aux barrières pour repartir dans un autre sens, selon une nouvelle orientation.

En réalité, l'homme ne peut pas se passer totalement d'activité artistique — la préhistoire le montre bien — pas plus qu'il ne peut se passer d'activité religieuse et morale. Mais il semble bien que les activités religieuses et morales puissent plus facilement être étouffées par l'activité artistique que l'inverse, tant cette activité artistique apparaît

comme fondamentale et primitive, tant elle est connaturelle à l'homme. Et cependant elle ne saurait lui suffire. L'homme, s'il veut se développer pleinement, doit donc reconnaître la place unique de cette activité artistique, lui donner le plus de développement possible, le plus de liberté possible, sans pour autant que ce développement nuise aux exigences de ses activités religieuse, morale et politique.

Par les divers arts, l'homme s'enracine dans la terre et en même temps il l'élève jusqu'à lui, l'ennoblit, la spiritualise en y mettant la marque de sa puissance, de son intelligence et aussi de son cœur. Si l'art cesse de s'exercer, d'être lui-même, un certain enracinement se perd ; l'homme risque de ne plus connaître — de cette connaissance pratique et immédiate — le contact de son corps avec l'univers physique. Il risque de perdre un certain réalisme, une dimension du rayonnement de sa vie, et également une possibilité constante de rajeunissement et d'invention. La création artistique permet à l'homme de goûter un rajeunissement constant ⁴², une reprise radicale de tout ce qui lui est donné. Mais, s'il faut y insister encore, les divers arts que l'homme a inventés ne peuvent lui permettre de découvrir sa propre finalité. Si, par l'art, l'homme donne un sens nouveau à l'univers physique, il ne saurait donner un sens nouveau à ce qu'il y a de plus profond et de plus spirituel dans sa vie personnelle. L'art, fils de l'esprit humain, ne peut transformer, au sens fort, son « père ». Il ne peut que transformer le monde physique, sans être capable — alors qu'il s'en arrogerait si facilement le droit — de transformer l'esprit de l'homme. C'est pourquoi les divers arts ne peuvent donner à l'homme son véritable bonheur, son épanouissement plénier. Si les œuvres artistiques glorifient l'homme en manifestant son pouvoir et son intelligence, elles ne peuvent donner à sa vie d'homme son véritable sens. Elles peuvent cependant le lui rappeler, le lui manifester.

L'art cultive et intensifie le capital de vie de l'homme en lui permettant d'être plus vivant, plus proche de l'univers qu'il domine davantage, auquel il donne un nouveau « nom », un nouveau visage et même une nouvelle signification ; mais encore une fois, il ne peut pas orienter l'homme vers sa destinée personnelle en lui donnant une nouvelle capacité d'aimer. Toutefois il peut, en intensifiant le capital de vie de l'homme, lui permettre d'être plus lui-même. Pour cela l'art ne doit pas abandonner son caractère propre, l'autonomie qui lui est propre ; mais doit

⁴² Nietzsche parle de cette « sorte de jeunesse et de printemps » qui caractérise la vie des artistes (cf. *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 800).

accepter de n'être pas souverain, d'être simplement ce qu'il est, pour permettre à l'homme d'être pleinement ce qu'il doit être.

Si donc l'art ne donne pas à l'homme sa véritable personnalité humaine au sens précis et ne modifie pas sa destinée personnelle, il le dispose à avoir une personnalité plus riche et plus ample ; il le rend capable d'avoir avec l'univers un contact plus profond et même, par ses œuvres, de manifester sa communion avec les hommes et avec Dieu (manifestation qui peut être un appel, parfois très impératif, à une communion plus intense). L'art permet donc à l'homme de connaître un véritable épanouissement de sa vie qui le dispose à être pleinement homme ⁴³.

Si l'artiste se fait le rival de l'amour, il risque toujours de détruire l'homme et par là de se détruire. S'il reconnaît ce qu'est l'amour humain et le respecte, il peut alors être le héraut de l'amour, le héraut de la personnalité humaine. Et si l'artiste est chrétien, s'il reconnaît le primat absolu de la charité du Christ, il peut être le héraut de l'amour du Christ, manifestant sa gloire et la proclamant. C'est sans doute là le rôle le plus éminent de l'artiste : être le héraut de l'amour et par là le défendre et l'intensifier dans un monde où tout tend à l'empêcher d'être lui-même et à l'anéantir. Servir l'amour ainsi, en le magnifiant, en le glorifiant, est le seul service que l'art puisse accepter sans s'aliéner, sans perdre son autonomie, car l'amour véritable ne tyrannise pas : il libère.

⁴³ C'est là un idéal qui, évidemment, est rarement réalisé. H. Troyat écrit de Pouchkine : « Une existence de désordre et de risques extrêmes. Une œuvre de mesure, d'équilibre et de pureté. S'il avait écrit comme il vivait, il eût été un grand poète romantique, inégal dans son inspiration. S'il avait vécu comme il écrivait, il eût été un homme pondéré, sensible et heureux. Il n'a été ni l'un, ni l'autre. Il a été Pouchkine » (*Sainte Russie*, p. 64).

*Ce n'est pas parce qu'il a des mains
que l'homme est le plus intelligent des êtres,
mais c'est parce qu'il est le plus intelligent
qu'il a des mains.
En effet, l'être le plus intelligent
est celui qui est capable de bien utiliser
le plus grand nombre d'outils.*

ARISTOTE, Les parties des animaux,
IV, 10, 687 a. 17-19.

Au terme de cette analyse philosophique de l'activité artistique et de l'*habitus* d'art, nous voyons mieux l'extrême richesse de cette activité si connaturale à la complexité même de l'homme. L'homme en effet, par son corps, fait partie d'un univers qui l'enveloppe et dont il dépend ; par son âme spirituelle, par son intelligence, il est capable de dominer cet univers, de le transformer, de coopérer avec lui. N'est-ce pas précisément ce que l'activité artistique nous manifeste avec tant d'éclat ? Cette activité est véritablement une coopération de l'homme avec l'univers, coopération qui se réalise de multiples manières à travers les différents arts et les différentes techniques, depuis les « beaux-arts » jusqu'aux plus humbles techniques. Cette coopération transforme l'univers et lui donne un visage plus proche de l'homme, plus adapté à sa sensibilité, à ses besoins. L'homme, par les œuvres d'art, habite un univers qui est de plus en plus sien, où il se trouve de plus en plus chez lui ; par les techniques, il se sert de toutes les ressources cachées de cet univers pour répondre à ses besoins de plus en plus nombreux, de plus en plus raffinés. Et plus cette coopération est forte et intense, plus l'homme prend conscience de son appartenance et de sa dépendance naturelles à l'égard de cet univers. Car cette coopération lui permet de le connaître d'une manière très concrète, très pratique ; ce n'est plus la connaissance théorique de l'univers — celle des Grecs — mais une connaissance pratique efficace, celle que l'on acquiert dans une coopération, en réali-

sant une œuvre commune. L'univers paraît alors plus proche de l'homme, davantage à sa disposition et comme tout ordonné à lui ; en même temps, l'homme découvre qu'il est lui-même plus dépendant de cet univers, qu'il est plus enraciné en lui qu'il ne l'aurait pensé autrefois, si bien qu'il peut avoir l'impression d'être lui-même conditionné par l'univers au point d'être, de fait, comme ordonné à lui. En ce sens on peut dire que cette coopération réalise une unité *vécue* de l'homme et de l'univers — un univers de plus en plus dominé par l'homme et un homme de plus en plus conditionné par cet univers et, de ce fait, risquant toujours de se considérer comme finalisé par lui. N'est-ce pas là le problème propre de notre époque, qui implique une tentation terrible et si séduisante, celle qui consiste à croire exclusivement à l'unité *vécue* de l'homme et de l'univers, où marxistes et positivistes peuvent coopérer pleinement et où ils voudraient entraîner toute l'humanité, réalisant ainsi, à leur manière, un œcuménisme universel par le moyen exclusif de cette symbiose de l'homme avec l'univers ?

En réalité, comprenons que le développement actuel de l'activité artistique et technique met en valeur, d'une manière immédiate, l'importance de l'univers matériel et de la matière ; par la médiation de l'activité artistique sous toutes ses formes, la matière est reliée à l'homme et inséparable de lui. Mais elle ne doit pas être considérée comme le prolongement de l'homme, ni comme la source de son développement ou même de sa vie. Autrement, l'homme se définit par elle et elle se définit par lui. De fait, si l'on considère l'activité artistique comme la plus excellente, la plus parfaite des activités de l'homme, on est amené logiquement à de tels jugements, à de telles affirmations. Voilà pourquoi il est si important, à notre époque plus que jamais, de saisir à la fois la richesse de cette activité et ses limites propres.

Quand nous disons que cette activité est la plus *connaturelle* à la complexité de l'homme, nous voulons précisément insister sur cet aspect de complexité. Ce qui est le plus complexe n'est pas toujours ce qui est le plus parfait ; mais facilement on identifie complexité et perfection, parce que, dans l'ordre biologique, complexité et perfection vont de pair : la perfection ne peut exister que dans la complexité. Dès qu'intervient l'esprit, les exigences sont tout autres ; l'esprit peut être parfait dans la simplicité. La complexité n'est pas, pour l'esprit, signe de perfection : ce serait plutôt l'inverse. C'est pourquoi, si l'on ne regarde dans l'homme que son aspect biologique, on sera toujours tenté de le considérer comme l'animal supérieur ; l'activité artistique apparaîtra alors en lui comme l'activité la plus caractéristique et la plus parfaite ; on jugera l'homme en fonction de son efficacité, de son pouvoir de transformer l'univers.

Dès que l'on considère en l'homme l'intelligence et l'esprit, il en est autrement. L'activité artistique apparaît toujours comme une activité typique de l'homme, d'un esprit incarné, d'une intelligence qui se sert du corps et de la main pour manifester ce qu'elle est, ce qu'elle vit, ce qu'elle sent, d'une intelligence qui, par le corps, domine sur l'univers pour coopérer avec lui et pour s'en servir. Cette activité artistique, dans sa complexité même, apparaît comme la première manifestation, selon l'ordre génétique, de l'activité de l'homme ; première selon l'ordre génétique, et donc ordonnée à d'autres activités plus parfaites, plus spirituelles, plus profondément humaines. Aristote soulignait déjà, dans sa *Poétique*, que l'imitation était comme la première manifestation de l'activité de l'homme, puisque l'homme, dès son enfance, est capable d'imiter et, de fait, imite avant tout. Or l'imitation est bien le premier moment de l'activité *artistique* ; car elle n'est pas un phénomène moral proprement dit puisque, lorsqu'on imite, on considère celui qu'on imite comme un *exemplar*, un modèle. L'imitation n'exige pas une intention morale, mais un processus artistique sans doute encore très imparfait.

Si l'activité artistique est bien, par l'imitation, la première manifestation de l'activité de l'homme, on comprend comment elle va véritablement conditionner tout le développement des activités ultérieures, puisque ce qui est premier dans l'ordre génétique, tout en étant très imparfait, demeure premier et, par là même, conditionne tout ce qui vient après. Ceci explique l'importance de l'activité artistique et de l'imitation dans le développement de l'activité de l'homme. Il est alors facile de comprendre que si, consciemment ou non, on ne considère plus dans l'activité de l'homme que son conditionnement — ce que l'on fait si facilement, puisque c'est ce qu'on voit le plus immédiatement — on ne verra plus dans l'activité humaine que ce qui caractérise l'activité *artistique*. Celle-ci apparaîtra non seulement comme l'activité fondamentale, primordiale, mais encore comme l'activité principale, les autres n'étant que des aspects secondaires, compréhensibles seulement en fonction de cette activité artistique. En effet, dès que l'on ne considère plus que l'aspect du conditionnement de l'activité humaine de l'homme, on ramène nécessairement le premier selon l'ordre de nature au premier selon l'ordre génétique. L'activité artistique apparaît alors comme l'activité de l'homme par excellence. Il est évident qu'il ne faut pas, à cause de ce danger, nier l'importance de cette activité et oublier son caractère si profondément humain, mais il ne faut pas davantage minimiser le danger de cette confusion.

Précisons encore que dans l'activité artistique, si l'on se place du point de vue de la manifestation, c'est le *travail*, dans l'imitation, qui se

manifeste vraiment en premier lieu. On peut donc dire que c'est le travail qui conditionne de la manière la plus manifeste toutes nos activités d'homme ; et si l'on ne regarde plus que le conditionnement des activités de l'homme, le travail est normalement considéré comme la mesure de toutes nos activités.

Dans un monde où le point de vue de la finalité risque toujours d'être mis entre parenthèses et où le primat de l'ordre génétique est exalté, où le conditionnement de nos activités est le seul aspect vraiment considéré, on comprend comment l'homme est si facilement réduit à l'*homo faber*, comment dans l'*homo faber* on ne voit plus que le travailleur, et dans celui-ci l'efficacité. Très vite l'efficacité est considérée pour elle-même et comme l'unique critère de valeur ; l'homme lui-même devient alors l'esclave de l'efficacité.

L'étude philosophique de l'activité artistique nous permet de comprendre que cette activité typique de l'homme, indispensable à son développement plénier, activité primordiale jouant un rôle capital dans l'équilibre du développement de la vie humaine et conditionnant ce développement, n'est pas l'unique activité de l'homme comme tel, ni l'activité principale donnant aux autres leur signification — si du moins on voit dans l'homme plus qu'un animal supérieur : un esprit incarné.

Cette étude philosophique nous permet aussi de saisir comment cette activité est une activité essentiellement efficace, productrice, « créatrice ». Pour étudier philosophiquement l'efficacité, il faut toujours revenir à l'analyse de cette activité, pour voir comment l'intelligence humaine peut être source d'efficacité : c'est dans sa coopération avec l'univers physique, avec la matière, qu'elle peut l'être. Son efficacité n'est pas purement spirituelle, elle ne peut exister que dans sa coopération avec l'univers physique, avec la matière. On peut donc dire que plus, dans cette coopération, l'intelligence et la matière seront elles-mêmes, plus cette coopération sera pure et efficace. Mais comprenons bien que pour l'intelligence, il y a diverses manières d'être elle-même. Car l'intelligence théorique est parfaitement elle-même, mais est incapable en tant que telle de coopérer, car elle est séparée. Précisons donc bien : plus l'intelligence *ordonnée à la coopération* sera elle-même, plus la coopération pourra être efficace. De même pour la matière : il s'agit de la matière en tant qu'elle est capable de coopération, et non de la matière considérée en elle-même¹.

¹ On pourrait du reste se demander si la matière, par elle-même, n'est pas ordonnée à cette coopération. Il est certain que l'intelligence comme telle est au-delà ; mais pour la matière, c'est différent.

La coopération de ces deux sources d'où provient l'efficacité comporte des modalités très diverses, suivant la manière dont ces deux sources sont unies. L'efficacité du travail du poète est tout autre que celle du travail du technicien ou du manoeuvre ; et pourtant c'est toujours une efficacité qui provient de cette coopération de l'esprit et de la matière. Le poète, dans son travail, est efficace en produisant un poème, et ce poème est le fruit de son inspiration poétique et des mots qu'il a choisis et utilisés. Ces mots sont une matière déjà très élaborée ; ils sont déjà le fruit d'un premier labeur humain à la fois conventionnel et artistique. Plus la matière-mot sera elle-même (parce que le poète, conduit par l'exigence première de son inspiration, aura découvert les mots dans leur originalité première, leur état natif) et plus l'intelligence inspirée (ordonnée à la coopération) sera elle-même, plus évidemment l'efficacité du travail du poète sera grande, admirable ; plus elle apparaîtra comme une « création », une efficacité à l'état pur, au delà de tout conditionnement.

N'y a-t-il pas quelque chose d'analogue dans l'efficacité de la technique ? Plus l'intelligence mathématique impliquée par la technique est rigoureuse et pénétrante, « décantée » (ce qui ne l'empêche pas d'être étroitement liée à l'application, à l'expérimentation) et plus la matière qui coopère est radicale et fondamentale, plus alors la coopération peut être efficace, devenir même source d'efficacité, et apparaître comme une sorte de reprise radicale de la création première de la matière elle-même, au delà de tout conditionnement².

Ces deux cas extrêmes s'éclairent l'un l'autre et nous montrent l'extraordinaire pénétration de l'intelligence qui coopère avec la matière à l'état le plus pur, pour faire avec elle une œuvre, *son œuvre*, une œuvre qui soit la plus originale, la plus inédite, une œuvre qui reprenne tout, qui soit comme l'œuvre de toutes les œuvres. On pense au *Livre de la Sagesse*, qui montre comment la Sagesse est *avant* toutes les autres œuvres. L'intelligence apparentée à la Sagesse de Dieu a naturellement le désir de remonter à cette source, pour devenir comme l'associée de la Sagesse fabricatrice de l'univers : à sa manière reprendre tout, refaire un nouvel univers. On comprend alors la séduction prodigieuse

² Ce qui est vrai du travail artistique coopérant avec la matière serait vrai également du travail artistique qui coopère avec la matière vivante. Il faudrait, ici également, considérer les deux extrêmes qui s'éclairent mutuellement : d'une part le travail qui coopère à l'éveil de la finalité de celui qu'on éduque ; d'autre part celui qui cherche à découvrir l'origine de la vie humaine en sa première apparition pour pouvoir coopérer à l'épanouissement de cette vie, la fortifier et même en redresser les orientations si tel ou tel symptôme de maladie ou d'infirmité s'y manifeste.

de cette efficacité tout ordonnée à l'œuvre qui nous apparaît comme l'œuvre des œuvres, comme l'œuvre unique permettant de tout reprendre³. En réalité, l'homme ne pourra jamais réaliser cette œuvre des œuvres, tout en la recherchant toujours comme un paradis perdu. Car son efficacité implique une coopération avec une matière primordiale qui lui échappe toujours, qui est toujours pour lui un donné initial. Son œuvre, si originale qu'elle soit, sera toujours relative à lui-même et à ce donné ; elle ne pourra jamais être une reprise totale de tout (qu'il s'agisse d'une coopération avec la matière ou avec le vivant).

L'efficacité de l'homme implique la coopération de la matière ; par le fait même elle est limitée, puisqu'elle doit tenir compte de ce avec quoi elle coopère et doit le respecter. Si elle ne le respecte pas, si elle le violente et le tyrannise, il n'y aura plus coopération parfaite, et donc l'efficacité elle-même sera moins grande. Il y a là une situation caractéristique de toute coopération, qu'il ne faut pas oublier. Du reste, remarquons que les limites de cette coopération sont impossibles à déterminer, car l'homme ne connaît pas directement la matière, il ne la connaît spéculativement que par analyse, et d'une manière pratique en coopérant avec elle. Il faut donc qu'il soit attentif à cette coopération pour discerner le moment où celle-ci cesse d'être ce qu'elle doit être. Car s'il violente incessamment la matière, non seulement son travail perd son efficacité, mais bien plus, au lieu de réaliser une œuvre, il va vers une destruction radicale dont l'importance sera en raison inverse de l'efficacité qu'il aurait pu avoir.

Si la première manifestation de l'activité artistique est le travail, l'inspiration en est le premier moment caché, intime. Et le caractère premier (selon l'ordre génétique) de l'activité artistique, son rôle de conditionnement des autres activités de l'homme, concerne avant tout l'inspiration. Si donc on ne distingue plus le *conditionnement* et la *finalité* propre de nos activités, et si l'on ne considère plus que ce conditionnement, on pourrait également être amené à exalter l'inspiration ou l'intuition poétique, la considérant comme l'activité principale de l'homme, l'activité essentielle qui donne à toutes les autres leur signification. Toutes les autres activités n'auront d'intérêt, de signification, qu'en fonction de l'inspiration ou de l'intuition poétique.

On voit tout de suite la différence de ces deux positions extrêmes : celle qui considère le travail efficace comme mesure de toutes nos

³ Si les platoniciens ne pouvaient concevoir la création du monde que sur le modèle de l'art humain, la grande séduction actuelle n'est-elle pas de considérer la création artistique humaine comme une création divine, se substituant à celle de Dieu ?

activités d'homme, et celle qui considère l'inspiration ou l'intuition poétique comme l'activité de l'homme la plus radicale et la plus éminente. Si l'une est amenée à exalter l'efficacité et la coopération avec l'univers dans le travail, l'autre est conduite à exalter l'intuition poétique pour elle-même et en elle-même indépendamment de son résultat, de l'œuvre à faire, qui est seconde et n'est pas essentiellement reliée à l'intuition poétique. Comme l'exaltation du travail conduit nécessairement à un certain matérialisme, l'exaltation de l'intuition poétique conduit inévitablement à un certain idéalisme, et en définitive à l'affirmation de la transcendance du sujet connaissant. Mais si ces deux positions paraissent antithétiques, il est cependant facile de voir leurs erreurs communes et leur parenté foncière, puisque l'une et l'autre proclament le primat de l'activité artistique sur toutes les autres activités de l'homme. Des deux côtés, c'est bien l'homme qui devient le centre et la mesure de toutes les autres réalités ; c'est lui qui donne à tout l'univers sa signification, que ce soit en le transformant ou en lui donnant une valeur symbolique.

Ne sommes-nous pas là en présence des deux grandes tentations extrêmes de notre époque, qui luttent l'une contre l'autre tout en étant incessamment complices, puisque ni l'une ni l'autre n'arrive à redécouvrir la vraie finalité de l'homme, esprit incarné ?

L'exaltation de l'intuition poétique est dangereuse, elle est peut-être plus dangereuse encore que celle du travail qui, en raison de sa coopération avec la matière, garde un certain réalisme ; l'exaltation de l'intuition poétique risque de nous égarer très loin dans la subjectivité transcendante. Mais ceci ne doit pas nous faire méconnaître l'importance de ces deux types d'activité artistique — intuition poétique et travail — dans notre vie humaine. L'intuition poétique joue un rôle de ferment capable de transformer toutes nos autres activités d'homme, capable de les régénérer perpétuellement. Elle nous empêche de tomber dans la systématisation et la sclérose, elle nous permet de garder un dynamisme intellectuel qui veut aller toujours plus loin. Mais pour remplir ce rôle, elle doit accepter d'être dépassée par d'autres types de connaissance intellectuelle, moins éclatants certes, mais plus pénétrants, plus exigeants dans leur objectivité. Elle doit accepter d'être ce qui maintient éveillé le sujet connaissant, ce qui lui permet de demeurer dans un état d'admiration, sans vouloir modifier les objets propres de l'intelligence philosophique et scientifique, sans vouloir leur donner une présence et un éclat qui ne seraient pas le leur.

Quant à l'activité du travail humain, si on la comprend bien, elle est une exigence constante d'adhérer au réel, de ne pas craindre de s'y affronter ; et en même temps elle exige, comme nous l'avons

déjà dit, le respect de la matière avec laquelle on coopère ; car toute méthode de travail, si elle dépend en premier lieu du but à atteindre, de l'œuvre à faire, dépend aussi de la matière sur laquelle on travaille. De ce point de vue, le travail est une merveilleuse école d'humilité pour notre intelligence, car il l'oblige à être très attentive et très respectueuse de la matière.

Si l'intuition poétique doit nous donner le sens de la qualité, du caractère indivisible et ineffable de la qualité — ce qui est si important à notre époque où le point de vue de la quantité risque toujours de l'emporter — le travail doit nous donner le sens de la matière, de son irréductibilité propre et de sa singularité.

Mais pour que l'une et l'autre, intuition poétique et travail, puissent jouer ce rôle si important, irremplaçable, dans le développement de notre vie humaine, il faut que, premiers selon l'ordre génétique, ils acceptent d'être dépassés par une intelligence métaphysique qui découvre l'être dans toute sa pureté et une volonté spirituelle qui découvre la véritable finalité de l'homme : l'amour qui unit l'homme à l'homme comme à son ami, et à Dieu comme à Celui dont il dépend radicalement.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES CRITIQUES

CHAPITRE PREMIER

ESSAI CRITIQUE
SUR LA NOTION DU BEAU

*La beauté requiert trois choses :
tout d'abord l'intégrité ou perfec-
tion... puis la proportion convenable,
ou consonance ; enfin l'éclat.*

S. THOMAS, Somme théologique,
I, q. 39, a. 8.

Le problème de la nature du beau est certainement l'un des problèmes philosophiques les plus discutés, les plus complexes et les plus nuancés. Nul ne songe à mettre en doute l'importance du beau dans la vie humaine. Mais dès que les philosophes essaient de préciser sa nature, nous constatons entre eux des divergences profondes, voire des oppositions radicales. Certains, identifiant le beau et le bien et les considérant uniquement dans leur valeur transcendante de « beau-en-soi » et de « bien-en-soi », estiment que la contemplation de la sagesse philosophique n'est autre que celle du beau et du bien et donc que le beau, tout comme le bien, nous introduit dans le domaine de l'Unique Réalité divine et éternelle. D'autres, identifiant le beau et le vrai et les considérant dans leur valeur immanente, en tant qu'ils affectent notre intelligence, réduisent la métaphysique à une esthétique.

Pour éviter certaines erreurs des idéalismes platonicien ou hégélien — tout en reconnaissant ce que ces idéalismes peuvent avoir de légitime, non pas du point de vue métaphysique, mais du point de vue de la philosophie de l'art — il est indispensable de chercher à préciser la nature du beau. Cette étude doit manifester l'erreur foncière, d'une part de toute esthétique spéculative considérant le « beau-idéal »

de l'esprit créateur comme un absolu, et d'autre part de toute métaphysique-esthétique considérant le « beau-en-soi » comme identique au « bien-en-soi » et à l'Être premier et divin. N'oublions pas cette critique que fait Valéry au méthaphysicien :

Le méthaphysicien s'était d'abord préoccupé du *Vrai*, en lequel il a mis toutes ses complaisances... quand il découvre ensuite l'*Idée du Beau*, et qu'il veut en développer la nature et les conséquences, il ne peut qu'il ne lui souvienne de la recherche de sa Vérité; et le voici qui poursuit sous le nom du *Beau*, quelque *Vrai* de seconde espèce: il invente, sans s'en douter, un *Vrai du Beau*; et par là, comme je l'ai déjà dit, il sépare le *Beau* des moments et des choses, parmi lesquels les beaux moments et les belles choses ...¹.

1. Diversité de significations du beau dans le langage

Jean Lameere, dans son étude sur l'esthétique de Croce, note ceci : Dans l'antiquité, l'adjectif « beau » s'accompagnait presque toujours de l'adjectif « bon »; les philosophes ont eu, de tout temps, une tendance à confondre « beau » et « bien ». De nos jours encore, nous appliquons l'épithète de « beau » à toutes sortes de choses étrangères à l'activité artistique, voire à des actions ou même à des travaux scientifiques. Le mot est pour le moins ambigu et l'esthéticien prudent ne peut l'employer sans analyser soigneusement tout ce qu'il recouvre. Que voulons-nous dire exactement quand nous déclarons belles une action morale, la démonstration d'un problème de géométrie, ou beau un objet naturel? Est-ce donc que nous les assimilons à des objets d'art?²

De fait, dans le langage courant, « beau » est un de ces adjectifs que nous employons de façons très diverses, dans des sens très différents. Nous parlons d'un « beau joueur », d'une « belle lumière », aussi bien que d'un « beau visage ». Nous parlons d'un « beau mangeur », d'une « belle santé », d'une « belle moisson » comme d'une « belle occasion » :

L'occasion est belle, il la faut embrasser³.

On parlera de la « plus belle saison » de l'année, du « plus beau rôle » qui est bien souvent de regarder sans être engagé. On parle d'un « très beau succès », d'un « bel emploi », d'être en « belle passe », comme d'un « beau caractère », d'une « belle âme » et d'une « belle humeur ». On s'extasie sur le « beau temps », un « beau ciel », une « belle

¹ VALÉRY, *Variété : Discours sur l'esthétique*, Œuvres, I, p. 1307.

² J. LAMEERE, *L'esthétique de Benedetto Croce*, p. 269.

³ RACINE, *Les Plaideurs*, V, 1.

nuit » et une « belle quantité d'or », comme on parle du « beau monde » et des gens de « bel air ». On loue les « beaux génies », un « beau pinceau », on fait de « belles promesses », et on parle avec ironie de « belles paroles », de « la belle affaire », d'une « belle manière d'être arrangé ». Boileau disait :

Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ⁴,

et le génie particulier de la langue française nous fera dire : « mourir de sa belle mort », « coucher à la belle étoile », « il y a beau temps qu'il est parti », « en faire et en dire de belles », « déchirer à belles dents », « donner beau jeu à quelqu'un », « avoir beau jeu », « faire un beau coup », « l'échapper belle », « il ferait beau voir », « j'ai beau faire », « faire le beau »...

Ces termes expriment des qualités variées et des réalités diverses ; pourtant ils gardent toujours un élément commun sans lequel on ne pourrait justifier l'emploi du même terme.

2. Diverses manières dont les artistes parlent du beau

Les artistes expriment de manières très diverses ce qu'est pour eux le beau.

Beau et bon s'identifient

Pour certains, bonté et beauté s'identifient ; le bien est nécessairement beau, car, comme la bonté, la beauté est source de fécondité. Claudel n'hésite pas de dire : « Le bien seul est beau parce que le bien seul est créateur » ⁵. Une chose belle est une chose déterminée qui a un but : « Qu'ils sont beaux, tes pas... Beaux d'abord par le but qu'ils se proposent » ⁶.

⁴ BOILEAU, *Épître IX à M. le Marquis de Seignelay*.

⁵ CLAUDEL, *Positions et propositions*, p. 222.

⁶ CLAUDEL, *Le Cantique des cantiques*, p. 295. Et Delacroix interroge :

« Y aurait-il une connexion nécessaire entre le *bon* et le *beau*? Une société dégradée peut-elle se plaire aux choses élevées, dans quelque genre que ce soit? Il est probable que non; aussi, dans nos sociétés comme elles sont, avec nos mœurs étroites, nos petits plaisirs mesquins, le beau ne peut être qu'un accident, et cet accident ne tient pas assez de place pour changer le goût et ramener au beau la généralité des esprits. Après, vient la nuit et la barbarie » (E. DELACROIX, *Journal*, III, p. 62).

Comme la bonté suscite l'amour, la beauté suscite la joie, elle enchante ; elle est ce qui plaît. Notons ici le témoignage d'artistes aussi différents que Keats, Michel-Ange et Le Corbusier :

Une chose belle est une joie à jamais :
 Son attrait s'accroît. Jamais
 Elle ne sombrera dans le néant, mais nous réservera toujours
 Une retraite tranquille, un sommeil
 Plein de doux rêves, restauration qu'accompagne un souffle paisible ⁷.
 Quel éperon est pour moi la force d'un beau visage. Rien d'autre ne m'apporte une aussi grande joie ⁸.
 Je veux conserver si intacte cette liberté, qu'au moment où les chiffres d'or et les tracés me proposeront parfois une solution parfaitement orthodoxe, je riposterai : « C'est peut-être exact, mais ce n'est pas beau ». Concluant sans retour : Ça ne me plaît pas, je n'aime pas ça, je ne le sens pas avec mon flair, avec mon goût, avec toutes les intuitions qui sont en moi suffisamment présentes pour m'ordonner de décider : « Je n'en veux pas » ⁹.

Mais la beauté peut aussi séparer : « Sa beauté la séparait de nous et la plaçait comme par delà les frontières terrestres... Elle me parut moins belle, mais plus proche » ¹⁰.

La beauté est considérée comme identique à la vérité

Keats, dans une de ses *Odes*, proclame :

Beauté est Vérité ; Vérité est Beauté — C'est tout ce que vous savez sur terre, et tout ce que vous avez besoin de savoir ¹¹.

Et Rodin précise que la beauté dans l'art, c'est la vérité intense qui n'est autre que le caractère.

C'est qu'en effet, dans l'Art, est beau uniquement ce qui a du caractère. Le caractère, c'est la vérité intense d'un spectacle naturel, beau ou laid : et même c'est ce qu'on pourrait appeler une *vérité double* : car c'est celle du dedans traduite par celle du dehors ; c'est l'âme, le sentiment, l'idée, qu'ex-

⁷ « A thing of beauty is a joy for ever :
 Its loveliness increases; it will never
 Pass into nothingness; but still will keep
 A bower quiet for us, and a sleep
 Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing »

KEATS, *Endymion*, book I, trad. dans : CH. DU BOS, *Qu'est-ce que la littérature*, pp. 58-59).

⁸ Cité par L. BENOIST, *Michel-Ange*, p. 50.

⁹ LE CORBUSIER, *The Modulor*, p. 183.

¹⁰ J. GREEN, *L'autre sommeil*, pp. 95 et 109.

¹¹ KEATS, *Ode sur une urne grecque*. — « Ce que l'imagination appréhende comme Beauté doit être Vérité — que ce quelque chose existât auparavant ou non » (CH. DU BOS, *op. cit.*, pp. 69-70). Chez Camus aussi la beauté, que la création de l'art fait surgir « des décom-

priment les traits d'un visage, les gestes et les actions d'un être humain, les tons d'un ciel, la ligne d'un horizon...

Comme c'est uniquement la puissance du *caractère* qui fait la beauté de l'Art, il arrive souvent que plus un être est laid dans la Nature, plus il est beau dans l'Art ¹³.

La beauté des œuvres d'art est liée à l'intensité de la lumière et de la clarté : Les plus grands sculpteurs, estime Belmondo, sont ceux qui ont retenu la plus belle lumière. C'est la lumière qui, en s'accrochant aux saillies, détermine le modèle ¹³. De son côté, Le Corbusier affirme :

Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela : l'enfant, le sauvage et le métaphysicien ¹⁴.

Et en parlant de Renoir, on a pu dire : « Toute son œuvre chante une hymne à la lumière... Ce poète de la joie enfantine de vivre, ce chantre des couleurs claires frémissant sous la caresse de la lumière fut tout naturellement un des peintres les plus passionnés de la beauté féminine » ¹⁵.

La beauté est liée à la forme, à l'ordre, à la proportion

C'est par la *forme*, par l'ordonnance des formes que nous pouvons nous approcher de la beauté, que nous pouvons la ressentir. « Les belles œuvres, dit Valéry, sont filles de leur forme, qui naît avant elles » ¹⁶. Et Le Corbusier :

L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille

bres de l'injustice et du mal » (*L'artiste en prison*, in *Essais*, p. 1126) et dont la leçon est une leçon de « dure fraternité » (*Discours de Suède*, *op. cit.*, p. 1092), est pratiquement identifiée à la vérité : « La fin suprême de l'art est ...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 » (*L'artiste en prison*, *op. cit.*, p. 1126).

¹³ RODIN, *L'art*, pp. 68-69. « Est laid dans l'Art ce qui est faux, ce qui est artificiel, ce qui cherche à être joli ou beau au lieu d'être expressif, ce qui est mièvre et précieux... tout ce qui est sans âme et sans vérité, tout ce qui n'est que parade de beauté ou de grâce, tout ce qui ment » (*op. cit.*, p. 69).

¹³ Belmondo dit également que la lumière est la poésie de la sculpture, mais qu'il ne suffit pas d'attendre ou d'espérer l'action de cette créatrice de beauté. C'est à nous de la diriger, de la dominer, d'organiser son jeu subtil. Elle est comme une harmonie dont il faut tirer les calmes modulations ou les sonorités.

¹⁴ *Vers une architecture*, p. 16. Cf. pp. xxiii et 13 : « Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement. »

¹⁵ A. BOSCHOT, *Entretiens sur la beauté*, pp. 91-92.

¹⁶ VALÉRY, *Tel Quel I : Choses Tues*, Œuvres, II, p. 477.

en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur; c'est alors que nous ressentons la beauté ¹⁷.

La proportion aussi est un moyen qui conduit à la beauté :

La beauté? Il y en a toujours lorsqu'il en existe l'intention et les moyens qui sont la proportion... Le cœur ne sera touché que si la raison est satisfaite et celle-ci peut l'être quand les choses sont calculées ¹⁸.

Ce qui distingue un beau visage, c'est la qualité des traits et une valeur toute particulière des rapports qui les unissent. Le type du visage appartient à tout individu : nez, bouche, front, etc., ainsi qu'une proportion moyenne entre ces éléments... On dit qu'un visage est beau lorsque la précision du modelage et la disposition des traits révèlent des proportions qu'on sent harmonieuses parce qu'elles provoquent au fond de nous, par delà nos sens, une résonance, sorte de table d'harmonie qui se met à vibrer. Trace d'absolu indéfinissable préexistant au fond de notre être ¹⁹.

Le beau implique une adaptation parfaite : « Le beau surprend, non par manque d'adaptation préparée, non par le seul choc ; mais au contraire par une telle adaptation que nous ne puissions trouver par nous-mêmes de quoi en faire ou en concevoir une aussi parfaite » ²⁰.

Mais Le Corbusier affirme aussi que la beauté est de pure création humaine. C'est une harmonie supérieure : « L'harmonie est un état de concordance avec les normes de notre univers. La beauté domine ; elle est de pure création humaine ; elle est le superflu nécessaire seulement à ceux qui ont une âme élevée » ²¹. Et il parle, à propos des Grecs, de la mathématique du corps humain, « gracieuse, élégante et ferme, cause de la qualité d'harmonie qui nous émeut : la beauté » ²².

La beauté est l'édification d'un ordre intuitif, comme le dit Valéry :

Une œuvre de musique absolument pure, une composition de Sébastien Bach, par exemple, qui n'emprunte rien au sentiment, mais qui construit un sentiment sans modèle, et dont toute la beauté consiste dans ses combinaisons, dans l'édification d'un ordre intuitif séparé, est une acquisition inestimable, une immense valeur tirée du néant... ²³.

¹⁷ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. XXIII; et encore : « Toutes vos énergies sont tendues vers ce magnifique but qui est de forger les outils d'une époque et qui crée sur le monde entier cette foule de choses très belles dans lesquelles règnent la loi d'Économie, le calcul joint à la hardiesse et à l'imagination. Voyez ce que vous faites; c'est, à proprement parler, beau » (*op. cit.*, p. 9).

¹⁸ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 201.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 165.

²⁰ VALÉRY, *Tel Quel I : Littérature, Œuvres, II*, p. 560.

²¹ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 115.

²² LE CORBUSIER, *The Modulor*, p. 19.

²³ VALÉRY, *Variété : Stéphane Mallarmé, Œuvres, I*, p. 676.

Le beau est ce qui ennoblit notre vision

« J'appelle un beau livre, déclare encore Valéry, celui qui me donne du langage une idée plus noble et plus profonde. Ainsi la vue d'un beau corps ennoblit notre idée de la vie »²⁴.

Caractère énigmatique et mystérieux de la beauté

La beauté possède aussi un caractère énigmatique et mystérieux qui suscite l'admiration. Pour Valéry « dire qu'un objet est *beau*, c'est lui donner valeur d'énigme »²⁵. « N'oublions point qu'une très belle chose nous rend *muets* d'admiration... »²⁶.

On dira aussi que le beau est toujours un peu bizarre et étrange. Baudelaire affirme :

Le Beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique .

Et Edgar Poe déclare en citant Bacon : « Il n'est pas de beauté exquise... sans une certaine *étrangeté* dans les proportions »²⁷.

Aussi ne s'étonne-t-on pas d'entendre Rilke affirmer que le beau est « le premier degré du terrible ». « Car le beau n'est rien que le premier degré du terrible ; à peine le supportons-nous, et, si nous l'admirons ainsi, c'est qu'il néglige avec dédain de nous détruire »²⁸. Baudelaire ira jusqu'à dire que la beauté est un monstre effrayant :

O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !²⁹

Il dira également qu'un des éléments du beau est le malheur et que la beauté virile par excellence est celle de Satan :

J'ai trouvé la définition du Beau, — de mon Beau... l'un des caractères de beauté les plus intéressants, — le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), *le malheur*.

²⁴ VALÉRY, *Tel Quel I : Littérature*, Œuvres, II, p. 569.

²⁵ VALÉRY, *Variété : Discours sur l'esthétique*, Œuvres, I, p. 1301. — Voir M. KORNFIELD, *L'énigme du beau*.

²⁶ VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, Œuvres, II, p. 1228.

²⁷ E. POE, *Ligeia*, p. 260.

²⁸ RILKE, *1^{re} Élégie*, p. 39. HUYSMANS parle de « la beauté de l'Épouvante ».

²⁹ BAUDELAIRE, *Hymne à la beauté*. Et Verlaine, parlant de la poésie de Rimbaud, déclare qu'elle est « d'une beauté effrayante ».

— Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guères (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. — Appuyé sur, — d'autres diraient : obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, — à la manière de Milton ³⁰.

Mais dans son *Hymne à la beauté*, Baudelaire semble ne pas savoir si la beauté est divine ou démoniaque (et s'en soucier assez peu) :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

...

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds? ³¹

Pour Camus la beauté de la nature, et même toute beauté, implique quelque chose d'inhumain :

...voici l'étrangeté : s'apercevoir... avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtons, désormais plus lointains qu'un paradis perdu ³².

La beauté est liée au tragique de la vie : toute la tragédie de la vie est « qu'elle peut être bouleversante et magnifique... Sans la beauté, l'amour ou le danger, il serait presque facile de vivre ». Car la beauté

³⁰ BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, Œuvres, pp. 1340-1341. Déjà chez les romantiques, la beauté est liée à la douleur et au désespoir — comme chez Musset :

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »

Mais la définition de Baudelaire a une tout autre dimension; elle inaugure, d'une certaine manière, ce que Lydie Krestovsky appelle « le drame du Beau » caractéristique de notre époque (cf. L. KRESTOVSKY, *Le drame du beau*).

³¹ BAUDELAIRE, *Hymne à la beauté* (Les fleurs du mal), in *Œuvres complètes*, pp. 40-41.

³² *Le mythe de Sisyphe*, in *op. cit.*, pp. 107-108.

est liée, radicalement, au refus d'espérer qui exalte l'homme³³. C'est pourquoi la beauté est liée à la tristesse : « Mais la tristesse dans ce pays [la Toscane] n'est jamais qu'un commentaire de la beauté »³⁴ ; et c'est pourquoi, surtout, elle atteint son sommet dans la révolte de l'homme affronté à une réalité qui le dépasse : « Cette révolte donne son prix à la vie... Pour un homme sans œillères, il n'est pas de plus beau spectacle que celui de l'intelligence aux prises avec une réalité qui le dépasse. Le spectacle de l'orgueil humain est inégalable »³⁵.

Ces quelques textes montrent avec force combien les artistes, les poètes, sont attirés par la beauté. Elle est leur absolu³⁶, qu'ils identifient soit à la bonté, soit à la vérité, soit à l'ordre, soit à la création de l'artiste, soit à la révolte, soit au mystère ineffable — peu importe. La beauté est à la fois ce qui les attire et ce qui les effraie (elle a quelque chose d'inhumain), ce qui leur donne la plus grande joie et aussi ce qui les épouvante. On comprend comment Valéry, en artiste critique, affirme alors que la beauté est ineffable et inexprimable :

Le Beau implique des effets d'indicibilité, d'indescriptibilité, d'ineffabilité. Et ce terme lui-même ne dit RIEN. Il n'a pas de définition, car il n'y a de vraie définition que par construction.

Or, si l'on veut produire un tel effet *au moyen de* CE QUI DIT — du langage, — ou si l'on ressent, causé par le langage, un tel effet, il faut que le langage s'emploie à produire ce qui rend muet, exprime un mutisme.

« Beauté » signifie « inexprimabilité » — (et désir de rééprouver cet effet). Donc, la « définition » de ce terme ne pourrait être que la description et les conditions de production de l'état de ne pouvoir exprimer, dans tels cas particuliers et de tel genre.

³³ « La nausée » de Jean-Paul Sartre, in *Essais*, p. 1418 ; cf. *Noces*, in *op. cit.*, p. 66.

³⁴ *Op. cit.*, p. 81. En même temps, la beauté sensible est ce à quoi l'on s'accroche « comme on s'agrippe au seul bonheur attendu, qui doit nous enchanter, mais périr à la fois » (*op. cit.*, p. 82).

³⁵ *Op. cit.*, p. 139. La beauté est « cette part intacte du réel » que revendique la révolte la plus instinctive de l'homme (autrement dit l'art) pour assouvir sa faim d'unité (*L'homme révolté*, in *Essais*, p. 679) et « les révoltés qui veulent ignorer la nature et la beauté se condamnent à exiler de l'histoire qu'ils veulent faire la dignité du travail et de l'être » (*ibid.*). La règle de la beauté, qui conteste le réel en même temps qu'elle lui donne son unité, est aussi celle de la révolte (cf. *ibid.*). En même temps qu'elle conteste le réel, la beauté est promesse d'une transcendence : « il y a peut-être une transcendence vivante, dont la beauté fait la promesse, qu'elle peut faire aimer et préférer à tout autre ce monde mortel et limité » (*op. cit.*, p. 662). Voir également *Essai sur la musique*, in *Essais*, p. 1201.

³⁶ Nous savons que beaucoup contesteraient — et vivement (voir, par exemple, F. MIRABENT, *Émotion et compréhension dans l'expérience du beau*, pp. 254-255) — une telle affirmation. Mais il suffirait de s'entendre. L'artiste ne dit pas explicitement qu'il cherche le beau, mais n'est-ce pas ce qu'il cherche constamment ? Disons, en termes « modernes », que le beau est l'horizon de tout artiste.

« Inexprimabilité » signifie, non qu'il n'y ait pas des expressions, mais que toutes les expressions sont incapables de restituer ce qui les excite, et que nous avons le sentiment de cette incapacité ou « irrationalité » comme de véritables propriétés de la chose-cause.

La propriété cardinale de ce beau tableau est d'exciter le sentiment de ne pouvoir en finir avec lui par un système d'expressions.

De l'ineffabilité : « les mots manquent ». La littérature essaye par des « mots » de créer l'« état du manque de mots ».

Beauté est donc : négation, *plus* soif causée par ce qui s'exprime par cette impuissance, *plus* « infini » de cette soif, *plus* x...

Ce qui est achevé, trop complet nous donne sensation de notre impuissance à le modifier ³⁷.

3. Diverses manières dont les philosophes définissent le beau

Si les artistes parlent du beau de manières très diverses, et si déjà le langage trahit sur ce point une très grande variété de significations, les philosophes et les esthéticiens, de leur côté, n'arrivent pas davantage à l'unité — ce qui est très significatif ³⁸.

Nous ne chercherons pas à faire ici un exposé historique des diverses manières dont les philosophes ont traité du beau ; nous voulons seulement relever les significations du beau qui nous semblent les plus caractéristiques, les plus capables de nous faire saisir la difficulté du problème.

Dès que l'on interroge les philosophes et les esthéticiens sur cette question, on constate que les uns reconnaissent au beau une valeur réelle et objective, tandis que les autres ne lui concèdent qu'une valeur subjective. Autrement dit, les uns cherchent à déterminer ce qu'est le beau comparativement au bien, à l'ordre, à l'un, à l'être et aux divers transcendants, car pour eux le beau est avant tout ontologique, il existe comme le bien, comme l'un ; les autres, au contraire, cherchent à préciser la nature du beau par rapport à l'artiste dans ses activités d'artiste — c'est le « beau esthétique » que l'on cherche exclusivement ; enfin, une troisième catégorie, intermédiaire, affirme que le beau n'est

³⁷ VALÉRY, *Mélanges* : *Instants*, « Le beau est négatif », Œuvres, I, pp. 374-375.

³⁸ Selon Winckelmann, pour qui elle est un des plus grands mystères de la nature, « la beauté se laisse réduire à certaines notions de base, mais aucune explication particulière ne peut en rendre compte d'une manière exhaustive. L'impossibilité d'exprimer et de définir la beauté d'une façon précise vient de ce qu'elle dépasse notre entendement » (*Trattato preliminare*, (1767), VII, pp. 73 ss., cité par A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, p. 121).

vraiment lui-même que grâce à l'homme qui le contemple — il est donc à la fois objectif dans son fondement et subjectif dans son aspect le plus actuel. Telles sont, nous semble-t-il, les trois considérations philosophiques majeures concernant le beau.

LE BEAU POSSÈDE UNE VALEUR RÉELLE ET OBJECTIVE, ONTOLOGIQUE

Le beau est le bien, ou du moins un élément essentiel du bien

Dans ses dialogues, Platon définit le beau parallèlement au bien : « Nous voyons, dit Socrate, que la puissance du bien s'est réfugiée dans la nature du beau, car la mesure et la proportion réalisent partout la beauté et la vertu »³⁹. Le beau implique mesure et proportion comme la vertu, ce qui lui permet d'être bon. Dans le *Lysis*, Ménexène pose à Socrate cette question : « Peut-être faut-il dire avec le vieux proverbe que c'est le beau qui nous est ami?... Pour moi, c'est le bien qui est le beau »⁴⁰ ; et Socrate approuve. Dans le *Banquet* et la *République*, le beau, comme le bien, apparaît comme l'objet de l'amour et de la contemplation⁴¹. Notons ce passage :

Si un homme réunit à la fois un beau caractère dans son âme et dans son extérieur des traits qui s'accordent et s'ajustent à son caractère parce qu'ils participent du même modèle, n'est-ce pas le plus beau des spectacles pour qui veut le voir? — Le plus beau de beaucoup. — Or le plus beau est aussi le plus aimable. — Sans contredit...⁴²

Notons encore qu'en raison de sa position philosophique et de sa théorie des idées-formes, Platon distingue le « beau-en-soi » du « beau sensible »⁴³, comme il distingue du reste le « bien-en-soi » et le « bien

³⁹ PLATON, *Philèbe*, 64 e.

⁴⁰ *Lysis*, 216 c-d. Voir *Timée*, 30 d; 31 b ss.; le beau est autonome : *Timée*, 33 c-d; 34 b. — Dans une perspective platonicienne, C.E.M. Joad voit surtout dans le beau la plénitude de la forme, et affirme avec force son autonomie. La beauté est « un objet indépendant, autonome (*self-sufficient*) » et « en tant que telle elle est un facteur réel et unique de l'univers, et... ne dépend, pour être ce qu'elle est, d'aucun des autres facteurs de l'univers... Lorsque je dis qu'un tableau ou un morceau de musique est beau, je ne parle pas d'un sentiment que moi-même, une autre personne ou un groupe peut avoir ou avoir éprouvé à son égard, ni d'une relation existant entre mon esprit, ou l'esprit d'une autre personne ou d'un groupe, et le tableau ou le morceau de musique en question, mais... d'une qualité ou propriété possédée par le tableau ou le morceau de musique lui-même... la Forme de Beauté [est] l'origine de la valeur esthétique appartenant aux objets du monde sensible » (*Matter, Life, and Value*, pp. 226 ss.).

⁴¹ Voir *Banquet*, 210-211; cf. 197 b, 184 e. *République*, V, 474 d. — Il faudrait noter les relations entre l'extase et le beau : cf. *Phèdre*, 244 a; 249 d; 265 b, et aussi le rapport entre la sagesse et la beauté : cf. *Philèbe*, 65 b-66 c; voir aussi : 51 b-53 c.

⁴² *Rép.* III, 402 d.

⁴³ *Rép.* V, 476 b, 479 a.

sensible ». Seul le beau-en-soi est le beau véritable et essentiel ; l'autre n'est qu'un beau apparent, participé et dérivé. Il distingue également le « beaux vertueux », celui de l'âme, du « beau des corps » ; seul le beau vertueux est le beau naturel au sens fort, puisque l'âme seule est la φύσις. Enfin il distingue le « beau aimable » du « beau utile »⁴⁴. Seul le beau aimable, recherché pour lui-même, peut être objet de contemplation.

Si Platon identifie le beau-en-soi et le bien-en-soi, il semble cependant reconnaître au beau une certaine fonction spéciale distincte de celle du bien. Le beau opère une sorte de purification de l'amour et permet à celui-ci de s'identifier à la sagesse. La beauté ennoblit l'amour.

Pour Marc-Aurèle, le beau est « la nature du bien »⁴⁵ ; le mal, c'est le laid.

Dans un contexte tout autre, relevons ce passage si significatif de Maurice De Wulf, qui subordonne le beau à la finalité :

Mais pourquoi les proportions d'une chose de la nature ou de l'art sont-elles ce qu'elles sont, et pas d'autres ? Parce qu'elles réalisent une destination, et que la destination d'un être règle sa nature. La perfection et par conséquent la forme et la beauté sont fonction de la finalité. La proportion esthétique n'est pas quelconque ; mais celle qui convient à l'être : *proportio debita*. Une chose est belle quand elle est comme elle doit être⁴⁶.

Le beau et le bien se confondent en Dieu

Dans le courant néoplatonicien, Denys élabore, dans les *Noms divins*, une théorie théologique assez complète de la beauté. En dehors de Dieu, précise-t-il, il faut distinguer « beau » et « beauté » :

⁴⁴ Voir notamment *République*, V, 457 b ; *Lois*, II, 667 b-c. Par contre chez Alain (qui n'est certes pas platonicien), le beau sera lié essentiellement à l'utile : « Il faut qu'une belle porte soit d'abord une porte. Si un siège n'est point fait pour qu'on y soit bien assis, il ne sera jamais beau. L'utile va toujours devant, et l'artiste est d'abord artisan... Le beau ne fleurit que sur l'utile » (*Préliminaires à l'esthétique*, p. 176).

⁴⁵ MARC-AURÈLE, *Pensées*, II, 1 : « Mais moi, ayant observé que la nature du bien, c'est le beau (καλόν) » (p. 10). Voir aussi : III, 2, p. 19.

⁴⁶ M. DE WULF, *Art et beauté*, p. 214. — Dans un contexte encore bien différent, le beau est défini par Hobbes comme la promesse du bien : « Le Bien en tant que Promesse est le *Pulchrum*, le Bien en tant qu'Effet dans le sens de fin désirée c'est ce qu'on appelle *Jucundum*, Agréable, le Bien en tant que Moyen c'est ce qu'on appelle Utile, Profitable » (*Léviathan*, chap. 6, p. 25). Et Hobbes reconnaît que « la beauté est une puissance (form is Power) parce qu'étant une promesse de Bien, elle recommande à la faveur des femmes et de ceux dont on n'est pas connu » (*op. cit.*, chap. 10, p. 43).

en tout être nous distinguons en effet participation et participé, appelant beau ce qui a part à la beauté et beauté la participation à cette cause qui fait la beauté de tout ce qui est beau ⁴⁷.

Mais s'il s'agit du Beau suressentiel, on l'appelle aussi Beauté, à cause de cette puissance d'embellissement qu'il dispense à tout être dans la mesure propre à chacun, et parce qu'à la façon de la lumière il fait rayonner sur toutes choses, pour les revêtir de beauté, les effusions de cette source rayonnante qui sourd de lui-même, parce qu'enfin il appelle (*kalloun*) tout à lui — aussi le nomme-t-on *beau* (*kallos*) ⁴⁸.

C'est cette Beauté qui donne à chacun d'être beau selon la proportion qui lui appartient, c'est cette Beauté qui produit toute convenance (*consonantia*), toute amitié, toute communion, c'est cette Beauté qui produit toute unité et qui est principe universel, parce qu'elle produit et qu'elle meut tous les êtres et qu'elle les conserve en leur donnant l'amoureux désir de leur propre beauté ⁴⁹.

Aussi le Beau se confond-il avec le Bien, car, quel que soit le motif qui meut les êtres, c'est toujours vers le Beau-et-Bien qu'ils tendent, et il n'est rien qui n'ait part au Beau-et-Bien ⁵⁰.

En un mot tout être vient du Beau-et-Bon, subsiste au sein du Beau-et-Bon, se convertit au Beau-et-Bon ⁵¹.

Le premier effet de cette Beauté c'est la *proportion*, puis la *convenance*, puis l'*unité*. Le rayonnement du Beau comme celui du Bien explique l'ordre providentiel de l'Univers, toute la diversité de ses mouvements et de ses formes, l'harmonie de ses parties, leurs interactions, leur permanence et la diversité de leurs mouvements. « Pour tous le Beau et le Bien sont désirables, aimables, capables d'être choisis » ⁵².

Dans la mesure où certains augustinien^s ⁵³ et certains ontologistes ont traité du beau — car les notions de bonté, de perfection et d'infini

⁴⁷ *Les Noms divins*, chap. IV, § 7, 701 C, p. 100.

⁴⁸ *Op. cit.*, 701 C. — DENYS reprend l'étymologie du *Cratyle*.

⁴⁹ *Op. cit.*, 704 A, p. 101. ⁵⁰ *Op. cit.*, 704 A-B, p. 101.

⁵¹ *Op. cit.*, § 10, 705 C-D, p. 103 : « C'est au Beau et Bon que tout ce qui existe et tout ce qui devient doivent leur être et leur devenir, vers lui que tend tout regard, par lui que tout se meut et se conserve ; de toutes choses, il est ensemble fin et moyen ; en lui réside le principe de toute exemplarité, de toute perfection, de toute production, de toute forme et de tout élément, et simplement tout principe quel qu'il soit, toute conservation, toute délimitation » (pp. 103-104).

⁵² *Op. cit.*, 708 A, p. 104.

⁵³ La doctrine de S. Augustin sur le beau est en dépendance du platonisme et du pythagorisme (cf. *De libero arbitrio*, II, ch. 16, § 43 ; *Confessions*, IV, 13-15 ; XIII, 28). — Pour Albert Le Grand, la causalité du beau semble être conçue parallèlement à celle du bien, comme pour Denys. Dans son traité *De bono*, il parle du *pulchrum* en commentant la division de Denys : *lumen, pulchrum, bonum*. Il souligne qu'on fait cette division, dans la réalité, selon l'effet qui résulte dans l'intelligence et la volonté, et « haec est illuminatio quae supponitur per lumen et pulchrum. Etiam hic dicit pulchrum effective, scilicet quod pulchrum facit, et bonum similiter, quod bonum facit » (q. II, a. 2, solution 9).

semblent avoir accaparé leur attention au détriment de celle du beau — on peut retrouver chez eux des vues semblables. Citons seulement ces deux passages de Malebranche où l'on devine combien le beau est absorbé par le bien, et combien prime la causalité finale :

les inclinations des esprits et les mouvements des corps font ensemble toute la beauté des êtres créés ⁵⁴.

Il y a certaines lois établies dans la nature, selon lesquelles les corps changent successivement de formes, parce que la variété successive de ces formes fait la beauté de l'univers ⁵⁵.

Le beau n'est ni l'un, ni le bien, mais il tend vers l'unité et il est l'éclat et le rayonnement du bien et de la vie

Plotin distingue nettement le beau-en-soi du bien-en-soi et de l'un-en-soi, puisque ces deux derniers définissent la première hypostase, alors que le beau se situe au niveau de la seconde hypostase, celle du *νοῦς*, des intelligibles et des êtres éternels. « Sans la beauté, qu'advierait-il de l'être ? Sans l'être qu'advierait-il de la beauté ? » ⁵⁶. Le beau se définit alors dans ses relations diverses avec le bien, l'un et les intelligibles :

Ce qui est au-delà de la beauté, nous l'appelons la nature du Bien; et le Beau est placé au devant d'elle. Ainsi, dans une formule d'ensemble, on dira que le premier principe est le Beau; mais, si l'on veut diviser les intelligibles, il faudra distinguer le Beau, qui est le lieu des idées, du Bien, qui est au-delà du Beau et qui en est la source et le principe. Sinon, on commencerait par faire du Bien et du Beau un seul et même principe. En tous cas le beau est dans l'intelligible ⁵⁷.

⁵⁴ MALEBRANCHE, *Recherche de la vérité*, liv. IV, ch. 1.

⁵⁵ MALEBRANCHE, *op. cit.*, liv. IV, ch. 1. « Le néant n'a rien de beau, ni de bon ». Citons aussi cet ami de Malebranche, le Père André, qui développe en huit discours une théorie, inspirée de Platon, et de S. Augustin, sur le beau, l'amour du beau et son pouvoir sur le corps humain : « Je veux dire, pour ne rien supposer que d'indubitable, qu'il y a dans tous les esprits une idée du beau; que cette idée dit excellence, agrément, perfection; qu'elle nous représente le beau comme une qualité avantageuse que nous estimons dans les autres et que nous aimerions dans nous-mêmes. ... »

Pour donner d'abord un plan général de mon dessein, je dis qu'il y a un beau essentiel et indépendant de toute institution, même divine; qu'il y a un beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes : enfin qu'il y a une espèce de beau d'institution humaine, et qui est arbitraire jusqu'à un certain point...

Mais comme le beau peut être considéré ou dans l'esprit, ou dans le corps, on voit assez que, pour ne rien confondre, il faut encore le diviser par ses différents territoires; en beau sensible, et en beau intelligible... » (*Œuvres*, pp. 3-4).

⁵⁶ *Ennéades*, V, 8, 9, p. 146 : « Perdre de la beauté, c'est aussi manquer d'être ».

⁵⁷ *Op. cit.*, I, 6, 9; v. 37-43 (p. 106). VI, 2, 18; v. 1 ss, p. 118 : « Quant au beau, s'il s'agit de la beauté première, nous pourrions dire les mêmes choses ou des choses analogues à celles que nous avons dites du bien ». Cf. VI, 7, 18; v. 47, p. 91.

Traitant du bien et de l'un, Plotin précise que lorsque l'âme arrive à l'un, il faut qu'elle abandonne toute autre contemplation, même celle du beau, « car le Beau est postérieur à l'un et vient de lui, comme la lumière du jour vient tout entière du soleil »⁵⁸. Il déclare également : « l'éternité est... parente de la beauté ; la nature éternelle est le beau primitif »⁵⁹.

Le beau, selon toute sa pureté, étant dans l'intelligible et le *νοῦς*, comme le rayonnement propre du bien, se trouve présent en toutes les réalités qui viennent après le *νοῦς*, c'est-à-dire les âmes et les corps. Dans les âmes « le bien et la beauté... consistent à se rendre semblable à Dieu, parce que de Dieu viennent le Beau et tout ce qui constitue le domaine de la réalité »⁶⁰. Et Plotin continue :

C'est la même chose qui, primitivement, est laide et mauvaise; aussi est-ce la même chose qui est bonne et belle, ou qui est le bien et la beauté. Il faut donc rechercher, par des moyens analogues, le beau et le bien, le laid et le mal. Il faut poser d'abord que la beauté est aussi le bien; de ce bien, l'intelligence tire immédiatement sa beauté; et l'âme est belle par l'intelligence : les autres beautés, celles des actions et des occupations, viennent de ce que l'âme y imprime sa forme⁶¹.

C'est pourquoi la vertu est bien la beauté de l'âme⁶².

Enfin, il y a encore une certaine beauté dans les corps humains et dans le monde purement physique. Le corps humain est beau grâce à la présence de l'âme et dans la mesure où elle domine sur lui. Le monde physique est beau grâce à sa forme :

la beauté d'une couleur simple lui vient d'une forme qui domine l'obscurité de la matière et de la présence d'une lumière incorporelle qui est raison et idée. D'où résulte que, entre tous les corps, le feu est beau en lui-même; parmi les autres éléments, il est au rang de l'idée⁶³.

Les choses inférieures à lui (au feu), effacées par l'éblouissement de sa lumière, cessent d'être belles, parce qu'elles ne participent pas à l'idée totale de la couleur⁶⁴.

⁵⁸ *Op. cit.*, VI, 9, 4, v. 10, p. 176; cf. VI, 9, 11, v. 10, p. 187 : les choses belles n'attirent pas les regards de celui qui contemple l'Un, « car il regarde au-dessus de la Beauté elle-même ».

⁵⁹ *Op. cit.*, III, 5, 1, v. 44, p. 75.

⁶⁰ *Op. cit.*, I, 6, 6, v. 18, p. 102.

⁶¹ *Op. cit.*, I, 6, 6, v. 26 ss., p. 102.

⁶² *Op. cit.*, I, 6, 1, v. 49, p. 96.

⁶³ *Op. cit.*, I, 6, 3, v. 17 ss., p. 98.

⁶⁴ *Op. cit.*, I, 6, 3, v. 26, p. 98. Après avoir critiqué la théorie stoïcienne qui définissait la beauté visible comme une symétrie des parties les unes par rapport aux autres, et aussi par rapport au tout, Plotin déclare que la beauté dans les corps est « quelque chose qui devient sensible dès la première impression ». En réalité, c'est le reflet de l'unité, c'est la participation à l'idée, à la forme, au *λόγος* venant des dieux (I, 6, 2, v. 27, p. 98). « La beauté qui est dans le corps est bien incorporelle, mais comme elle est perçue par les sens, nous la mettons au nombre des choses qui se rapportent au corps et sont en lui » (VI, 3, 16, v. 18 ss., p. 144).

Est laid tout ce qui est privé de forme... tout ce qui n'est pas dominé par une forme et par une raison, parce que la matière n'a pas admis complètement l'information par l'idée ⁶⁵.

Plotin précise que même ici-bas la beauté consiste moins dans la symétrie que dans l'éclat qui brille au sein de cette symétrie. « C'est cet éclat qui est aimable » ⁶⁶. L'univers « est beau non par la grandeur mais par le Beau-en-soi... le grand est... la matière du beau » ⁶⁷.

A côté des beautés accessibles à la vue, il en est d'autres que l'ouïe seule peut saisir : les harmonies sensibles. Celles-ci sont mesurées par les nombres « qui sont dans un rapport subordonné à l'action souveraine de la forme » ⁶⁸.

Plotin insiste sur le fait que toute beauté, aussi bien sensible que spirituelle, ne peut être saisie parfaitement que par une âme qui en est éprise ⁶⁹. Mais il note également que si l'on admettait « qu'il y a dans les âmes, avant l'amour lui-même, une tendance vers la beauté, une connaissance du beau, une affinité avec lui et un sentiment irraisonné de cette parenté, on atteindrait... la véritable cause de la passion amoureuse » ⁷⁰. L'amour permet la contemplation du beau, et la connaissance du beau permet l'éclosion de l'amour. Il semble donc que, pour Plotin, le motif propre de l'amour soit la beauté ⁷¹.

Remarquons enfin que Plotin traite à peine le problème de la beauté des œuvres d'art. Ce qui l'intéresse avant tout dans sa recherche philosophique du beau, c'est l'aspect ontologique, et plus précisément encore, l'aspect « lumière » et « vie ». Ne nous étonnons pas que, pour lui, la beauté plastique des œuvres artistiques soit toujours jugée inférieure à celle des vivants : « les plus belles statues sont les plus vivantes, même si d'autres ont des proportions plus justes ; et un homme laid vivant est plus beau que la statue d'un homme beau » ⁷². Et il nous en donne la raison : « c'est parce qu'il est plus désirable ; et ceci, parce que la lumière du bien a fait briller ses couleurs » ⁷³.

⁶⁵ *Op. cit.*, I, 6, 2, v. 16 ss., p. 97. I, 8, 9, v. 14; III, 5, 1, v. 22, p. 75. De même : « l'univers... est beau parce qu'il ne s'est pas laissé aller à la dissipation à l'infini, mais qu'il a été contenu par l'Un » (VI, 6, 1, v. 23, p. 18). III, 2, 12, v. 4. III, 2, 13, v. 18. III, 2, 17, v. 64.

⁶⁶ *Op. cit.*, VI, 7, 22, v. 22, p. 94. « Pourquoi sur un visage la beauté est-elle éclatante tandis que le visage mort n'en conserve qu'une trace » (v. 24 ss., p. 95).

⁶⁷ *Op. cit.*, VI, 6, 1, v. 25-27, p. 18. ⁶⁸ *Op. cit.*, I, 6, 3, v. 31, p. 99.

⁶⁹ *Op. cit.*, I, 6, 4, v. 19, p. 99; de même VI, 6, 7, v. 11-12 : « nous prouvons la grandeur et la beauté de l'intelligence par l'amour que l'âme a pour elle ».

⁷⁰ *Op. cit.*, III, 5, 1, v. 16 ss., p. 74. — Tout le premier paragraphe fait comprendre le rôle de la beauté dans la génération et comment la beauté peut conduire au mal. Cf. IV, 4, 44, v. 25 ss.

⁷¹ *Op. cit.*, VI, 8, 15, v. 1 ss., p. 152, : le Bien « est à la fois objet aimé, amour et amour de soi, parce qu'il est beau, qu'il ne tire sa beauté que de lui, et qu'il l'a en lui ».

⁷² *Op. cit.*, VI, 7, 22, v. 29, p. 95. ⁷³ *Op. cit.*, VI, 7, 22, v. 32 ss., p. 95.

Ce qui intéresse surtout Plotin, plus que la beauté des statues, c'est l'art en lui-même (en dehors de la matière) ; il y retrouve le domaine des formes pures, de l'intelligence, de la lumière, où il n'y a plus de contraire ⁷⁴.

On peut donc conclure que, pour Plotin, la beauté de l'art aussi bien que celle des œuvres d'art est jugée en dépendance immédiate de celle du *νοῦς*, et de l'Un : toute beauté tend vers l'unité, « chaque art produit son objet en visant à l'unité, autant qu'il le peut et autant que ses ouvrages le permettent » ⁷⁵.

Platon, le Pseudo-Denys, Plotin, Malebranche, voilà quelques représentants éminents de cette tendance très caractéristique qui conçoit le beau comme relatif au bien, soit en l'identifiant à celui-ci, soit en le considérant comme son image, son rayonnement, son effet propre. Par le fait même, ces philosophes, mûs par une logique interne, sont amenés à établir la même hiérarchie de valeurs à l'égard du beau et à l'égard du bien. D'une part, ils exaltent le beau ontologique au détriment du beau artistique qu'ils laissent souvent au second plan et presque dans l'ombre pourrait-on dire, comme une forme surajoutée et « artificielle » ; d'autre part, ils considèrent que ce beau ontologique ne se réalise parfaitement que dans les formes-idéales (le beau-en-soi) ou en Dieu, au delà de notre univers physique et sensible. C'est la fonction de causalité exemplaire du beau que ces philosophes ont ainsi mise en relief. Ils ont compris que le beau attire autant que le bien, et souvent même davantage ; et ils ont essayé d'expliquer philosophiquement ce pouvoir de séduction du beau, son éclat, sa lumière, qui les avait fascinés.

Le beau est l'ordre, l'harmonie, l'un dans la diversité

Les pythagoriciens ont mis en valeur un aspect tout différent du beau. Ce n'est plus en référence au bien qu'ils le considèrent ; sous l'emprise très profonde de la pensée mathématique, ils le voient avant tout comme l'ordre, la proportion, la convenance des parties, le nombre ⁷⁶.

Dans une perspective différente, Aristote aussi affirme que le beau est avant tout ordre et symétrie. Il y a dans sa *Métaphysique* un texte

⁷⁴ Voir *op. cit.*, V, 9, 3, v. 31-32, p. 164 ; V, 9, 5, v. 39-40, p. 166 ; V, 9, 10, v. 3, p. 169 : tout art reçoit son principe du monde des intelligibles. On retrouve à propos des arts la même hiérarchie qu'à l'égard des réalités (cf. V, 9, 11, p. 170).

⁷⁵ *Op. cit.*, VI, 2, 11, v. 29 ss., p. 113.

⁷⁶ Cf. M. C. GHYKA, *Tour d'horizon philosophique*, Annexe IV : *L'esthétique pythagoricienne*, pp. 163 ss.

magistral qui peut nous étonner, mais qui situe bien la position du Stagirite par rapport aux platoniciens :

Maintenant, le bien et le beau diffèrent (le premier est toujours dans l'action, le beau se trouve aussi dans les êtres immobiles). Les philosophes qui assurent que les sciences mathématiques ne traitent ni du beau, ni du bien, sont donc dans l'erreur : le beau est au contraire l'objet principal du raisonnement de ces sciences et de leurs démonstrations. Ce n'est pas une raison parce qu'elles ne le nomment pas, pour dire qu'elles n'en parlent pas, car elles en montrent les effets et les rapports. Les formes les plus hautes du beau sont l'ordre, la symétrie, le défini, et c'est là surtout ce que font apparaître les sciences mathématiques. Et puisque ces formes (je veux dire l'ordre et le défini) sont manifestement causes d'une multitude d'effets, il est clair que les mathématiciens doivent considérer comme cause d'une certaine manière, la cause dont nous parlons, le beau en un mot. Mais c'est là un sujet que nous traiterons ailleurs plus à fond ⁷⁷.

Nous ne possédons malheureusement pas ce traité du beau que le philosophe semble annoncer. Dans sa *Poétique* il ne parle du beau qu'incidemment, son attention étant beaucoup plus centrée sur l'imitation et la réalisation artistique. Notons seulement que, parlant de la tragédie et de son action, il affirme que

le beau est dans la grandeur et dans l'ordre. C'est pourquoi un être vivant ne saurait être beau s'il est extrêmement petit — car la contemplation n'est pas distincte quand la durée en est presque imperceptible — ni s'il est démesurément grand, car alors la contemplation ne devient pas simultanée, l'unité et le tout de la contemplation échappent au spectateur, comme s'il y avait un être vivant de dix mille stades... ⁷⁸

Précisons qu'Aristote indique ici les conditions nécessaires pour que l'action tragique puisse être belle. Ces conditions ne se prennent plus de l'action considérée en elle-même, mais des dispositions particulières de celui qui regarde, qui contemple. C'est donc en référence immédiate à la connaissance parfaite — la *θεωρία* — qu'il affirme cette double exigence, pour le beau : *unité* et *tout*, *étendue* et *ordre*. Mais ce qui

⁷⁷ ARISTOTE, *Métaphysique* M, 3, 1078 a 31 ss. Au début de son traité sur *Les parties des animaux*, Aristote dit qu'« il y a davantage de finalité et de beauté dans les œuvres de la nature que dans les fabrications humaines (*τίγνη*) » (I, 1, 639 b 20). Ce passage pourrait sembler en contradiction avec le texte de la *Métaphysique* que nous venons de citer; mais en réalité, Aristote montre seulement que plus il y a d'ordre, plus il y a de beauté.

⁷⁸ ARISTOTE, *Poétique*, I, 7, 1450 b 37-1451 a 3. Voir E. MÜLLER, *Die Theorien der Kunst bei den Alten*, t. II, où l'auteur reconnaît qu'« Aristote est le fondateur d'une théorie de l'art indépendante » (cité par Ch. BÉNARD, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, p. 374). « Le beau, écrit Ch. Bénard, se compose de deux éléments. Le premier, le principe est l'ordre (*τάξις*), mais l'ordre auquel s'ajoute, comme condition essentielle, une certaine *grandeur*; celle-ci proportionnée elle-même pour chaque objet, à sa nature propre et au type qu'il représente » (p. 12).

est vrai de l'action l'est aussi du corps humain. En effet, Aristote conclut :

Il en résulte que le corps humain comme celui des animaux, pour être jugés beaux, doivent présenter une certaine grandeur qui rende possible de les embrasser du regard; de même les fables doivent présenter un développement tel que la mémoire puisse aisément les embrasser. La dimension de ce développement se fixe par la durée des représentations des jeux et par le degré d'attention dont est susceptible le spectateur...⁷⁹

Evidemment Aristote ne définit pas dans ce passage ce qu'est la beauté, il n'en signale, comme précédemment, que certaines conditions, mais d'après lesquelles nous pouvons comprendre qu'il n'identifie pas le beau et le bien⁸⁰. Cependant, ne pensons pas pour autant qu'il identifie alors le beau et le vrai. Rappelons-nous ce fameux texte de la *Poétique* où il distingue nettement le rôle de l'historien de celui du poète :

Le récit exact de ce qui est arrivé n'est pas l'affaire du poète, mais il lui appartient ce qui aurait pu arriver, le possible selon la vraisemblance ou le nécessaire... C'est pourquoi la poésie est plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire; car la poésie dit plus l'universel, l'histoire le particulier⁸¹.

Il ne s'agit pas pour le poète de dire la vérité exacte. L'exactitude, au sens de *vérité*, n'est pas pour Aristote un critère formel de la beauté, puisque le vraisemblable suffit.

Parlant des fables composées par les poètes, le philosophe signale qu'elles sont d'autant plus belles qu'elles enchaînent des faits selon une nécessité plus grande et moins prévisible, puisqu'elles suscitent alors en nous de plus grandes émotions de terreur, de pitié, d'admiration, et de façon générale un plus grand plaisir⁸².

Mais, dira-t-on, Aristote ne conçoit-il donc la beauté que d'une façon subjective et uniquement dans sa relation à notre contemplation, à nos émotions, à notre plaisir ? Pour le Stagirite, il y a vraiment une beauté physique, qualité réelle du corps — comme la santé⁸³ : « entrons sans dégoût dans l'étude de chaque espèce animale, en chacune il y a

⁷⁹ *Op. cit.*, I, 7, 1451 a 3 ss.

⁸⁰ On pourrait objecter que, dans la *Rhétorique*, Aristote déclare : « Les choses agréables et les choses belles sont nécessairement bonnes », car les unes procurent du plaisir, lequel est un bien, et les autres sont, soit agréables, soit préférables en elles-mêmes (I, 6, 1362 b 7-9). Mais il s'agit en réalité d'un argument pour convaincre, comme le philosophe lui-même nous en avertit, et non d'une démonstration philosophique proprement dite.

⁸¹ *Poétique*, I, 9, 1451 a 36 ss.

⁸² *Op. cit.*, I, 9, 1452 a 1-10.

⁸³ Cf. *Rhétorique*, I, 5, 1360 b 22, 1361 b 7 et 6, 1362 b 14.

de la nature et de la beauté »⁸⁴. Il y a également pour lui une beauté morale, celle qui caractérise la vertu de magnanimité, puisque cette vertu « est inséparable de la grandeur ; il en va de même de la beauté, que l'on ne conçoit que dans un corps grand, les gens de petites tailles pouvant être gracieux et bien proportionnés, mais non pas beaux à proprement parler »⁸⁵.

Le plaisir est un effet du beau, mais n'est pas sa nature propre. Pour Aristote le beau, considéré en lui-même, semble être avant tout *ordre, proportion, symétrie*. Toute en soulignant que le beau des œuvres artistiques provient d'une *imitation*, Aristote, le premier dans la philosophie grecque, reconnaît que ce beau achève aussi la beauté de la nature et possède donc une certaine indépendance à l'égard de celle-ci⁸⁶.

On retrouve des conceptions assez semblables chez Cicéron⁸⁷, ainsi que dans quelques écrits philosophico-esthétiques de Saint Augustin⁸⁸, où elles voisinent évidemment avec certaines infiltrations de saveur néo-platonicienne.

⁸⁴ *Les parties des animaux*, I, 5, 645 a 22-23.

⁸⁵ Cf. *Éthique à Nicomaque*, IV, 3 ; voir aussi *Rhétorique*, I, 5, 1362 a 4-5 : « L'art est cause de la santé, mais la nature est cause de la beauté et de la grandeur. »

⁸⁶ Voir ci-dessous, pp. 305-307.

⁸⁷ Cf. CICÉRON, *Tusculanes* IV, 31, (p. 169) : « Il y a une certaine disposition juste des parties corporelles qui, lorsqu'elle est combinée avec une certaine couleur agréable, est appelée beauté. »

⁸⁸ Cf. S. AUGUSTIN, *De libero arbitrio*, II, 16, § 42 : « Regarde maintenant la beauté d'un corps bien formé : ce sont les nombres retenus dans le lieu. Regarde la beauté d'un mouvement corporel : ce sont les nombres répandus dans le temps. Pénètre dans l'art d'où sortent ces nombres, cherches-y le temps et le lieu : aucun lieu, aucun temps où l'art soit, et, néanmoins, le nombre vit en lui ». *De musica*, I, VI, c. 13, § 38. Les choses belles sont objet d'amour : Les « choses belles plaisent par leur nombre (numero) dans lequel... nous recherchons l'égalité ; car on ne la trouve pas seulement dans cette beauté qui saisit l'oreille et qui réside dans les mouvements des corps ; mais aussi dans les formes visibles (visibilibus formis) où l'on place plus couramment la beauté. Y a-t-il, à ton avis, autre chose qu'une harmonieuse égalité (aequalitatem numerosam), quand les membres se répondent deux à deux, les semblables aux semblables, et que ceux qui sont seuls tiennent le milieu pour que, de chaque côté, des espaces égaux soient obtenus?... Et dans la lumière visible (luce visibili), cette reine de toutes les couleurs, — car la couleur aussi nous plaît dans les formes corporelles ; — dans la lumière donc et dans les couleurs, que cherchons-nous d'autre sinon leur convenance avec nos yeux (nisi quod nostris oculis congruit)?... Là où réside l'égalité ou la similitude, là est l'harmonie (numerositas), car rien n'a autant d'égalité et de similitude que l'un comparé à l'un ». Cf. c. 17, § 56 : « Le nombre commence par l'unité, et il est beau par l'égalité et par la similitude, et il est uni par l'ordre. C'est pourquoi, si l'on admet qu'aucune nature ne manque, pour être ce qu'elle est, de tendre vers l'unité, de s'efforcer, autant qu'elle peut, de rester semblable à elle-même, de garder son ordre propre, soit dans le temps, soit dans le lieu, soit en assurant sa conservation par un bon équilibre corporel, — il faut admettre aussi que tout ce qui est, dans la mesure où il est, a été créé et façonné par un Unique Principe au moyen d'une beauté qui est égale et semblable aux richesses de sa bonté ». Cf. aussi c. 17, § 57 et 58, où S. Augustin montre comment il y a une beauté dans tout l'univers depuis la terre jusqu'à la voûte céleste : « Que dire aussi de la voûte supérieure du ciel qui enclôt toute l'universalité des corps visibles et possède la beauté suprême en cet ordre et l'excellence du lieu le plus utile à sa conservation ? » Toutes ces harmonies visibles locales, temporelles, supposent d'autres harmonies invisibles qui appartiennent au mouvement, puis au mouvement vital, et au-dessus viennent les harmonies rationnelles et intelligibles des âmes saintes, accueillant sans intermédiaire la loi même de Dieu.

« Cette vision de Dieu est d'une beauté si élevée et tellement digne d'amour que Plotin

La doctrine de S. Thomas concernant le beau semble bien se situer dans la même orientation que celle d'Aristote, bien que certains emprunts à Denys (et par lui au néo-platonisme) soient manifestes, et que, d'autre part, S. Thomas ne semble jamais avoir eu l'intention de faire un traité sur le beau, ni un traité de poétique. S'il parle du beau, c'est en théologien ou en commentateur de Denys et d'Aristote⁸⁹.

Cependant S. Thomas dit très nettement, déjà dans son *Commentaire des Noms divins* — et là il apporte une précision extrêmement importante — que le beau a rapport à la cause formelle, tandis que le bien est lié directement à la cause finale ; ce qui lui permet d'affirmer : « Bien que le beau et le bien soient identiques quant au sujet (*idem subjecto*) parce que la clarté aussi bien que l'harmonie (*consonantia*) est contenue dans la raison du bien [comme elles sont contenues dans celle du beau], cependant ils diffèrent par leur raison (*ratione*) car le beau ajoute au bien un ordre à la faculté de connaître... »⁹⁰. Sans insister, puisque cette doctrine a souvent été exposée⁹¹, comprenons bien l'importance de cette distinction entre la raison du beau et celle du bien.

Descartes reconnaît que le beau est dans la proportion. A propos de quelques lettres de Monsieur de Balzac il note :

Elles ont, en effet, cette pureté de langage, qui est comme la santé dans le corps de l'homme : on a d'autant plus raison de la croire excellente, qu'elle ne se fait pas du tout sentir. Elles ont, en outre, de l'élégance et de la grâce, et c'est comme la beauté dans une femme parfaitement belle : elle ne consiste

ne craint pas d'avouer que quels que soient les biens dont on jouisse, on est très malheureux dès qu'on en est privé » (*De civitate Dei*, I, X, XVI, 1). Plotin, dit aussi S. Augustin, « prouve par la beauté des fleurs et des feuilles qu'elle s'étend depuis le Dieu suprême, splendeur intelligible et ineffable, jusqu'aux choses les plus basses et les plus petites. Il assure que ces créatures si frêles, et qui doivent durer si peu, n'auraient point ces proportions si convenables à leur forme, si elles ne les tenaient de cette forme intelligible et immuable qui renferme en soi toutes les perfections » (*op. cit.*, I, X, XIV).

Voir aussi BOSSUET, *De la connaissance de Dieu et de soi-même* : « La beauté ne consiste que dans l'ordre, c'est-à-dire dans l'arrangement et la proportion... » « juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion et de la justesse... Ce qui nous fait trouver une couleur belle, c'est un jugement secret que nous portons en nous-mêmes de sa proportion avec notre œil, qu'elle divertit : Les beaux tons... ont la même proportion avec notre oreille » (ch. I, n° 8, pp. 28 et 30).

⁸⁹ Citons ce texte de S. THOMAS commentant DENYS : « Dicit ergo primo quod ex pulchro isto provenit esse omnibus existentibus. Claritas enim est de consideratione pulchritudinis... Omnis autem forma, per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis; et hoc est quod subdit, quod singula sunt pulchrum secundum propriam rationem, id est secundum propriam formam. Unde patet quod ex divina pulchritudine esse omnium derivatur » (*Comm. des Noms divins*, c. IV, l. V, n° 349, p. 114, col. B).

⁹⁰ *Op. cit.*, c. IV, l. V, n° 356. — Voir également *Somme théologique*, I, q. 5, a. 4, ad 1 : le bien et le beau sont *idem in subjecto*, parce que l'un et l'autre se fondent sur la forme; mais ils diffèrent par leur raison (*ratione*).

⁹¹ Cf. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, III, p. 278 ss.; F. J. KOVACH, *Die Aesthetik des Thomas von Aquin*.

pas dans tel ou tel trait particulier, mais dans l'accord et l'harmonie de l'ensemble, si bien qu'on ne saurait en relever un qui l'emporte sur les autres sans reprocher à ceux-ci d'être imparfaits, par manque de proportion avec lui. Mais chez les personnes qu'on voit ordinairement de belles parties se remarquent sans peine parmi les taches et les défauts, et quelques-unes méritent parfois tant de louange, qu'on se rend mieux compte combien une beauté accomplie de tout point, s'il s'en rencontrait de telle, en mériterait davantage⁹².

Leibniz conçoit également le beau comme ordre, proportion, harmonie :

Les perfections de Dieu sont celles de nos âmes, mais il les possède sans bornes; il est un océan dont nous n'avons reçu que des gouttes: il y a en nous quelque puissance, quelque connaissance, quelque bonté; mais elles sont tout entières en Dieu. L'ordre, les proportions, l'harmonie nous enchantent, la peinture et la musique en sont des échantillons; Dieu est tout ordre, il garde toujours la justesse des proportions, il fait l'harmonie universelle: toute la beauté est un épanchement de ses rayons⁹³.

Ces doctrines nous montrent que le beau est plus du côté de la cause formelle que du côté de la cause finale; même si l'ordre peut se comprendre tant du côté de la cause formelle que du côté de la cause finale, l'ordre impliqué dans la beauté est davantage un ordre formel. C'est pourquoi ces doctrines tendent à nous montrer le lien très intime qui existe entre la beauté et la clarté de la forme. Si, voulant montrer avant tout la valeur ontologique du beau, elles ne s'opposent pas aux doctrines précédentes, elles précisent cependant l'originalité du beau à l'égard du bien et son rapport si particulier vis-à-vis du vrai et de l'un.

Le beau est comme au delà de la vérité et du bien; c'est l'exister lui-même

Chez certains philosophes, le beau ne s'identifie pas au bien ou au vrai: il est plus que cela. Ainsi, pour Whitehead, « la Beauté est une notion plus vaste et plus fondamentale que la Vérité »⁹⁴, et la vérité est au service de la beauté⁹⁵. D'autre part, si « le monde réel est bon

⁹² *Correspondance*, I, p. 31. Notons aussi cette définition d'Adolphe Boschot: « La Beauté est une harmonie vivante; son culte grandit et purifie l'intelligence et la complète par l'Amour » (*Entretiens sur la beauté*, pp. 232-233).

⁹³ *Théodicée*, Préface, in *Œuvres*, p. 33.

⁹⁴ *Adventures of Ideas*, IV^e partie, chap. 18, sect. I, p. 341.

⁹⁵ Cf. *op. cit.*, IV^e partie, chap. 18, sect. I, *passim*. Il n'est pas question d'exposer ici la théorie whiteheadienne de la beauté, qui est très complexe et trop liée à toute sa métaphysique pour qu'on puisse la résumer en quelques lignes. Voir à ce sujet la IV^e partie des *Adventures of Ideas*.

quand il est beau »⁹⁶, si « la téléologie de l'univers est dirigée vers la production de la beauté »⁹⁷, le beau est d'une certaine manière au delà du bien (puisque le beau concerne les relations de l'Apparence à la Réalité, alors que le bien concerne la Réalité en elle-même)⁹⁸. Ou peut-être serait-il plus juste de dire qu'en définitive, le bien est absorbé dans le beau. Ce qui est certain, c'est que Dieu, « Unité suprême d'Existence »⁹⁹ et cause finale et exemplaire de tout ce qui existe, est avant tout présenté comme la Beauté ultime, Harmonie des harmonies¹⁰⁰.

Pour d'autres philosophes, s'il n'est pas suffisant de dire que le beau s'identifie au bien ou au vrai, ou même à l'un, c'est que le beau est l'*esse* lui-même, l'être en acte d'être : « le beau touche essentiellement à l'exister », affirme Marcel De Corte :

la beauté est entée sur tout objet existant, à des degrés divers et indéfiniment variés; elle se pose et s'impose analogiquement par elle-même, comme l'être, sans aucun recours à autre chose que soi et que l'exister; elle n'ajoute rien à l'être sinon un rapport à un sujet qui la saisit objectivement comme existante, comme établie hors de sa cause... Bien plus, elle n'est rien d'autre que l'être lui-même pris comme *exister*. ...[Mais] c'est un *esse* spirituel propre à la forme elle-même diffusant sa clarté dans la matière et qui est établie devant le sujet à titre d'objet pur scellant en soi son potentiel intelligible pour ne laisser réverbérer que son acte d'exister et sa participation à l'existence¹⁰¹.

L'objet poétique n'est autre que l'existant spirituel en tant que subsistant¹⁰².

La beauté est la splendeur de tous les transcendants

Maritain, dans *Art et Scolastique*, n'hésite pas à affirmer :

La table classique des transcendants (*ens, unum, res, aliquid, verum, bonum*) n'épuise pas toutes les valeurs transcendantales... C'est proprement (*formaliter eminenter*) que la beauté est attribuée à Dieu, comme l'être, l'unité, la bonté... A vrai dire il [le beau] est la splendeur de tous les transcendants réunis. Partout où il y a quelque chose d'existant, il y a être, forme et mesure, et partout où il y a être, forme et mesure, il y a quelque beauté. La beauté est dans les choses sensibles, elle est aussi et par excellence dans les choses spirituelles¹⁰³.

⁹⁶ *Op. cit.*, IV^e partie, chap. 18, sect. III, p. 345.

⁹⁷ *Op. cit.*, IV^e partie, chap. 18, sect. I, p. 341.

⁹⁸ Cf. *op. cit.*, p. 345. Sur la signification des termes « Apparence » et « Réalité », voir t. du présent ouvrage, p. 138.

⁹⁹ *Immortality*, p. 698.

¹⁰⁰ *Adventures of Ideas*, IV, chap. 20, sect. XI, p. 381.

¹⁰¹ M. DE CORTE, *Ontologie de la poésie*, pp. 121-122.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 122.

¹⁰³ MARITAIN, *Art et scolastique*, pp. 266 et 267.

Parlant des Maîtres de l'École qui définissent le beau *splendor formae*, la splendeur de la forme, Maritain ajoute : « disons la splendeur des secrets de l'être rayonnant dans l'intelligence »¹⁰⁴. Et après avoir insisté sur le caractère analogique du beau, il note : « La raison de ce caractère analogique de la beauté tient au fait que la beauté appartient au domaine des transcendants, de ces 'passions ou propriétés de l'être' comme disaient les hommes de l'École... On peut dire que la Beauté est la splendeur de tous les transcendants réunis »¹⁰⁵. Par le fait même, le beau « est une propriété de l'être ; il n'est pas un accident surajouté à l'être, il n'ajoute à l'être qu'une relation de raison, il est l'être pris comme délectant par sa seule intuition une nature intellectuelle ». Et Maritain précise encore :

Dans les choses d'ici-bas la vérité, la bonté, etc., sont des aspects de l'être *distincts selon leur raison formelle* et ce qui est *vrai simpliciter* peut n'être *bon* ou *beau* que *secundum quid*¹⁰⁶.

On peut ajouter qu'au regard de Dieu tout ce qui existe est beau, dans la mesure même où ce qui existe participe à l'être. Car la beauté que Dieu contemple est la beauté transcendante qui imprègne tout existant, à un degré ou à un autre... Au regard de Dieu, toutes choses sont plus ou moins belles, aucune n'est laide¹⁰⁷.

Le Père Garrigou-Lagrange n'avait-il pas déjà déclaré :

La *Beauté divine*, c'est la splendeur de toutes les perfections harmonisées, comme le *beau*, dans l'ordre créé, est la splendeur de tous les transcendants réunis, de l'être, de l'un, du vrai et du bien, ou, plus particulièrement, l'éclat d'une harmonieuse unité de proportions dans l'intégrité des parties¹⁰⁸.

¹⁰⁴ MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 150.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 151 ; et dans la note 6, Maritain souligne qu'Aristote, contrairement à Platon « omet la beauté dans son énumération des transcendants... Mais il n'y a de doute ni sur le fait que la beauté fait en réalité partie des transcendants, ni sur la pensée de saint Thomas à ce sujet » (cf. *Art et scolastique*, p. 227, note 69).

¹⁰⁶ MARITAIN, *Art et scolastique*, pp. 49 et 227, note 68.

¹⁰⁷ MARITAIN, *L'intuition créatrice...*, p. 152.

¹⁰⁸ R. GARRIGOU-LAGRANGE, *Les perfections divines*, p. 299. — On pourrait citer ici comme affirmant la même doctrine : STÖCKL, *Lehrbuch der Aesthetik*; MAQUART, *Elementa philosophiae*, III, 2, p. 128 : « ...pulchrum esse transcendentale, cum dicat relationem ad intellectum et voluntatem, quae omne ens pro objecto habent. Denique, quatenus transcendentale, est analogum » ; KRUG, *De pulchritudine divina*, pp. 45 ss. : « Ut veritas et bonitas ita etiam pulchritudo censenda est notio transcendentalis... » ; KOWALSKI, *De artis transcendentalitate secundum quosdam textus divi Thomae*, pp. 348-349 : « possumus concludere quod pulchrum secundum mentem Thomae transcendentalibus adnumerari debet » ; CORY, *The Significance of Beauty in Nature and Art*, pp. 46 ss. ; M. FEBRER, *Metafisica de la belleza*, pp. 595 ss. ; O. LIRA, *La belleza, noción transcendental*, p. 185 ; A. MARC, *Métaphysique du beau*, pp. 112-133 ; FILIPPO PIEMONTESE, *Lezioni di filosofia dell'arte*. Pour Piemontese, le beau est une propriété transcendante de l'être et se rattache par certains côtés au bien et par d'autres au vrai. Ce n'est pas seulement *quod visum placet*, mais *id cuius ipsa apprehensio placet*. Ce qui plaît, c'est l'éclat qui émane du vrai et de l'ordre. Si l'on reconnaît que l'être est beau en tant qu'être, alors le beau s'identifie avec l'être même : c'est une splendeur ontologique. — Relevons le jugement

Tous ces philosophes reconnaissent que le beau exprime quelque chose de la réalité, qu'il est quelque chose de réel ; mais quand il s'agit de préciser sa nature, leurs avis divergent. D'autre part, ces philosophes qui reconnaissent le caractère objectif du beau, reconnaissent aussi d'autres modalités du beau. Reconnaître la valeur ontologique du beau ne nous condamne pas à méconnaître la valeur subjective du « beau esthétique ». Pour nous en convaincre, il suffit de noter comment Maritain, qui affirme que le beau est la splendeur des transcendants, affirme également que « la beauté consiste en connaissance intuitive, et délectation... »¹⁰⁹. Il parle également de la beauté artistique dont le « caractère transcendantal et analogique apparaît à l'homme de la manière la plus frappante, parce que dans ce cas la beauté, pour pouvoir exister dans une chose, a été auparavant conçue et nourrie dans un intellect humain »¹¹⁰. Enfin, pour mieux comprendre les liens qui existent, chez Maritain, entre la beauté artistique et la beauté transcendantale, relevons encore ces affirmations :

Ainsi la beauté n'est pas l'*objet* de la poésie, elle est — ici je cherche à tâtons le mot approprié, je dirai que la beauté est — le *corrélatif* transcendantal de la poésie... La beauté est un nécessaire corrélatif de la poésie. Elle est comme son climat natif et l'air qu'elle respire naturellement... Pour la poésie, il n'y a pas de but, pas de fin spécifique. Mais il y a une *fin au-delà*. La beauté est le *corrélatif* nécessaire et la *fin au-delà de toute fin* de la poésie¹¹¹.

La poésie n'est pas *subordonnée* à la beauté : je dirai donc que la poésie est en termes de *coégalité* et de *connaturalité* avec la beauté ; elles s'aiment l'une l'autre sans aucune subordination, et sans propos définis. La poésie tend vers la beauté non pas comme vers un objet à connaître ou à faire, une fin déterminée à atteindre dans la connaissance, ou à réaliser dans l'existence, mais comme vers cette vie... qui est en celui que l'amour a transformé en un autre vous-même. Voilà la fin au-delà de toute fin dont j'ai parlé... [La poésie] ne peut vivre que dans la beauté. La poésie ne peut se passer de la beauté, non parce qu'elle serait soumise à la beauté comme à un objet, mais parce que la poésie est amoureuse de la beauté, et la beauté amoureuse de la poésie¹¹².

de L. WENCELIUS (*La philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française*) : « On pourrait diviser les esthéticiens thomistes en deux camps que nous appellerons les non-transcendantalistes et les transcendantalistes. C'est ce qui sépare nettement les écoles de Paris et de Louvain. Cette controverse ne se limite pas seulement aux écoles françaises de néo-thomisme. En effet on voit en Italie des non-transcendantalistes comme le P. de Munninck et en Allemagne le P. Jungmann, tandis que le camp transcendantaliste trouve un partisan ardent et bien documenté en la personne de Stöckl. »

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 149. Voir p. 153 : « Le beau esthétique c'est la beauté transcendantale faisant face au sens imbibé d'intelligence ou à l'intellection comme engagée dans la perception sensible ».

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 154.

¹¹¹ *Op. cit.*, pp. 158-159.

¹¹² *Op. cit.*, pp. 160-161.

Le beau est l'être en tant que doué de forme

Pour Lamennais, le beau (manifestation du vrai) est l'être même en tant que doué de forme (impliquant unité et variété) :

Puisque le Beau n'est, dans son essence, que la manifestation du Vrai, et que rien ne sauroit être manifeste que par la forme qui détermine et spécifie l'Être, il s'ensuit que le Beau est l'Être même en tant que doué de forme, et qu'ainsi la forme est l'objet propre de l'Art, non pas simplement la forme nécessaire, immatérielle, éternelle de l'idée pure, mais cette même forme réalisée sous les conditions de l'étendue dans le monde contingent des phénomènes, et conséquemment l'Art implique deux éléments inséparables, l'élément spirituel idéal dont le type premier est l'infini, l'élément matériel dont le type premier est le fini. L'un correspond à l'unité primordiale, absolue, et se résout en elle; l'autre aux manifestations limitées, partielles, diverses, dès lors, de cette unité première, et se résout en elles. Le rapport naturel de ces deux éléments, l'unité et la variété, constitue l'harmonie essentielle à l'art ¹¹³.

LE BEAU N'EXISTE QUE COMME VALEUR SUBJECTIVE

Le beau est le plaisir

Aristote et S. Thomas ont mis en valeur le lien qui existe entre le beau et le plaisir; mais pour eux, le plaisir n'est pas formellement le beau: il en est l'effet propre. Lorsque S. Thomas affirme que le beau est « ce qui, étant vu, plaît » ¹¹⁴, il veut dire que le plaisir esthétique est dans la connaissance que nous avons du beau.

Tandis que pour Epicure, le beau de la nature n'est parfait que grâce au plaisir de l'homme qui en vit. Si l'on pose le plaisir comme valeur première, comme ce qui donne un sens à tout le reste, alors le plaisir donne au beau sa vraie signification. « Il faut estimer le beau, les vertus, et autres choses semblables, s'ils nous procurent du plaisir, autrement non » ¹¹⁵.

¹¹³ *De l'art et du beau*, pp. 3-4.

¹¹⁴ *Somme théologique*, I, q. 5, a. 4, ad 1. — MARITAIN, en parlant de cette affirmation de S. Thomas, conclut: « La beauté fait que nous nous délectons dans l'acte même de connaître — d'une délectation résultant de l'objet qu'atteint cet acte » (*Poésie et beauté*, p. 162; voir aussi: *L'intuition créatrice...*, p. 149).

¹¹⁵ *Fragments et documents*, in: *Doctrines et maximes*, p. 133.

Une position comme celle de Tolstoï est déjà beaucoup plus subjective : pour lui la beauté est ce qui procure un certain plaisir — elle est source de plaisir — mais en fait l'objectivité est résorbée dans la subjectivité. Tolstoï affirme en effet :

Du point de vue subjectif, nous appelons beauté ce qui nous procure une sorte particulière de plaisir.

Du point de vue objectif, nous appelons beauté quelque chose d'absolument parfait, et nous ne le reconnaissons pour tel que parce que nous recevons, de la manifestation de cette absolue perfection, une certaine sorte de plaisir ; de sorte que cette définition objective n'est que la conception subjective différemment exprimée. En réalité les deux conceptions de la beauté reviennent à une seule et même chose, à savoir le fait que nous recevons une certaine sorte de plaisir, c'est-à-dire, en toute « beauté », ce qui nous plaît sans évoquer en nous de désir... ¹¹⁶.

On trouve également chez Jouffroy (bien que d'une manière différente) une conception très subjective du beau-plaisir : pour lui, l'expression est principe de beauté parce que « l'expression est par elle-même une source de plaisir » ¹¹⁷ ; et le beau artistique consiste dans la sympathie établie entre la personnalité de l'artiste et celle du spectateur. Le beau apparaît lorsque, contemplant une œuvre, nous y trouvons, comme dans un miroir grossissant, les émotions qui constituent notre état d'âme habituel ou actuel. Le beau, c'est la complaisance qu'on éprouve à voir le reflet de son moi agrandi et enrichi, à revivre dans les objets les pulsations de sa vie sentimentale. Autrement dit, « le beau est ce avec quoi nous sympathisons dans la nature humaine exprimée par les symboles naturels qui frappent les sens » ¹¹⁸.

¹¹⁶ *Qu'est-ce que l'art?*, pp. 71-72. Dans une tout autre perspective il faudrait mentionner Freud, qui définit le beau par la jouissance sexuelle. Notons ce passage de *Malaise dans la civilisation* : « La science de l'esthétique étudie les conditions dans lesquelles on ressent le 'beau', mais elle n'a pu apporter aucun éclaircissement sur la nature et l'origine de la beauté ; et comme il advient toujours dans ce cas, elle s'est abondamment dépensée en phrases aussi creuses que sonores destinées à masquer l'absence de résultats. Malheureusement c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire. Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but. Primitivement la 'beauté' et le 'charme' sont des attributs de l'objet sexuel » (p. 21). Les jouissances qu'inspire la beauté sont source de plaisir et de consolation ici-bas, et nous dédommagent de bien des choses. Mais hélas, ajoute Freud, « la légère narcose où l'art nous plonge est fugitive : simple retraite devant les dures nécessités de la vie, elle n'est point assez profonde pour nous faire oublier notre misère réelle » (*op. cit.*, p. 19). Freud souligne d'autre part le caractère d'inutilité de la beauté : « Le côté utilitaire de la beauté n'apparaît pas clairement ; on ne discerne pas qu'elle soit nécessaire à la civilisation, et celle-ci pourtant ne saurait s'en passer » (*op. cit.*, p. 21 ; cf. pp. 30-31).

¹¹⁷ *Cours d'esthétique*, p. 178.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 184.

Hume est plus explicite encore, puisqu'il affirme que le plaisir constitue l'essence même de la beauté :

...la beauté est un ordre, et une construction de parties, tel, que soit par la *constitution première* de notre nature, soit par *coutume*, soit par *caprice*, il est apte à donner un plaisir et une satisfaction à l'âme. Tel est le caractère distinctif de la beauté, et qui la différencie de la difformité, dont la tendance naturelle est de produire un malaise. Le plaisir et la peine ne sont donc pas seulement les compagnons nécessaires de la beauté et de la difformité, mais constituent leur essence même ¹¹⁹.

Relevons aussi le témoignage de Fechner, qui distingue trois espèces de beau :

un beau au sens *large* qui est l'*agréable*, un beau au sens *étroit*, qui est un plaisir plus élevé, mais toujours sensible; et un beau au sens *très étroit* qui est ce qui non seulement plaît mais a le droit de plaire, a une valeur dans le plaisir, et dans lequel s'entrecroisent les concepts du beau et du bon ¹²⁰.

Enfin, pour Santayana, le plaisir est comme « la substance et le protoplasme de la beauté » ¹²¹.

¹¹⁹ *A Treatise of Human Nature* (1738), II, 1^{re} partie, section VIII, pp. 95-96. — Pour Burke, qui anticipe sur Fechner, le beau est causé par un sentiment de plaisir positif faisant naître l'amour qui accompagne le relâchement de nos muscles et de nos nerfs (le sublime étant au contraire lié à un hypertonus musculaire et nerveux). — Dans la ligne du sensualisme anglais, il faudrait encore mentionner la position de Hutcheson, pour qui nous ne trouverions rien de beau si nous n'avions en nous le *sentiment* de la beauté. Distinguant une beauté absolue (autrement dit sans éléments de comparaison avec un autre objet) et une beauté relative, il affirme que, par « beauté absolue » il ne faut entendre « aucune qualité qui serait supposée être dans l'objet, lequel devrait être beau par lui-même, sans aucune relation à un esprit qui le perçoive. Car la beauté, comme les autres noms des idées sensibles, dénote proprement la *perception* de quelque esprit » (*An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, I, xvii). Home, qui fait une distinction analogue (beauté intrinsèque et beauté relative), affirme également que le beau est « ce qui représente des rapports qui unissent le spectateur et ses semblables » (cf. V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, p. 618). — De son côté, Charles Lalo affirme que la beauté est un plaisir complexe et artificiel, né d'une activité du rêve libératrice, organisée comme un jeu, sous une forme harmonieuse, dont la valeur est jugée supérieure et collective, tout ce dynamisme déclenchant communément une puissante résonance affective (cf. *L'expression de la vie dans l'art*, pp. 236 ss.).

¹²⁰ CROCE, résumant cette position de FECHNER, écrit : « Le beau, en somme, est ce qui doit objectivement plaire et répond en tout point au *bon* des actions ». Et il cite avec ironie ce que dit FECHNER : « Le bon est comme l'homme sérieux, qui ordonne toute sa vie domestique, pèse le présent et l'avenir et s'efforce de tirer profit de toute circonstance; la *Beauté* est son épouse florissante, qui prend soin du présent, tenant compte des volontés du mari; l'*Agréable* est le bébé, tout sens et jeux; l'*Utile*, le serviteur, qui prête son travail manuel aux patrons et ne reçoit son pain qu'autant qu'il le mérite. Le *Vrai*, enfin, vient comme... prédicateur dans la foi, instituteur dans le savoir : il donne l'œil au Bien, la main à l'Utile et tient un miroir devant la Beauté » (*L'esthétique comme science de l'expression...*, pp. 395-396, cf. in LAMEERE, *op. cit.*, p. 156).

¹²¹ *The Sense of Beauty*, p. 197. « Les valeurs jaillissent de la réaction immédiate et inexplicable de l'élan vital (*vital impulse*), et de la partie irrationnelle de notre nature... Il n'a pas de sens de dire que ce qui est beau pour un homme *doit* être beau pour un autre... Si nous disons que d'autres hommes devraient voir les beautés que nous voyons, c'est parce que nous pensons que ces beautés sont dans l'objet, comme sa couleur, sa proportion, ou sa

Et, dans une perspective philosophique bien différente, Fernand Brunner affirme : « La satisfaction esthétique est l'absolu du beau, comme la cohérence rationnelle est l'absolu de la science »¹²².

La beauté est l'idée, elle est dans l'esprit

Identifier le beau et le plaisir, c'est évidemment ramener le beau à l'activité affective. On peut aussi ramener le beau à l'activité de l'intelligence ; il tendra alors à s'identifier à la vérité¹²³. L'esthétique hégé-

grandeur... Mais cette notion est radicalement absurde et contradictoire... *La beauté est le plaisir considéré comme la qualité d'une chose...*» cf. CARRITT, *Philosophies of Beauty*, p. 198).

« Comme la vérité est la coopération des perceptions, la beauté est la coopération des plaisirs... Chaque fois que le fil d'or du plaisir entre dans cette toile des choses que notre intelligence s'affaire sans relâche à tisser, il pare le monde visible de ce charme subtil et mystérieux que nous appelons la beauté » (SANTAYANA, *op. cit.*, pp. 52 et 53).

« L'effet esthétique des objets est toujours dû à la valeur affective totale de la conscience où ils figurent... Parfois cette valeur affective est inhérente au processus par lequel l'objet lui-même est perçu, — nous avons alors la beauté sensible ou la beauté formelle; parfois la valeur est due à la formation d'idées qu'évoque la perception de l'objet, — nous avons alors la beauté de l'expression » (pp. 234-235).

¹²² F. BRUNNER, *Science et réalité*, p. 93.

¹²³ Après KANT, l'idéalisme a insisté surtout sur l'importance de l'activité de l'esprit. Le beau devient, avec FICHTE, la création de l'esprit. Pour SCHELLING, la beauté dépend des degrés de fusion du monde sensible et du monde intelligible qui s'opère dans l'art. Le beau est encore considéré comme résultant de la fusion du rationnel et du sensible. Celui-ci trouve dans ses relations avec le beau la réalisation d'une sérénité parfaite due à l'activité désintéressée de l'esprit. La Beauté est le commencement, le positif, la substance des choses... La Beauté suprême et la Vérité de toutes choses sont contemplées dans une seule et même Idée: « Vérité et beauté ne sont que deux façons différentes de considérer l'unique absolu » (*Philosophie der Kunst*, p. 370). « Beauté et vérité sont un prises en elles-mêmes ou selon l'Idée, parce que la vérité selon l'Idée est, comme la beauté, identité du subjectif et de l'objectif. Mais celle-là est subjectivement ou exemplairement contemplée, comme la beauté est contemplée dans l'image concrète ou objectivement. La vérité qui n'est pas beauté n'est pas vérité absolue, et inversement... De même la bonté qui n'est pas beauté n'est pas bonté absolue, et inversement » (*op. cit.*, pp. 384-385). — *Le Programme systématique de l'idéalisme allemand*, découvert en 1917 et qu'on a attribué tantôt à Hegel, tantôt, de préférence, à Schelling ou encore à Hölderlin ou Schlegel (cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 361), et qui, aujourd'hui, est bien reconnu comme étant « sans doute rédigé par Schelling sous l'influence directe de Hölderlin, à la suite de leurs rencontres de 1795, et copié de la main de Hegel au cours de l'été 1796 », affirme : « En dernier lieu, l'idée qui les résume toutes, celle de beauté, prise au sens supérieur, platonicien. Or, je suis convaincu que l'acte suprême de la raison est celui qui, englobant toutes les idées, est un acte esthétique et que la Vérité et la Bonté ne s'allient que dans la Beauté » (cf. HÖLDERLIN, *Œuvres*, pp. 1156 et 1157; cf. également J. HOFFMEISTER, *Hölderlin und die Philosophie*, pp. 58 ss. et E. STAIGER, *Der Geist der Liebe und das Schicksal*. Schelling, Hegel und Hölderlin.

Pour SCHOPENHAUER, la beauté résulte des idées, première hypostase de la réalité suprême ou volonté de vivre. « La beauté humaine est une expression objective qui signifie l'objectivation la plus parfaite de la volonté au plus haut degré où elle soit connaissable; j'entends par là l'Idée de l'homme, exprimée complètement sous une forme contemplée (angeschauten Form). Quelque prépondérante que soit ici la part objective du beau, pourtant la part subjective lui reste constamment unie... » (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 45, p. 260). — « Il n'est pas douteux que celle-ci [la poésie] ait encore pour but de manifester les Idées, les degrés d'objectivation de la volonté, et de les communiquer à l'auditeur avec la précision et la vie (*Lebendigkeit*) dans lesquelles elles ont été conçues par la sensibilité du poète » (*op. cit.*, § 51, p. 286). « La révélation de l'Idée, qui est le degré le plus haut de l'objectivité de la volonté, la peinture de l'homme dans la série continue de ses aspirations et de ses actions,

lienne est particulièrement représentative de cette tendance et il nous faut l'examiner avec attention. Dans cette doctrine philosophique du beau, si le point de vue de la causalité formelle demeure toujours prédominant, comme pour S. Thomas, cependant la nature de cette causalité est conçue de façon toute différente. Au lieu de considérer sa transcendance et son objectivité comme le faisaient les pythagoriciens et les thomistes, on n'envisage plus — sous l'influence du nominalisme du XIV^e siècle, de Baumgarten et de Kant — que son immanence et sa subjectivité. Par suite, la beauté ontologique (envisagée comme forme ou propriété de l'être et des réalités naturelles) non seulement n'intéresse plus, mais est rejetée comme une erreur, une conception naïve des anciens. La beauté ontologique disparaissant, on en arrive à ne plus considérer que la beauté esthétique, conçue avant tout comme qualité propre de la vie de l'esprit.

Résumant la position de Kant à l'égard du beau, Hegel déclare que, selon Kant, il y a dans le beau « compénétration du général et du particulier, de la fin et du moyen, du concept et de l'objet »¹²⁴. Pour lui, la beauté est comme un « mode d'extériorisation et de représentation du vrai ». La beauté « n'est pas une abstraction de l'entendement, mais le concept en soi, concret et absolu, autrement dit, l'idée absolue ». Et Hegel ajoute : « l'idée, en tant qu'existant en soi... est aussi le vrai en soi, elle est ce qui participe de l'esprit d'une façon générale »¹²⁵. Précisant sa pensée, Hegel dit ensuite que

le beau est l'idée conçue comme unité immédiate du concept et de sa réalité, pour autant que cette unité se présente dans sa manifestation réelle et sensible¹²⁶.

En disant donc que la beauté est idée, nous voulons dire par là que beauté et vérité sont une seule et même chose... Mais, à y regarder de près, on constate une différence entre le beau et le vrai. L'idée, en effet, est vraie, parce qu'elle est pensée comme telle, en vertu de sa nature et au point de vue de son universalité... [Dans la mesure où le vrai extériorisé] s'offre également à la conscience et que le concept reste inséparable de sa manifestation extérieure, l'idée n'est pas seulement *vraie*, mais elle est également *belle*¹²⁷.

tel est donc le but élevé de la poésie » (*op. cit.*, § 51, p. 288). — Nous pouvons, selon Schopenhauer, avoir l'intuition immédiate des idées cosmiques ou de la chose-en-soi et cette contemplation pure est la contemplation du beau.

¹²⁴ HEGEL, *Esthétique*, I, p. 85. Voir aussi : GIOVANNI VECCHI, *L'estetica di Hegel*.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 124.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 149. Déjà il avait défini la beauté comme représentant « l'unité du contenu et du mode d'être de ce contenu, elle résulte de l'appropriation, de l'adéquation de la réalité au concept » (p. 102). Lachelier, de son côté, affirmera : « puisque toute harmonie est un degré, si faible qu'il soit, de beauté, ne craignons pas de dire qu'une vérité qui ne serait pas belle ne serait qu'un jeu logique de notre esprit, et que la seule vérité solide et digne de ce nom, c'est la beauté » (*Du fondement de l'induction*, in *Œuvres*, I, p. 78). ¹²⁷ *Op. cit.*, I, p. 144.

Le beau est donc bien pour Hegel l'identité parfaite de l'idéal et du phénomène, ou comme on l'a dit : « le triomphe du réel dans le phénomène ».

Le bien, pour Hegel, sera également infini en soi, comme la vérité :

Le beau... est par lui-même infini et libre. Bien qu'il puisse avoir un contenu particulier et, par conséquent, limité, ce contenu n'en doit pas moins apparaître comme une totalité infinie en soi et être doué d'une existence *libre* : c'est que le beau est toujours le concept qui... se confond avec son objectivité et devient, grâce à cette unité immanente, infini en soi ¹²⁸.

Grâce à cette liberté et à cette infinitude... le beau sort de la sphère relative des conditions finies, pour entrer dans le royaume de l'Idée et de la Vérité ¹²⁹.

C'est en dépendance et sous la lumière de cette conception du beau que Hegel étudie le beau de la nature vivante ¹³⁰, celui de la forme abstraite ¹³¹, et le beau artistique ou l'idéal. Pour lui, seul le beau artistique est conforme à l'idée du beau, le beau naturel est imparfait ¹³².

La nécessité du beau artistique découle donc des défauts inhérents à la réalité immédiate, et l'on peut définir sa tâche en disant qu'il est appelé à représenter dans toute leur liberté, même extérieurement, les manifestations de la vie, et principalement pour autant qu'elle est animée par l'esprit, et à rendre ainsi l'extérieur conforme au concept. Grâce à lui, la vérité se trouve libérée de son ambiance temporelle, de sa course à travers les choses finies... ¹³³.

Concevant le beau parallèlement au vrai, qui n'est parfaitement lui-même que dans notre intelligence en acte, on en arrive presque nécessairement — si du moins on abandonne la métaphysique objective pour une philosophie idéaliste et subjective — à ne plus concevoir le beau

¹²⁸ *Op. cit.*, pp. 144-145.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 149.

¹³⁰ Voir *op. cit.*, p. 157. « La beauté naturelle n'est belle que pour les autres, c'est-à-dire pour nous, pour la conscience appréhendant la beauté » (*ibid.*).

¹³¹ *Op. cit.*, p. 169 : « La forme du beau naturel, en tant qu'abstraite, est, d'une part, une forme déterminée, ...délimitée, et comporte, d'autre part, une unité à la faveur de laquelle elle se rapporte à elle-même... On appelle cette forme : régularité, symétrie, ...harmonie ».

¹³² Cf. *op. cit.*, p. 178. Hamelin, à son tour, dira : « toute beauté est au fond le produit d'un art : de sorte que la représentation esthétique est un moment de la représentation pratique » (*Essai sur les éléments principaux de la représentation*, p. 445).

¹³³ *Op. cit.*, p. 188. Hegel, traitant des rapports entre l'idéal et la nature, déclare : « l'art, dans cette idéalité, occupe le milieu entre l'existence étreinée, purement objective, et la représentation purement intérieure. Il nous présente les objets eux-mêmes, mais tirés de l'intérieur ; il ne les met pas à notre disposition en vue de tel ou tel usage, mais se borne à susciter notre intérêt pour l'abstraction que l'apparence idéale présente à la contemplation purement théorique » (*op. cit.*, p. 200).

que dans l'acte de connaissance, et comme le fruit de l'acte créateur de l'esprit. Le beau devient alors la manifestation, la représentation, l'expression de l'idée et du vrai formel.

Le beau est l'activité expressive

L'intention profonde de Croce, estimant que ses prédécesseurs n'ont pas mis assez en lumière un point qui lui semble capital, est de révéler à l'activité esthétique son autonomie. Il estime que jusque-là on a asservi l'art soit à la philosophie, soit à la morale, soit à la religion ; et son admiration pour De Sanctis provient précisément de ce que celui-ci « a su faire valoir mieux que les autres le concept de l'autonomie de l'art et a voulu affirmer cette autonomie par le mot 'forme' en se dressant ainsi contre la théorie abstraite du contenu chez les philosophes et chez les moralistes »¹³⁴.

Pour Croce, l'art est la synthèse *sui generis* du sentiment et de l'image dans l'intuition. Aussi, dans cette perspective, n'est-il pas étonnant qu'il distingue la beauté esthétique du bien et du vrai, et même qu'il l'exalte comme étant plus immuable, et enfin qu'il la considère comme éternelle. Selon lui, Hegel n'a pas suffisamment distingué la beauté de l'œuvre d'art de la vérité qu'elle exprime : il faut donc préciser que « le beau est l'activité expressive qui... se déploie triomphalement », qui apporte toujours avec elle le plaisir¹³⁵. Cette activité expressive, justement en tant qu'activité, n'est pas un caprice mais une nécessité spirituelle : il ne peut y avoir qu'une seule bonne manière de résoudre un même problème esthétique. Et Croce définit la beauté comme « l'expression réussie, ou mieux, comme l'expression *sans plus*, car l'expression, quand elle n'est pas réussie, n'est point expression »¹³⁶. Dans cette expression réussie, les divers éléments de l'œuvre sont unifiés par la *synthèse* artistique qui lui donne son maximum d'existence¹³⁷. Pour lui, il ne peut exister de « modèles objectifs de beauté », car toute œuvre d'art ne peut être jugée qu'en elle-même, « elle porte en elle-même son modèle »,

¹³⁴ CROCE, *Bréviaire d'esthétique*, p. 46.

¹³⁵ *L'esthétique comme science de l'expression...*, p. 115; cf. p. 73 ss.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 77. Croce considère aussi la beauté comme « la ressemblance avec la vérité » (*Op. cit.*, p. 88).

¹³⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 76 ss. Croce dit encore : « une expression propre, si elle est propre, est également belle, la beauté n'étant pas autre chose que la valeur déterminative de l'expression, et, par là, de l'image... L'expression et la beauté ne sont pas deux concepts, elles n'en enferment qu'un qu'il est permis de désigner par l'un ou l'autre mot » (*Bréviaire d'esthétique*, p. 55).

puisqu'elle a en elle-même sa beauté¹³⁸. Aussi ne peut-il être question dans l'esthétique crocienne d'une beauté ontologique antérieure à la « beauté-expression » créée par l'artiste.

Parlant de ce qu'on appelle *beau naturel*, Croce constate que

pour l'avoir... considéré comme quelque chose de *donné en nature*, on en est venu à produire toute cette partie qui dans les traités d'esthétique prend le nom de *Beau dans la nature* ou de *Physique esthétique*: subdivisée... en *minéralogie, botanique et zoologie esthétique*... nous devons affirmer qu'il est scientifiquement faux de se demander : si le chien est beau, ou si l'ornithorynque est laid¹³⁹.

Toute beauté se ramène donc, pour Croce, à l'expression, c'est-à-dire à l'intuition créatrice ou au jugement esthétique (qui s'identifie au jugement d'existence). Par le fait même l'activité créatrice, étant première, est autonome et ne peut recevoir de personne ses lois : « 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 »¹⁴⁰.

Le beau est apparition de la personnalité, propriété du soi

Siebeck, partant de la thèse de l'*Esthétique du sympathique* de R. Vischer, définit la beauté comme « l'apparition de la personnalité », tandis que pour Gentile la beauté est une propriété du « sentiment » ou du soi :

Si nous pouvons user d'un langage populaire, cette pure forme subjective de toute pensée, en laquelle consiste l'art, ne peut être que *sentiment*. Cependant c'est un sentiment, non pas au sens psychologique ordinaire, mais au sens strictement philosophique. ...Nous parvenons donc à une idée plus claire de la beauté en tant que propriété du sentiment ou du soi. Car nous aimons tout ce qui est beau, et ce que nous aimons est proprement cette nature intime de soi qui est appelée sentiment¹⁴¹.

¹³⁸ Croce refuse de concevoir le beau comme un *concept*, un modèle. Voir *L'esthétique comme science de l'expression...*, p. 118, cité ci-dessous, p. 325.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 101. Citons encore : « L'homme devant la beauté naturelle est proprement Narcisse à la fontaine... Chacun rapporte le fait naturel à l'expression qu'il a dans l'esprit » (*op. cit.*, p. 95).

¹⁴⁰ J. LAMEERE, *op. cit.*, p. 220.

¹⁴¹ G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cité par CARRITT, *op. cit.*, pp. 326 et 327. Sur Vischer, voir J. LAMEERE *op. cit.*, p. 161; V. BASCH, *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*.

Ce qu'on appelle « beau » n'est que le reflet de l'homme dans les choses ; le beau est lié à la volonté de puissance

Pour Nietzsche, il n'y a pas de beau en soi; c'est l'homme qui est cause de la beauté et mesure de la perfection :

Beau et laid. — Rien n'est plus conditionné, disons plus *limité* que notre sentiment du beau. Qui voudrait le penser indépendamment de la joie que l'être humain ressent en face d'un autre être humain, perdrait immédiatement pied. Le « beau en soi » n'est qu'un mot, ce n'est même pas un concept [Begriff]. Dans le beau, l'homme se pose comme mesure de la perfection; dans des cas choisis, il s'y adore lui-même. Une espèce ne *peut* pas faire autrement que de s'affirmer de la sorte et [de n'affirmer] qu'elle. Son instinct *le plus profond*, celui de la conservation et de l'élargissement de soi [Selbsterweiterung] se répercute jusque dans ce genre de sublimités. L'homme croit que le monde lui-même est inondé de beauté, — il *oublie* qu'il en est la cause. Lui seul l'a gratifié de beauté, hélas! d'une beauté bien humaine, trop humaine... Au fond, l'homme se reflète dans les choses, il trouve beau tout ce qui lui renvoie son image : le jugement « beau » est la *vanité de son espèce* [Gatungs-Eitelkeit] ¹⁴².

La beauté est ainsi liée à la puissance ¹⁴³ : elle est maîtrise des opposés, ce qui est le signe suprême de la puissance :

La « beauté » est [...] pour l'artiste, quelque chose d'étranger à toute hiérarchie, car dans la beauté des opposés sont maîtrisés, signe suprême de la puissance, à savoir sur ce qui est contraire; et encore [cela se fait-il] sans

¹⁴² *Götzendämmerung*, aph. 19. Cf. aph. 20 : « Rien n'est beau, seul l'homme est beau : c'est sur cette naïveté que repose toute l'esthétique, elle en est la première vérité. Ajoutons-y tout de suite encore la deuxième : rien n'est laid que l'homme dénaturé [entartend], — avec cela nous avons délimité le royaume du jugement esthétique. » [...] [On hait ce qui est laid] « Qui est-ce que l'homme hait? Mais il n'y a pas de doute : le *déclin de son espèce* [Typus]. [...] Dans cette haine, il y a de l'horreur, de la prudence, de la profondeur, de la prévision [Fernblick], — c'est la haine la plus profonde qui soit. [C'est] à cause d'elle [que] l'art est *profond*... » — Sur les rapports du beau, du bien et du vrai, voir *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 822 : « Lorsque mes lecteurs auront été suffisamment initiés au fait que ' le bien ' représente également, dans le grand spectacle universel de la vie, une forme d'*épuisement* : ils rendront honneur à la logique du christianisme qui a conçu le bon comme *laid*. Le christianisme avait raison en cela.

Pour un philosophe, c'est une abjection que de dire ' le bien et le beau sont un ' ; s'il devait encore ajouter : ' le vrai aussi ', il faudrait le battre. La vérité est laide.

Nous avons l'*art pour ne pas mourir de la vérité* ».

¹⁴³ On trouve également une conception du beau lié à la puissance chez Charles Lévêque : « Le beau, dans tous les cas possibles, c'est la force ou l'âme agissant avec toute sa puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire de façon à accomplir sa loi » (*La science du beau*, I, p. 161). « ... si le beau... est, dans tous les genres d'êtres, l'action puissante et ordonnée de la force ou de l'âme, il s'ensuit naturellement qu'à un degré supérieur de puissance et d'ordre correspond un degré supérieur de beauté... Par exemple, le plus beau des béliers est moins beau que le cheval. Pourquoi? Parce que le bélier a moins de puissance physique, moins de puissance

tension : — qu'aucune violence ne soit plus nécessaire, que tout *suive* et *obéisse* si facilement et montre, en face de l'obéissance, le visage le plus aimable, cela réjouit la volonté de puissance de l'artiste ¹⁴⁴.

Le beau est une valeur de l'imaginaire

Pour Sartre, « le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle ». Le beau est la valeur en tant que transcendance, c'est-à-dire la fusion, impossible et perpétuellement indiquée, de l'essence et de l'existence, fusion en laquelle l'existence concrète « en chair et en os » serait l'essence, où l'essence se produirait elle-même comme concrétion totale, « c'est-à-dire avec la pleine richesse du concret, sans que pour autant nous puissions trouver en elle autre chose qu'elle-même dans sa totale pureté » ; ou si l'on préfère, c'est la forme qui serait à elle-même, et totalement, sa propre matière, et, réciproquement, la matière se produisant comme forme absolue. La beauté représente donc

un état idéal du monde, corrélatif d'une réalisation idéale du pour-soi, où l'essence et l'existence des choses se dévoileraient comme identité à un être qui, dans ce dévoilement même, se fondrait avec lui-même dans l'unité absolue de l'en-soi. C'est précisément parce que le beau n'est pas seulement une synthèse transcendante à opérer, mais qu'il ne peut se réaliser que dans et par une totalisation de nous-même, c'est précisément pour cela que nous *voulons* le beau et que nous saisissons l'univers comme *manquant* du beau, dans la mesure où nous-même nous nous saisissons comme un manque. Mais le beau n'est pas plus une potentialité des choses que l'en-soi-pour-soi n'est une possibilité propre du pour-soi. Il hante le monde comme un irréalisable. Et dans la mesure où l'homme *réalise* le beau dans le monde, il le réalise sur le mode imaginaire. Cela veut dire que, dans l'intuition esthétique, j'appréhende un objet imaginaire à travers une réalisation imaginaire de moi-même comme totalité en-soi et pour-soi. A l'ordinaire, le beau, comme valeur, n'est pas thématiquement explicité comme valeur-hors-de-portée-du-monde. Il est implicitement appréhendé sur les choses comme une absence ; il se dévoile implicitement à travers l'imperfection du monde ¹⁴⁵.

active, moins de puissance affectueuse, moins de puissance intellectuelle que le cheval... » (*op. cit.*, p. 162). Mais la puissance est conçue d'une tout autre façon que chez Nietzsche, qui n'acquiescerait évidemment pas à cette conclusion : « Dieu, étant la puissance infinie dans l'ordre infini, est ontologiquement, substantiellement, personnellement, la beauté absolue réellement existante et vivante. Il y a donc beauté absolue » (*op. cit.*, p. 367).

¹⁴⁴ *Der Wille zur Macht*, IV, aph. 803.

¹⁴⁵ Voir SARTRE, *L'imaginaire*, p. 245 ; *L'être et le néant*, pp. 244-245.

Le beau est une valeur sociale

Sous l'influence de l'école de Durkheim, une théorie sociologique du beau a été élaborée ; le beau n'existe qu'en fonction de la projection des sentiments de la société. Pour Charles Lalo, « la beauté d'une œuvre d'art est une valeur sociale, et non une valeur individuelle. Une œuvre d'art n'est belle que dans la mesure où elle est reconnue par une collectivité. Sa beauté réside dans cet assentiment du public ». L'approbation du groupe est le critère de vérité, de valeur et donc de beauté. Il n'est évidemment pas question de refuser à une pensée ou un plaisir purement individuels une valeur pour l'individu. Mais cette valeur « n'a aucun droit à être appelée esthétique, tant qu'elle reste strictement individuelle. Valeur esthétique, c'est gloire ou admiration »¹⁴⁶. Tout art, en effet, suppose un public distributeur souverain des sanctions esthétiques. L'œuvre d'art est belle parce que le public l'applaudit. D'où cette conclusion : « les innovations ne sont pas belles, elles le deviennent : avant de s'être imposées comme un idéal, elles sont jugées laides par tout le monde, sauf par leur auteur »¹⁴⁷.

La beauté est liée à l'intérêt qu'elle suscite ou à l'usage qu'on en fait

Berkeley, dans *Alciphron*, montre qu'il n'est pas suffisant de définir le beau par le plaisir, mais qu'il faut le définir par l'usage : « Donc la beauté ou la symétrie d'une chaise ne peut être saisie que si l'on connaît son usage et si l'on compare sa forme à cet usage, ce qui ne peut être fait par l'œil seul, mais est l'effet du jugement. C'est donc une chose de voir un objet, et une autre de discerner sa beauté »¹⁴⁸.

De même, avec William James, nous sommes en présence d'une théorie pragmatique du beau : l'œuvre d'art est belle dans la mesure où elle excite en nous l'intérêt et est appropriée à nos réactions¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Ch. LALO, *Programme d'une esthétique sociologique*, p. 47. Cf. p. 40 : « L'objet propre de l'esthétique est la beauté artistique, et non la beauté naturelle. Celle-ci n'a de valeur esthétique que celle qu'elle emprunte à l'art... La beauté naturelle est anesthétique ; seule la beauté artistique est esthétique. Or, si le premier de ces concepts peut n'être que d'ordre individuel, le second ne peut se comprendre tout entier que du point de vue sociologique. »

¹⁴⁷ Ch. LALO, *art. cit.*, p. 47. Voir également Ch. LALO, *Les sentiments esthétiques* ; GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*.

¹⁴⁸ *Alciphron* (1732), III, 8, p. 124. Cf. la position d'Alain mentionnée ci-dessus p. 208, note 44.

¹⁴⁹ Sur les rapports du pragmatisme et de l'esthétique, voir J. PÉRÈS, *Pragmatisme et esthétique*.

LE BEAU N'EST NI PUREMENT OBJECTIF, NI PUREMENT SUBJECTIF

Entre ces deux positions extrêmes (valeur objective et subjective du beau), il y a une position intermédiaire qui peut, du reste, prendre des formes très diverses. Le beau n'est réduit ni à la pure objectivité, ni à la pure subjectivité — au moins dans l'intention de ces penseurs.

Le beau, fondement de l'émotion

Mendelssohn, dans ses premières œuvres, considère le beau comme le fondement des émotions, du plaisir, des sentiments (sans établir entre eux de hiérarchie). La beauté, pour lui, détermine toute notre activité affective : « La beauté commande souverainement tous nos sentiments, elle est le fondement de tous nos penchants naturels et l'esprit vivifiant qui transforme en sentiments la connaissance spéculative de la vérité et l'incite à agir »¹⁵⁰. Plus tard, il précise que l'émotion suscitée par le beau est exempte de désir : la jouissance de la beauté est très différente du désir de posséder¹⁵¹.

Pour John Dewey, le terme « beauté » est « un terme émotionnel... désignant une émotion caractéristique » ; et il précise que « dans le cas où le terme est utilisé, dans une théorie, pour désigner la qualité esthétique totale d'une expérience, il vaut certainement mieux avoir affaire à l'expérience elle-même et montrer d'où et comment provient la qualité »¹⁵².

Le beau est ce qui plaît sans intérêt, sans concept

Kant semble, à première vue, ne donner du beau qu'une explication purement subjective. Distinguant le beau et le bien comme deux sentiments¹⁵³ spécifiquement distincts — « la *beauté* est la forme de la

¹⁵⁰ *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), I, p. 282 (cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 101).

¹⁵¹ « Il semble, au contraire, que ce soit une propriété du beau de pouvoir être contemplé avec un plaisir sans inquiétude, de nous plaire sans que nous le possédions et bien que nous soyons très éloignés du désir de l'utiliser à notre profit. C'est seulement lorsque nous contemplons la beauté par rapport à nous-mêmes et que nous considérons sa possession comme un bien, que s'éveille en nous le désir d'avoir, d'acquérir, de posséder, désir qui est très différent de la jouissance de la beauté » (*Morgenstunden, oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (1785), II, pp. 294 ss., cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, pp. 103-104).

¹⁵² *Art as Experience*, pp. 129-130.

¹⁵³ Dans une perspective autre, mais présentant une certaine similitude, Curt John Ducasse définit la beauté en termes de sentiment esthétique. Quand le sentiment esthétique est agréable, l'objet qui, pour celui qui le contemple, est la cause de ce sentiment, est dit « beau »

finalité d'un objet en tant qu'elle y est perçue *sans la représentation d'une fin* »¹⁵⁴ — il affirme : « le beau est ce qui plaît universellement sans concept »¹⁵⁵. L'universalité du beau ne résulte pas de concepts (le jugement esthétique est toujours singulier) ; la valeur universelle du beau est une valeur universelle subjective, qui se fonde sur « l'universalité des conditions subjectives du jugement porté sur les objets »¹⁵⁶. Ce qui autorise Maurice De Wulf à affirmer : « la subjectivité du beau n'est pas seulement un fait, mais une loi. Le beau n'est pas un attribut des choses mais de nos états représentatifs »¹⁵⁷.

Cependant Kant, parlant de la beauté de la nature, la désigne comme « celle qui existe par elle-même » et affirme que « le principe du Beau de la nature doit être cherché hors de nous »¹⁵⁸. Il semble donc qu'il faille bien reconnaître, avec Victor Basch, une objectivité du beau chez Kant. Cette objectivité constitue évidemment un problème, étroitement lié d'ailleurs à celui de l'existence objective du monde extérieur. Comme le note Victor Basch, il serait contradictoire de parler d'un beau objectif dans le système kantien, si nous n'étions pas assurés préalablement que Kant admet, en général, une réalité objective indé-

(et quand le sentiment esthétique est désagréable, l'objet est dit « laid ») : « La beauté est donc simplement la capacité que possèdent certains objets de communiquer (*impart*) au spectateur esthétiquement contemplatif des sentiments qui sont agréables » (*What Has Beauty to Do with Art?*, p. 185). La beauté est donc une fonction combinée de deux facteurs : la nature de l'objet et la nature de celui qui contemple. De ce fait, pour Ducasse, les jugements sur le beau ne sont objectifs qu'en un sens : au sens où c'est vraiment aux objets, et non à nos sentiments, que la beauté peut être attribuée. Et ils sont subjectifs en ce sens que « ce qui est attribué à l'objet est son statut par rapport au plaisir esthétique de l'individu qui contemple » (*ibid.*). Il s'ensuit que les « soi-disant canons de la beauté » n'ont aucun caractère d'obligation irrévocable (*no binding character at all*). S'ils rencontrent un accord général, cela signifie uniquement que le goût d'un plus ou moins grand nombre d'individus coïncide (cf. *art. cit.*, pp. 185-186).

¹⁵⁴ *Critique du jugement*, p. 67. Kant oppose presque le beau au bien lorsqu'il s'agit du beau de l'art, qui entretient la vanité — alors que la beauté naturelle ne s'oppose pas au sens moral. Kant la définit ainsi : « La beauté naturelle possède une finalité formelle qui paraît à l'avance déterminer l'objet pour notre faculté de juger et qui constitue en soi un objet de satisfaction » (*op. cit.*, p. 121). — Concernant la définition kantienne du beau par le désintéressement, on connaît le jugement de Nietzsche sur les définitions du beau données par les philosophes, « où il y a, comme dans cette célèbre définition du beau que donne Kant, un manque de subtile expérience personnelle qui ressemble beaucoup au gros ver de l'erreur fondamentale. 'Le beau, dit Kant, c'est ce qui plaît sans que l'intérêt s'en mêle'. Sans intérêt! A cette définition comparez cette autre qui vient d'un vrai 'spectateur' et d'un artiste, Stendhal, qui appelle une fois la beauté *une promesse de bonheur*. En tous les cas nous trouvons *récusé* et éliminé ici ce que Kant fait ressortir particulièrement dans l'état esthétique : le *désintéressement*. Qui est-ce qui a raison? Kant ou Stendhal? » (NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, p. 176).

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 53. Cf. p. 127 : « est beau ce qui plaît simplement dans le jugement (non dans la sensation, ni par concept) ».

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁷ M. DE WULF, *Les théories esthétiques propres à saint Thomas*, p. 251. M. Dufrenne voit également chez Kant « la négation de toute objectivité du beau » (*Esthétique et philosophie*, p. 21). G. Deleuze note que dans le sublime, tout est subjectif, rapport subjectif entre facultés, alors que dans le beau l'accord subjectif se fait à l'occasion de formes objectives (cf. *La philosophie critique de Kant*, pp. 71-72).

¹⁵⁸ Cf. V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, p. 500.

pendante de nos représentations ¹⁵⁹. La nature objective du beau ne saurait s'expliquer par les objets extérieurs, qui ne sont qu'un faisceau d'impressions, ni par l'unité de ce faisceau, qui résulte encore d'une opération subjective. C'est donc dans la chose en soi que serait le fondement objectif du beau. La question est délicate et déborde de beaucoup notre propos ; mais si l'on n'interprète pas Kant dans le sens d'un idéalisme absolu, il faut reconnaître qu'il accorde au beau un certain fondement objectif.

Enfin Kant, en distinguant la beauté pure (sans concept) de la beauté adhérente ou associée (présupposant un concept, et la perfection de l'objet selon ce concept), semble tenter d'éliminer de la beauté proprement dite tous les éléments subjectifs (en même temps que la notion d'utilité et celle de similitude). Cependant cette beauté relève d'un jugement (le jugement du goût) qui n'est pas scientifique, mais esthétique — autrement dit, un jugement dont le fondement est subjectif ¹⁶⁰.

Mais alors, comment soustraire cette beauté pure à toute subjectivité ? Où trouverons-nous cette beauté pure, « celle qui devrait émouvoir sans aucune intellectualisation — et même sans volition » ¹⁶¹ ?

Par ailleurs, Kant distingue le beau (lié à une finalité formelle de la nature) du sublime, qui « ne peut se trouver dans aucune forme sensible » ¹⁶². Si le sentiment du beau porte sur un objet limité, fini, et s'il fait naître en nous « un sentiment de vie et se concilie... avec l'attrait et le jeu de l'imagination », le sentiment du sublime porte sur l'illimité et nous donne « le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, suivi aussitôt d'un épanchement d'autant plus grand de ces forces » ¹⁶³.

¹⁵⁹ Cf. *op. cit.*, pp. 502-503.

¹⁶⁰ Cf. *Critique du jugement*, Introduction, § VII, p. 28 : « 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 ». Voir aussi *1^{re} partie*, section I, livre I, *Analytique du beau*, p. 39 : « ...le jugement du goût n'est pas un jugement de connaissance; par suite il n'est pas logique, mais esthétique; on veut dire par là que son principe déterminant ne peut être que subjectif. »

¹⁶¹ F. MIRABENT, *Émotion et compréhension dans l'expérience du beau*, p. 259. La beauté pure, inconditionnée, se trouve éminemment (du moins en théorie) dans la musique « sans thème ni texte ». De fait, comme le note F. Mirabent, la musique « peut s'élever à un degré maximum de pureté... Mais cela ne veut pas dire que l'émotion de la musique sans thème ni texte soit absolument pure... nous estimons qu'il n'y a aucune possibilité d'émouvoir esthétiquement sans que, de façon ou d'autre, la connaissance intervienne » (*ibid.*).

¹⁶² *Critique du jugement*, p. 73.

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 74. Sur le beau et le sublime, voir aussi *Anthropologie du point de vue pragmatique*, livre II, §§ 67-68 (*Du sentiment du beau*). « ... la beauté ... enveloppe le concept d'une invitation à s'unir intimement avec l'objet, c'est-à-dire à trouver en lui une jouissance immédiate » (p. 102). « Le sublime... c'est la grandeur vénérable... par son étendue et son degré; s'en approcher (pour se rendre adéquat à lui par ses propres forces) a quelque chose d'attrayant; mais en même temps la crainte, si on se compare à lui, de sombrer dans l'appréciation de soi-même, a quelque chose d'effrayant... Le sublime est le contrepois, mais non la contradiction du beau... [car] la représentation en pensée de cet objet... peut et doit toujours être belle » (pp. 102-103).

Devant l'illimité, devant l'immense, l'imagination éprouve l'insuffisance de sa compréhension ; le sublime est donc « contraire à notre pouvoir de représentation, sans convenance à notre imagination »¹⁶⁴. Il n'est plus un accord de l'imagination et de l'entendement, mais un accord de l'imagination et de la raison qui « force l'imagination à avouer que sa puissance n'est rien par rapport à une Idée »¹⁶⁵.

Le beau, accord de la nature et de l'esprit

Si Kant distingue très nettement le sublime du beau, il n'en est pas de même chez Alain, qui « réintègre » le sublime dans le beau. Le sublime devient chez lui le beau *premier*, « père » de tous les autres genres de beau, et qui n'est pas premièrement beau, mais grand¹⁶⁶.

En effet, après avoir conçu le beau principalement en fonction de l'utile, Alain le définit par la suite comme l'accord de la nature et de l'esprit, de la masse et de l'idée. Le beau, dit-il, est

l'accord de la nature et de l'esprit, non pas dans une fragile preuve, mais dans un objet. Notre vie est une continuelle lutte, soit contre notre propre nature, qui soutient l'imagination et les passions, soit contre la nature des choses, qui ne nous est pas clémente. Et le propre du beau... c'est que, loin d'être une création de l'esprit et selon l'esprit, le beau est au contraire une rencontre de la nature où l'esprit reconnaît son bien¹⁶⁷.

Bien loin, donc, d'être identifié à une idée, le beau est essentiellement lié à la matière, plus précisément à la forme qui émane de la matière : c'est de la matière que sort la forme belle :

...une forme n'est pas belle par elle-même, mais par une sorte de lutte, et par les marques de l'existence, qui ne sont point du tout les marques de l'idée. Un moulage n'est point beau ; il faut que la forme soit martelée, burinée, construite. C'est qu'alors la matière, objet de nos travaux et façonnée selon la nécessité, arrive pourtant à revêtir une forme que l'esprit reconnaît... ce qui nous plaît dans l'œuvre d'art, c'est la visible et la difficile incorporation de la forme¹⁶⁸.

¹⁶⁴ *Critique du jugement*, p. 75.

¹⁶⁵ G. DELEUZE, *La philosophie critique de Kant*, p. 70. Comme le souligne G. Deleuze, « dans le sublime dynamique, la destination suprasensible de nos facultés apparaît comme la *pré-destinée* d'un être moral. Le sens du sublime est engendré en nous de telle manière qu'il prépare une plus haute finalité, et nous prépare nous-mêmes à l'avènement de la loi morale » (*op. cit.*, p. 71).

¹⁶⁶ Cf. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, p. 556.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 552. Sur le beau ramené à l'utile, voir ci-dessus p. 208, note 44. Voir aussi O. REBOUL, *L'homme et ses passions d'après Alain*, II, pp. 60 ss.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 554. Cf. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, pp. 576-577 : « quand l'idée gouverne la forme, ce n'est plus art, c'est industrie. Au contraire quand la forme se plie à la nature

Un cercle par lui-même n'est pas beau; un dessin d'aqueduc ou d'arc de triomphe est encore bien loin de la majesté d'un monument; c'est qu'il y manque la masse, et cet autre aspect de nature inhumaine. Et ces deux caractères, l'idée et la masse, ensemble font le beau ¹⁶⁹.

Le principal « attribut » du beau, pour Alain, n'est donc pas tant de plaire « que de saisir et d'arrêter par la double vue de la puissance naturelle et de la puissance de l'esprit », opposition qui « jette l'homme dans l'état sublime » ¹⁷⁰, bien au-dessus de ses intérêts, de ses craintes et de ses passions. Reprenant Kant à sa manière, et la notion d'un beau renfermant une finalité sans fin extérieure, Alain affirme que « le beau... nous fait sentir en nous-mêmes l'accord entre le haut et le bas, si vainement cherché souvent par la sagesse » ¹⁷¹. Et l'art nous permet de contempler nos passions devenues choses et spectacle — en quoi précisément consiste le sublime : « nous retrouvons ainsi dans le beau le moment du sublime, par cette puissance de nous faire spectateurs de nos propres tempêtes... » ¹⁷².

Le beau-idéal

Winckelmann, ne parvenant pas à définir la beauté au niveau de l'observation empirique où il l'avait placée, affirme que « la beauté suprême réside en Dieu » et que

l'idée de la beauté humaine se perfectionne à raison de son harmonie avec l'Être suprême, avec cet être que l'idée de l'unité et de l'indivisibilité

pesante, et, encore mieux, quand la nature semble esquisser déjà la forme, c'est le miracle du beau, la seule révélation peut-être ».

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 551. Mais « ensemble » ne veut pas dire que la forme circulaire doit être cherchée : elle doit se présenter d'elle-même. De même, dans la prose, « si l'on s'accorde de suivre les mots eux-mêmes et tout ce que la langue propose, on arrive quelquefois à relever l'idée elle-même, qui sort alors autre et neuve d'un mouvement de nature. Cet accord est proprement le beau » (*Préliminaires à l'esthétique*, p. 287). Le beau est donc le résultat imprévu d'une action : « le jour où ce que l'on voulait faire se trouve dépassé par ce qu'on a fait, alors voilà le beau. ... Tout est donc spontané dans le beau, et en même temps tout est choisi, d'après une action réelle qui va toujours la première » (*op. cit.*, p. 288). « L'ogive est belle quand elle est faite avant d'être cherchée... Toute copie est laide par cette raison cachée qu'ici l'action se subordonne absolument à l'idée » (*op. cit.*, pp. 288-289). Si chez Alain, le beau est « le signe du vrai » (*Propos sur l'esthétique*, p. 79; cf. p. 81), c'est donc en un sens tout différent de l'identification, relevée précédemment (ci-dessus, pp. 225-226), du beau et du vrai. Voir *Préliminaires à l'esthétique*, p. 287.

¹⁷⁰ *Vingt leçons sur les beaux-arts*, in *Les arts et les dieux*, pp. 555-556.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 488.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 490. « ...j'ai cru apercevoir à cette lumière une étrange [idée, que Kant a très nettement dessinée, mais que cet homme sage n'a peut-être pas mesurée selon l'humaine faiblesse, c'est que le beau n'est pas l'agréable. Par la poésie et surtout par la musique, il me semble que j'ai appris à moins estimer, dans les œuvres, ce qui plaît, que ce qui délivre l'homme et le remet en position d'homme » (*ibid.*). Cf. p. 491 : la bonne femme qui va chercher son salut sous les arceaux est sans doute plus près de sentir le beau qu'un archéologue qui s'amuse à reconnaître les attributs des personnages et à suivre l'histoire des saints dans le livre de pierre ».

nous fait distinguer de la matière. Cette notion de beauté est comme un esprit extrait de la matière par l'action du feu, esprit qui cherche à se créer un être à l'image de la première créature raisonnable formée par l'intelligence de la Divinité ¹⁷³.

La « beauté idéale », telle que la conçoit Winckelmann (sur la base d'un raisonnement inductif partant de l'observation de données purement individuelles) est donc une spiritualisation de la matière, une sublimation de la matière ¹⁷⁴. Cette beauté idéale, foncièrement indéterminée, « est comme l'eau la plus parfaite puisée à la source même : moins elle a de goût, plus elle est salubre, étant épurée de toutes les particules étrangères » ¹⁷⁵. Mais cette beauté pure doit se réaliser dans un état déterminé qui est l'expression, laquelle est en quelque sorte un mal nécessaire ¹⁷⁶.

L'opposition entre beauté pure et expression se retrouve chez Lessing (la beauté étant le plus purement illustrée par la sculpture grecque et l'expression par le drame baroque allemand et espagnol ¹⁷⁷). Ainsi, dans le groupe du Laocoon, l'expression est la situation, les sentiments exprimés par l'artiste, et la beauté est l'harmonie, la proportion, l'équilibre qui modifient cette expression ; et c'est également « la résultante de tout un complexe d'impératifs stricts, qui se basent, d'une part, sur les conditions particulières des arts plastiques et, de l'autre, sur un certain effet à produire sur le spectateur » ¹⁷⁸. Dans le domaine littéraire, l'expression correspond au contenu, et la beauté à la forme. De ces deux pôles — beauté, forme (*Gestalt*) d'une part, expression, matière, contenu (*Gehalt*) d'autre part —, lequel des deux déterminera l'autre ? Lessing opte pour la forme, la beauté ¹⁷⁹.

Le beau est, dans la forme, l'effet du mouvement gracieux

Parlant de la beauté de la nature, Bergson écrit :

Cette beauté va... en s'accroissant à mesure que la nature s'élève de l'inorganique à l'organisé, de la plante à l'animal, et de l'animal à l'homme. Donc, plus le travail de la nature est intense, plus l'œuvre produite est belle. C'est

¹⁷³ *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), p. 149 (cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 122).

¹⁷⁴ Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 123 ; cf. pp. 131-132.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 150 (cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 124).

¹⁷⁶ Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 125 : « Sans expression, la beauté serait insignifiante ; sans la beauté, l'expression serait désagréable : c'est de leur union que naît le beau touchant, le beau intéressant ».

¹⁷⁷ Cf. *op. cit.*, p. 143. Pour Lessing, l'art n'est pas déterminé par des préoccupations morales ou intellectuelles, c'est-à-dire par les exigences de l'« expression ».

¹⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁷⁹ Cf. *op. cit.*, p. 145.

dire que, si la beauté nous livrait son secret, nous pénétrerions par elle dans l'intimité du travail de la nature. Mais nous le livrera-t-elle? Peut-être, si nous considérons qu'elle n'est, elle-même, qu'un effet, et si nous remontons à la cause. La beauté appartient à la forme, et toute forme a son origine dans un mouvement qui la trace : la forme n'est que du mouvement enregistré. Or, si nous nous demandons quels sont les mouvements qui décrivent des formes belles, nous trouvons que ce sont les mouvements gracieux : la beauté, disait Léonard de Vinci, est de la grâce fixée. La question est alors de savoir en quoi consiste la grâce. Mais ce problème est plus aisé à résoudre car dans tout ce qui est gracieux nous voyons, nous sentons, nous devinons une espèce d'abandon et comme une condescendance. Ainsi, pour celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste, c'est la grâce qui se lit à travers la beauté, et c'est la bonté qui transparaît sous la grâce. Toute chose manifeste, dans le mouvement que sa forme enregistre, la générosité infinie d'un principe qui se donne. Et ce n'est pas à tort qu'on appelle du même nom le charme qu'on voit au mouvement et l'acte de libéralité qui est caractéristique de la bonté divine ¹⁸⁰.

Le beau, unité dans la variété ; le beau-harmonie

Pour Mendelssohn, la beauté est déterminée « par une *apparence* d'unité, une harmonie qui tombe sous le sens, un rapport de similitude facile à saisir » ¹⁸¹.

D'autre part, pour Alexander, le « paradoxe » de la beauté consiste en ce que

sa force d'expression appartient à la chose belle elle-même et pourtant ne serait pas là si ce n'était pour l'esprit. Dans les conditions de la matière en laquelle il est exprimé, le beau doit une partie de sa signification à l'esprit ; il doit à l'esprit non seulement son *percipi*, comme c'est le cas de tout objet perçu, mais son *esse*. Il nous faut donc d'autant plus de prudence quand nous étendons ce qui est vrai de la beauté aux objets de la connaissance, dont l'*esse* n'est pas le *percipi* mais l'*esse*, indépendamment de l'esprit qui leur est com-présent.

¹⁸⁰ *La pensée et le mouvant*, Œuvres, pp. 1471-1472. Cf. *L'énergie spirituelle*, p. 833 : « La richesse et l'originalité des formes marque bien un épanouissement de la vie ; mais dans cet épanouissement, dont la beauté signifie puissance, la vie manifeste aussi bien un arrêt de son élan et une impuissance momentanée à pousser plus loin, comme l'enfant qui arrondit en volte gracieuse la fin de sa glissade ». Notons, d'autre part, que pour Bergson « le sentiment du beau n'est pas un sentiment spécial, mais ... tout sentiment éprouvé par nous revêtira un caractère esthétique, pourvu qu'il ait été suggéré, et non pas causé » (*Les données immédiates de la conscience*, p. 15).

¹⁸¹ *Briefe über die Empfindungen* (1755), I, pp. 123 ss. (cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 99). Mendelssohn distingue la beauté de la perfection, qui est déterminée par un but final commun aux éléments de la multiplicité.

La beauté du bel objet réside donc en la convenance (congruence) ou la cohérence de ses parties. Selon la doctrine ancienne, c'est l'unité à l'intérieur de cette variété. Certains de ces éléments sont intrinsèques à la chose belle, et certains viennent de l'esprit et appartiennent par là à la chose; et c'est une condition de la beauté que sa forme extérieure soit telle qu'elle supporte et commande cette attribution...¹⁸².

Dans une perspective philosophique encore bien différente, le Cardinal Mercier considère que

...le beau est à la fois objectif et subjectif. Le beau suppose toujours, selon nous, une *double harmonie*, une harmonie dans l'objet lui-même, et une harmonie entre l'objet perçu et le sujet qui le perçoit¹⁸³.

Sentroul reconnaît aussi ce double aspect du beau, en insistant sur la contemplation désintéressée qu'il suscite :

La beauté d'une chose tient non seulement à ce qui est en elle, et à ce qui la constitue spécifiquement, mais encore au pouvoir qu'elle a de provoquer, en se montrant à l'homme, un plaisir de contemplation désintéressée... Ainsi, quoique objectif, le beau n'est pas un transcendantal parce qu'il est aussi subjectif par certains côtés¹⁸⁴.

Le beau, apparence de la perfection sensible

Baumgarten, qui créa le terme « esthétique » et qui assigna à son traité d'esthétique une place privilégiée dans l'ensemble de sa philosophie, définit le beau comme une sensation sourde de l'ordre, une sorte de clair-obscur de la vie intérieure. « L'apparence de la perfection ou la perfection évidente au goût au sens large, est la *beauté*. L'imperfection correspondante est la laideur »¹⁸⁵

¹⁸² *Space, Time, and Deity*, livre III, ch. IX, D, pp. 292-293.

¹⁸³ Cardinal MERCIER, *Du beau dans la nature et dans l'art*, p. 274. — Voir M. DE MUNY-
NYNCK, *L'esthétique de saint Thomas d'Aquin*, pp. 228-246.

¹⁸⁴ SENTROUL, *La vérité dans l'art*, pp. 22-23. Notons encore la manière dont Carmelo Ottaviano précise le fondement métaphysique du beau. Pour lui, une relation harmonieuse est belle parce qu'elle correspond à une loi universelle déterminée et nécessaire du monde réel ou du monde idéal. L'harmonie de la proportion est la condition objective du beau (cf. *Nuove ricerche intorno all'essenza dell bello*).

¹⁸⁵ *Métaphysique* (1739), § 662 (cité par E. F. CARRITT, *Philosophies of Beauty*, p. 84). — « Perfectio phenomenon, s. gustui latius dicto observabilis, est pulcritudo, imperfectio phenomenon, seu gustui latius dicto observabilis, est deformitas » (cf. NIVELLE, *op. cit.*, p. 34). « La fin de l'esthétique est le perfectionnement de la connaissance sensible comme telle... Or, la perfection de la connaissance sensible s'appelle beauté » (in *op. cit.*, pp. 32-33).

Cette perfection est la perfection de la connaissance sensitive ¹⁸⁶, perfection qui implique « une harmonie, un accord, une juste proportion, entre les pensées, leur ordonnance et leur expression » ¹⁸⁷.

Le beau, synthèse de qualités sensibles

Thomas Munroe définit la beauté, au sens « objectif général » (distinct des sens objectifs spécifiques qui se réfèrent à la beauté comme à un style, classique, romantique ou autre), comme

une combinaison de qualités sensibles, significations et formes présentées ou suggérées dans un objet de perception visuelle ou auditive ou un objet de pensée, qui tend à provoquer une admiration satisfaite en tant qu'elles sont directement contemplées, plutôt qu'en tant que fin ou moyens d'un effort pratique, d'un projet ou d'une recherche ¹⁸⁸.

Le beau, réussite éclatante

Etienne Souriau, insistant sur l'aspect du « triomphe de la promotion anaphorique » ou de la réussite de l'art (accomplissement de l'œuvre), définit ainsi le beau artistique :

Le beau, ce n'est pas l'harmonie, la juste convenance des proportions, l'équilibre heureux des forces coopérantes, et ainsi de suite; le beau, c'est l'éclatante réussite de l'art dans une telle atmosphère, d'harmonie, de juste convenance des proportions, d'équilibre des forces, et ainsi de suite. Ou si on préfère éviter ce mot, un peu vague, d'atmosphère, qu'on dise : un évident

¹⁸⁶ Cf. *Esthétique* (1750-58), § 14 : « Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo ».

¹⁸⁷ A. NIVELLE, *op. cit.*, pp. 31-32; cf. p. 35. — Descartes qui, dans certaines de ses affirmations, semble reconnaître la valeur objective du beau comme proportion, affirme cependant, dans une lettre adressée à Mersenne (18 mars 1630) :

« Généralement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet; et parce que les jugements des hommes sont si différents on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient une mesure déterminée... Ce qui plaira à plus de gens pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé » (*op. cit.*, p. 127).

¹⁸⁸ *The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism*, p. 64. Thomas Munroe, dans la perspective d'un empirisme naturaliste, critique les positions purement objectivistes comme les positions purement subjectivistes et recherche un milieu entre ces deux extrêmes. Il le fait en distinguant dans l'expérience esthétique des aspects subjectifs et des aspects, sinon « objectifs » au sens métaphysique ou épistémologique, du moins plus susceptibles d'être socialement observés et corroborés par des observateurs différents; et il propose une classification des définitions possibles de la beauté; parmi les sens esthétiques techniques que peut avoir ce terme dans les théories empiristes et naturalistes, Thomas Munroe distingue les sens subjectifs ou expérientiels, se rapportant à la nature de la réponse affective, et les sens objectifs ou formels, se référant à ce qui, dans une œuvre d'art ou un autre objet, tend à provoquer une telle réponse.

concours de ces qualités d'harmonie, d'équilibre, etc. à l'impression d'en semble que nous donne réflexivement l'accomplissement de la promotion anaphorique. Ces mêmes qualités sans cet accomplissement, c'est le corps sans l'âme ¹⁸⁹.

Le beau-valeur

Dans la philosophie des valeurs (Hermann Lotze, ainsi que Hugo Münsterberg et Max Scheler), le beau est envisagé comme une des valeurs spirituelles ¹⁹⁰. Le Senne également considère le beau comme une valeur. Il distingue la beauté, valeur cardinale, et le Beau, valeur métaphysique. Comme valeur cardinale, la beauté est valeur de la connaissance éprouvée (comme la vérité est valeur de la connaissance abstraite, le bien valeur de l'action définie, et l'amour valeur du dynamisme affectif ¹⁹¹). Chacune de ces valeurs cardinales renvoie à l'Absolu, d'une manière qui lui est propre ; et le propre de la beauté consiste en ce qu'elle

charme absolument de manière à nous faire ressentir ce que nous devons admirer. Elle s'oppose ainsi à l'utilité comme l'absolu au relatif et par suite introduit l'absolu dans le sensible. Le pourrait-elle si elle n'en procédait ? Il faut donc qu'elle manifeste l'Absolu en tant que devoir-sentir ¹⁹².

¹⁸⁹ *Le beau, l'art et la nature*, p. 87. Cf. p. 92 : « Il n'y a pas de beau s'il n'y a cette persuasion (bien ou mal fondée, n'importe; cela est à voir) que par quelque chose en lui nous sommes personnellement concernés. A tel point que sous cet angle de vue la définition du beau est aisée : il est ce qui nous concerne dans la réussite de la nature ou de l'art. Et c'est bien pourquoi l'émotion est plus directe et plus intense, plus subie en choc, bien souvent, devant cette réussite de la nature que devant celle de l'art. Celle de l'art, en ce qui nous concerne, a quelque chose de voulu, de forcé, d'ailleurs de partageable d'une façon en quelque sorte qui l'émiette en la dispensant, le plus souvent, à un groupe social défini (impression qui s'atténue d'ailleurs quand il s'agit de chefs-d'œuvre éternels, objets d'une sorte d'adoption patrimoniale universelle). Mais la réussite de la nature paraît gratuite, inespérable, et, en tant qu'elle nous concerne, de pur et immérité bienfait ».

¹⁹⁰ Voir, par exemple, H. MÜNSTERBERG, *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, pp. 403-406; M. SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, pp. 102, 127 et 128. — Alexander, de son côté, range la beauté parmi les valeurs ou « qualités tertiaires », qui ne qualifient la réalité qu'en relation à l'esprit qui la saisit; ainsi, une rose est rouge même si personne ne le perçoit, tandis qu'elle est belle seulement en relation à l'esprit qui apprécie sa « cohérence ». Ceci ne veut pas dire que la valeur ou qualité tertiaire « beauté » soit purement subjective : elle émerge comme une caractéristique réelle de l'univers, mais seulement en relation à des sujets conscients (voir *Space, Time, and Deity*, livre II, pp. 237-238). — Mentionnons également M. Nédoncelle : « ... toutes les valeurs ultimes [beau, vrai et bien] se ramènent, d'une certaine manière, à une seule d'entre elles, qui est le beau » (*La réciprocité des consciences*, p. 212).

¹⁹¹ Cf. *La destinée personnelle*, p. 227.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 212. Certes, pour Le Senne, la valeur n'a de sens qu'entre et pour des esprits (cf. *op. cit.*, p. 203); mais la valeur est bipolaire : vue d'en-bas, elle doit être actualisée par l'homme, qui en est responsable; vue d'en-haut, elle est révélation de l'Absolu. Elle est relation de l'Absolu et du moi (cf. *op. cit.*, pp. 211-218).

Au dessus des valeurs cardinales¹⁹³, les valeurs métaphysiques sont « les modes par lesquels le Transcendant s'indique à l'immanence »¹⁹⁴. Ces valeurs sont l'Absolu, l'Être, le Beau, l'Acte, le Bien, l'Infini et Dieu.

En définitive, pour Le Senne, la beauté, point de concours de la splendeur de l'Un et de la sublimité de l'Infini, est la meilleure expression de Dieu¹⁹⁵. Si l'art, au lieu de se rapetisser à un amusement ou à un procédé, se dilate au contraire aux dimensions des esprits les plus profonds et les plus riches,

ce seront alors toutes les valeurs qui viendront se déverser dans la beauté et celle-ci ne sera plus que le point de concours de la splendeur de l'Un et de la sublimité de l'Infini. Elle n'en sera ni plus ni moins la beauté; mais au lieu de se localiser dans un coin de l'âme, elle l'emplira de sa gloire¹⁹⁶.

Le beau-vérité

Pour Heidegger, « la beauté est un mode de séjour de la vérité en tant que dévoilement »¹⁹⁷. Mais il convient de préciser que la vérité dont parle ici Heidegger n'est pas ce que l'on entend habituellement par vérité, à savoir une qualité que l'on assigne à la connaissance et à la science, distincte « du Beau et du Bien qui fonctionnent comme les valeurs du comportement non théorique »¹⁹⁸. La vérité dont parle Heidegger, c'est le dévoilement de l'étant; et quand cette vérité se met à l'œuvre, alors la beauté apparaît : « C'est cet apparaître qui, en tant qu'être de la vérité dans l'œuvre et en tant qu'œuvre, est la beauté. Ainsi le beau appartient-il à l'événement de l'avènement à soi de la vérité »¹⁹⁹.

Dans une perspective tout autre, un savant comme Henri Poincaré reconnaît la connexion très profonde, pour ne pas dire l'identité, qui unit vérité et beauté :

Le savant n'étudie pas la nature parce que cela est utile; il l'étudie parce qu'il y prend plaisir et il y prend plaisir parce qu'elle est belle. Si la nature n'était pas belle, elle ne vaudrait pas la peine d'être connue, la vie ne vau-

¹⁹³ « Au-dessus » n'est qu'une manière de parler, car, de la valeur cardinale à la valeur métaphysique, il n'y a pas de hiérarchie, les valeurs du premier type « ne se distinguant de la valeur infinie que par les situations où celle-ci les propose à l'humanité » (*op. cit.*, p. 228).

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁵ Cf. *Obstacle et valeur*, p. 243.

¹⁹⁶ *La découverte de Dieu*, p. 194.

¹⁹⁷ *L'origine de l'œuvre d'art*, in : *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 43.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁹ *Ibid.* Le beau, pour Heidegger, n'est donc pas seulement objet de plaisir. Et s'il réside bien dans la forme, c'est seulement « parce que jadis la *forma* accéda à l'éclaircie de l'être comme étantité de l'étant. L'être advint alors comme *εἶδος* » (*ibid.*).

draît la peine d'être vécue. Je ne parle pas ici, bien entendu, de cette beauté qui frappe les sens, de la beauté des qualités et des apparences; non que je n'en fasse fi, loin de là, mais elle n'a rien à faire avec la science; je veux parler de cette beauté plus intime qui vient de l'ordre harmonieux des parties, et qu'une intelligence pure peut saisir. C'est elle qui donne un corps, un squelette pour ainsi dire aux chatoyantes apparences qui flattent nos sens, et sans ce support, la beauté de ces rêves fugitifs ne serait qu'imparfaite parce qu'elle serait indécise et toujours fuyante. Au contraire, la beauté intellectuelle se suffit à elle-même et c'est pour elle, plus peut-être que pour le bien futur de l'humanité, que le savant se condamne à de longs et pénibles travaux.

C'est donc la recherche de cette beauté spéciale, le sens de l'harmonie du monde, qui nous fait choisir les faits les plus propres à contribuer à cette harmonie, de même que l'artiste choisit, parmi les traits de son modèle, ceux qui complètent le portrait et lui donnent le caractère et la vie. Et il n'y a pas à craindre que cette préoccupation instinctive et inavouée détourne le savant de la recherche de la vérité. On peut rêver un monde harmonieux, combien le monde réel le laissera loin derrière lui; les plus grands artistes qui furent jamais, les Grecs, s'étaient construit un ciel; qu'il est mesquin auprès du vrai ciel, le nôtre ²⁰⁰.

Ce simple exposé, qui ne prétend certes pas être exhaustif, montre combien les positions des philosophes et des esthéticiens concernant le beau sont variées et complexes. Mais, compte tenu des perspectives philosophiques en lesquelles se sont élaborées ces manières de considérer le beau, on peut les ramener à quelques positions principales.

1° Le beau est considéré en fonction du *bien* : soit objectivement (aspect ontologique) — il est identifié au bien, identifié au bien en Dieu, regardé comme la manifestation du bien ; soit subjectivement (aspect esthétique) — il est identifié au plaisir ; soit objectivement — il est identifié au plaisir désintéressé (finalité sans fin, émotion sans désir).

2° Le beau est considéré en fonction du *vrai* et de l'*un* (et de ce qui est intelligible dans la réalité) sous la lumière de la cause formelle : soit objectivement (aspect ontologique) — on voit comment il est ordre, proportion, unité ; soit subjectivement (aspect esthétique) — on l'identifie à l'*idée*, à la vérité formelle, à l'activité expressive ; soit objectivement — on l'identifie à la vérité, dévoilement de l'être.

²⁰⁰ *Science et méthode*, pp. 15-16. — Dans une perspective encore bien différente, Jacques Chevalier affirme que l'essence du beau consiste « en ce qu'une idée, semblable à un thème, est diversifiée à l'infini, sans que cette diversification ait d'autre fin que d'exprimer sous une multiplicité d'aspects la richesse intrinsèque de l'idée » (*L'habitude*, p. 84).

3° Le beau est considéré en fonction de l'*esse* et comme la synthèse des transcendants, soit objectivement (aspect ontologique) — on l'identifie à l'*esse* —, soit subjectivement (aspect esthétique) — on le conçoit comme apparition de la personnalité, du soi.

4° Le beau est considéré soit, objectivement, en fonction de la *forme* qui détermine l'être ; soit objectivement, comme incorporation de la forme dans la matière ou, au contraire, comme la forme libérée de la matière ; soit subjectivement, en fonction de la *puissance*.

5° Enfin, le beau est considéré comme *valeur* absolue, ou comme idéal, ou comme une valeur pratique, utilitaire et même sociale (l'objectif et le subjectif étant ici inséparables) ²⁰¹.

²⁰¹ C. K. OGDEN, I. A. RICHARDS et J. WOOD, dans *The Meaning of the Meaning*, chap. VII, essaient de grouper de la façon suivante un certain nombre de définitions du beau: Est beau...

Groupe A (métaphysique)

1. ce qui possède la simple qualité de beauté.
2. ce qui a une forme spécifiée.

Groupe B (plus ou moins complexe)

3. ce qui est une imitation de la nature.
4. ce qui résulte de l'exploitation heureuse d'un moyen.
5. ce qui est l'œuvre du génie.
6. ce qui révèle : 1) la vérité, 2) l'esprit de la nature, 3) l'idéal, 4) l'universel, 5) le typique.
7. ce qui produit l'illusion.
8. ce qui conduit à des effets sociaux désirables.
9. ce qui est une expression.

Groupe C (psychologique)

10. ce qui cause le plaisir.
11. ce qui excite l'émotion.
12. ce qui favorise une émotion spécifique.
13. ce qui implique le processus de pénétration par sympathie (*empathy*).
14. ce qui accroît la vitalité.
15. ce qui nous met en contact avec des personnalités exceptionnelles.
16. ce qui provoque la synesthésie.

Ces définitions (que les auteurs ne font qu'exposer historiquement) sont discutées une à une dans leur livre : *The Foundations of Aesthetics*.

Notons aussi la classification de Harold Osborne, dans *Theory of Beauty. An Introduction to Aesthetics* :

1) *Métaphysique*

Est beau ce qui possède une relation spécifique à la réalité ultime.

2) *Métaphysiques mixtes*

A cette classe appartiennent les théories des classes 4 et 6 qui impliquent des concepts métaphysiques latents.

- 2.1) Théories reliant la beauté à la valeur métaphysique ou à la bonté morale.
- 2.2) Théories métaphysiques mixtes du type imitation.

3) *Objectives non-relationnelles*

- 3.1) Est beau ce qui possède la qualité simple, inanalysable, de beauté.
- 3.2) Est beau ce qui a une structure objective spécifique.

4) *Subjectives relationnelles*

- 4.1) Est beau ce qui est en relation, comme objet, cause ou expression, au plaisir ou à l'émotion.
- 4.2) Est beau ce qui est l'objet ou la cause d'un état mental unique (émotion esthétique unique, « *empathy* », « synesthésie »).

L'élément commun qui apparaît très nettement à travers toutes ces positions (objectives ou subjectives) sauf la dernière, c'est le point de vue de la splendeur, de la clarté, de la manifestation. Les positions objectives l'affirment explicitement : le beau est la splendeur du bien, de la forme, de l'ordre, de l'être, des transcendants. Dans les perspectives subjectives, ce n'est plus dit d'une manière explicite, mais vécu et exercé : le beau est la lumière intérieure capable d'illuminer notre intelligence et l'univers matériel.

La dernière conception du beau ne peut plus mettre l'accent sur sa splendeur, car elle ne regarde que l'aspect utilitaire. Or il ne peut y avoir de splendeur en ce domaine, car la splendeur, semble-t-il, ne peut apparaître que dans une certaine gratuité, une certaine surabondance. Mais le beau est-il nécessairement lié à la gratuité, à la surabondance ? Ne peut-il pas exister dans la pauvreté, le dénuement, le nécessaire ? D'autre part, ne faut-il pas discerner, dans la splendeur, diverses modalités : celle de la surabondance, celle de la nécessité ? N'y a-t-il pas une certaine splendeur dans une nudité parfaite ? Et dans l'usage pur, y a-t-il encore une certaine splendeur ? Nous ne pourrions répondre à ces questions et expliquer pourquoi le beau peut avoir tant de significations, qu'en revenant à l'expérience que nous avons du beau pour essayer de saisir ce qu'il est et ses diverses modalités.

4. Détermination philosophique du beau ²⁰²

Nos expériences de *ce qui est beau* nous apparaissent comme extrêmement diverses, bien que possédant toutes quelque chose de commun. Autre chose, en effet, est d'admirer la beauté de tel paysage, de tel site merveilleux, autre chose de regarder avec effroi la beauté farouche d'un animal sauvage ou celle d'un taureau affrontant un *torero* ; autre chose

5) Subjective-Objective combinée

Est beau ce qui, à la fois, est en puissance l'objet d'un état mental unique (4.2) et a une structure objective spécifique (3.2).

6) Objectives-relationnelles

6.1) Est beau ce qui favorise la bonté.

6.2) Est beau ce qui conduit à des effets socialement bénéfiques.

6.3) Est beau ce qui sert aux fins de l'expression ou de la communication d'une manière particulière.

6.4) Est beau ce qui est l'expression d'un génie.

6.5) Est beau ce qui résulte de l'exploitation heureuse d'un moyen.

(Les théories appartenant aux types 6.1, 6.2, et 6.5, sont particulièrement sujettes, en raison de l'intrusion de notions métaphysiques cachées, à rentrer dans la classe 2.)

²⁰² Les pages qui suivent reproduisent, avec de nombreuses corrections, un article paru dans *Studia philosophica* (Annuaire de la Société Suisse de Philosophie), vol. XV (1955), pp. 133-152) sous le titre *Détermination philosophique de la notion du beau*.

est d'apprécier la beauté de telle action héroïque ou vertueuse, de juger tel geste, tel acte d'amour comme noble et beau, autre chose encore de déceler la beauté d'une âme, celle de la vie d'un saint, celle de tel ou tel contemplatif, que nous estimons toute lumineuse et transparente ; autre chose est de pressentir la beauté de Dieu, de cet Etre souverainement beau, beau au-dessus de toutes les beautés visibles et invisibles et, d'une certaine façon, toujours présent en elles ; autre chose, enfin, est d'évaluer la beauté d'une œuvre d'art : telle statue nous paraît vraiment « belle » ; tel concert nous a profondément émus et nous affirmons qu'il a été très beau ; nous apprécions spécialement tel style d'architecture et nous déclarons que sa beauté surpasse les autres ; nous estimons tel théorème de géométrie comme particulièrement beau ; telle théorie nous semble aussi très belle, et nous reconnaissons la beauté d'une machine, d'une automobile, d'un avion...

Chacune de ces expériences nous met en présence d'une réalité que nous déclarons belle, en sachant que sa beauté est toute différente de celle d'une autre réalité dite également belle. Le beau apparaît divers dans ses reflets multiples, se manifestant avec mille nuances, et pourtant s'exprimant toujours par le même terme. Il ne nous est pas indifférent, en effet, de dire : cet avion est beau, ou il est commode, il est économique, il est une merveilleuse application de telle théorie scientifique. On ne peut nier que, dans notre langage, lorsque nous qualifions de « belle » ou de « beau » une réalité physique, un être vivant, une action humaine, une activité spirituelle ou une réalisation artistique ou technique, nous avons l'intention de manifester une de ses qualités tout à fait caractéristiques qui, dans certains cas, peut sembler très proche de ses qualités de bonté ou d'authenticité, de vérité ou d'unité, mais qui pourtant, dans sa signification propre, est *sui generis* et leur demeure irréductible. En déclarant que tel homme est beau, nous ne voulons pas dire la même chose que lorsque nous affirmons qu'il est bon, qu'il est intègre. En qualifiant de belle telle de ses actions, nous ne voulons pas signifier directement et explicitement sa perfection ou sa valeur morale. De plus notre expérience nous empêche de limiter le beau à telle ou telle réalité particulière, ou à telle classe particulière de réalités.

Vouloir en effet restreindre le domaine du beau aux seules réalités physiques, en prétendant que l'univers spirituel, et donc l'Etre divin, ne peuvent être dits « beaux », apparaît comme inconcevable et contraire à nos jugements quotidiens, et par le fait à la vie même de notre intelligence. Celui qui pense que Dieu existe ne peut Le penser comme « laid » ou manquant de beauté, car la beauté nous apparaît bien comme une véritable qualité n'impliquant aucune imperfection. Evidem-

ment, nous comprenons bien que la beauté de Dieu est toute différente de celle des êtres qui nous entourent, mais nous comprenons aussi que l'Être qui, par nature, possède toutes les perfections, possède nécessairement celle de la beauté, et cela d'une manière unique²⁰³. L'affirmation de Joubert : « Il n'y a de beau que Dieu, et après Dieu, ce qu'il y a de plus beau c'est l'âme, et après l'âme, la pensée et après la pensée, la parole »²⁰⁴, ne fait que traduire le sentiment commun des hommes considérant la beauté comme une perfection telle qu'elle ne peut se trouver parfaitement réalisée que dans l'Être suprême.

Prétendre que la beauté est l'apanage exclusif des œuvres artistiques, mais qu'elle n'existe formellement que dans la pensée créatrice de l'artiste, et donc, par le fait même, que seul l'esprit en tant que créateur possède vraiment cette qualité, c'est s'opposer encore plus violemment à nos jugements quotidiens les plus spontanés et à nos expériences les plus courantes et les plus humaines. Certes, il est peut-être exact, comme nous le signalerons plus loin, que le beau n'existe pleinement et parfaitement que dans la pensée d'un esprit créateur, mais cela ne doit pas pour autant exclure des œuvres produites par cette pensée créatrice, non plus que de tout l'univers physique.

En effet, qui pourrait, au nom de l'expérience humaine, nier qu'un grand nombre de réalités physiques ou animales peuvent être réellement belles ? Nier un tel fait ne peut s'expliquer qu'en raison d'une attitude philosophique définissant le beau *a priori* et méconnaissant délibérément le témoignage très humble du langage et surtout celui de nos expériences quotidiennes.

Si, au contraire, nous désirons ne rien rejeter *a priori* de tout ce que le langage nous signale et de ce que nous attestent nos expériences quotidiennes, si nous nous efforçons d'intégrer tout cela dans notre philosophie du beau, nous serons obligés de reconnaître que le beau est l'un de ces termes qui « se disent de multiples façons »²⁰⁵, très diverses il est vrai, mais possédant cependant une certaine signification commune qu'il nous faudra essayer de préciser. Le beau apparaît donc comme un terme doté d'une signification très riche, très vaste, qui ne peut être réduite à telle ou telle catégorie particulière (le beau affecte aussi bien le sujet existant que la qualité ou l'action ; nous disons que telle réalité est « belle », que telle *figura* est « belle », que telle action est

²⁰³ En Dieu la beauté est proprement *sublime*, puisqu'elle est infinie.

²⁰⁴ *Pensées*, II, 2. Joubert dit aussi, non sans humour : « La métaphysique est belle, mais le style métaphysique ne vaut rien » (*Pensées et lettres*, p. 137).

²⁰⁵ Cf. ARISTOTE, *Métaphysique* Γ, 2, 1003 a 33 ss.

« belle »). Ce terme transcende donc les déterminations particulières des catégories et implique une valeur analogique ²⁰⁶.

Quand nous disons que le beau implique une certaine valeur analogique, nous voulons affirmer que le beau est une notion qui se trouve diversement réalisée. Beaucoup de sophismes, dans des domaines aussi bien spéculatifs que pratiques, proviennent en réalité de cette méconnaissance. Si, par exemple, on considère avec Hegel que l'unique véritable beauté est celle qui se trouve dans l'esprit créateur, on affirme alors que seule l'idée créatrice est belle et qu'en dehors d'elle il n'est rien de beau. Par le fait même, on identifie le terme analogique « beau » à l'une de ses significations particulières ; on réduit la signification analogique de ce terme à une signification univoque, ce qui la matérialise nécessairement, même si cette signification particulière est, de fait, la plus parfaite, la plus éminente, la plus spirituelle. On s'enferme alors dans un genre donné, donc nécessairement dans une certaine potentialité, et l'on devient incapable de s'élever plus haut, de regarder d'autres réalisations du beau qui échappent à ce genre. On pourra, certes, saisir certaines propriétés, certaines déterminations appartenant à ce beau particulier, mais on considérera alors ce qui est caractéristique de ce beau particulier comme étant la nature même du beau. Et, inversement, l'esprit humain étant ordonné naturellement à l'absolu, on attribuera à ce beau particulier ce qui, en réalité, ne convient formellement et explicitement qu'à la nature propre du beau. On confondra, par le fait même, le relatif et l'absolu, réduisant une notion analogique à un genre univoque, et exaltant par là même ce genre en lui donnant comme une valeur absolue. La conception hégélienne de la beauté est là pour l'attester. A première vue, elle semble exalter la beauté, la spiritualiser, la rendre tout intelligible ; mais, en réalité, elle l'emprisonne dans un genre d'être particulier. Si noble et si divine que soit cette prison, elle enlève à la beauté sa pure luminosité et la rend potentielle.

On pourrait faire des remarques semblables à propos de la manière dont le naturalisme artistique et littéraire conçoit la beauté de la nature sensible, de l'univers. Dans une telle doctrine, la beauté de la nature sensible est exaltée au point d'être considérée souvent comme une sorte de perfection absolue dépassant toutes les autres, et l'on ne reconnaît pour belle que cette seule nature. Ici encore, on ne voit qu'une des

²⁰⁶ « Valeur analogique » s'oppose à « valeur équivoque » et s'applique à un terme dont la signification est multiple, tout en impliquant une certaine unité. Le terme univoque au contraire est celui dont la signification est toujours la même. Le terme équivoque est celui dont la signification est totalement différente selon les divers usages que l'on en fait.

modalités particulières du beau et l'on prétend qu'elle possède toutes les perfections et toutes les richesses de la notion analogique du beau.

Par contre, on se trouve souvent, et très spécialement à notre époque, en face de tendances tout opposées qui ne considèrent que la beauté des œuvres artistiques : la beauté n'est envisagée qu'en tant que créée par l'homme en toute liberté et doit, dans cette perspective, s'imposer à nous comme un absolu auquel rien ne peut être comparé.

On voit sans peine les conséquences funestes de telles confusions qui faussent complètement la véritable intelligibilité du beau et nous empêchent d'en saisir toute la richesse et la diversité. Notons bien que les philosophies idéalistes ou matérialistes demeurent dans l'impossibilité de dépasser de telles confusions ; elles ne peuvent prétendre, en effet, saisir dans toute leur pureté les notions analogiques. C'est pourquoi, en ce qui concerne le beau, on les voit soit identifier le beau analogique au « beau-en-soi », c'est-à-dire hypostasier pour ainsi dire la notion analogique du beau et en faire le modèle, le prototype d'où dérivent toutes les autres beautés participées, comme le font Platon et ses disciples ; soit l'identifier à l'idée créatrice, comme le fait Hegel ; soit l'identifier au beau naturel sensible, comme le fait Rousseau, ou encore à telle ou telle réalisation technique utilitaire ²⁰⁷.

Seule, en effet, une philosophie capable de saisir avec acuité le caractère tout à fait propre des termes analogiques et de leur fondement, peut essayer d'analyser les diverses significations du terme « beau » et leur unité mystérieuse, essayer de comprendre avec précision ce qui caractérise la notion analogique du beau et ce qui distingue ses diverses modalités, ses diverses réalisations. Seule une telle philosophie peut prétendre déterminer l'ordre qui existe entre ces diverses réalisations, en rendre raison et l'expliquer à la lumière même des exigences propres du beau.

La réaction philosophique d'un Aristote, aussi bien en face de la théorie platonicienne du « bien-en-soi », prototype et principe propre de tout bien, que des théories de certains sophistes qui voulaient identifier le bien à l'utile, doit nous servir de modèle et de guide, puisqu'il y a une certaine similitude entre cette question du beau et celle du bien. Or, si le Stagirite s'élève nettement contre les théories du « bien-en-soi » et du « bien-utile », c'est que de telles théories ne respectent pas le carac-

²⁰⁷ La position philosophique matérialiste, identifiant le beau considéré en lui-même au beau sensible, rejoint fatalement, par des détours plus ou moins complexes, la position du naturalisme artistique ; comme, du reste, la position philosophique idéaliste, identifiant le beau au « beau-en-soi », conduit presque fatalement à proclamer les droits exclusifs et absolus du beau des « beaux-arts ».

tère analogique du bien que le langage et l'expérience ne cessent de nous manifester.

Le bien est un terme qui « se dit de multiples façons ». La notion du bien est une notion analogique qui ne doit pas se ramener et s'identifier à telle ou telle de ses réalisations ou modalités particulières. Accepter, d'une manière ou d'une autre, de telles identifications, c'est refuser d'expliquer tout ce que l'expérience nous offre. Il en est de même pour le beau.

CONTENU DE LA NOTION ANALOGIQUE DU BEAU

Comme tout terme analogique, le *terme* « beau », considéré dans toute sa diversité analogique, ne peut signifier qu'implicitement ce qui caractérise tel ou tel beau particulier, envisagé dans tel ou tel cas singulier ; il ne signifie d'une manière explicite que ce qui est commun à toute la diversité de ses attributions — qu'il s'agisse d'attribuer le beau à Dieu ou aux réalités physiques, ou aux œuvres d'art, etc. Parallèlement, nous devons dire que la *notion* analogique du beau, dans sa structure essentielle, ne peut contenir qu'implicitement ce qui fait partie essentielle de telle ou telle modalité particulière du beau, précisément en tant que telle, pour ne retenir d'une manière explicite que ce qui est commun à toutes les diverses réalisations du beau, aussi bien en la Cause première que dans notre univers sensible, dans la pensée de l'artiste que dans ses réalisations concrètes. Comprendons bien, du reste, que ce « quelque chose de commun » ne peut pas s'abstraire totalement des diverses modalités en lesquelles il existe. Il se trouve en acte en celles-ci, comme celles-ci en lui, à la différence de la notion générique comparativement à la notion spécifique. Mais si ce « quelque chose de commun » existe en acte dans ses diverses modalités, cependant il n'existe en elles que d'une façon implicite ; c'est-à-dire que la notion de beau n'est pas manifestée dans toute sa lumière dans une réalité belle, ni même dans une œuvre artistique ; elle se trouve comme contractée, modifiée dans *ce* beau particulier qui n'épuise pas toute la richesse ni toute la profondeur du beau comme tel. C'est pourquoi on peut dire que, dans tel beau particulier, ce qui est mis en pleine lumière, ce n'est pas le beau comme tel, mais *tel* beau, *telle* modalité du beau. Le beau comme tel n'est mis en pleine lumière (c'est-à-dire n'existe explicitement) que dans le concept analogique du beau, donc dans notre intelligence en acte saisissant cette notion analogique comme distincte de ses diverses modalités. (Nous ne faisons que rappeler ici cette doctrine

si capitale de l'analogie, qui est au cœur de l'aristotélisme et qui a été développée par S. Thomas.)

Nous pouvons donc affirmer que la notion analogique du beau ne peut formellement s'identifier à l'*ordre*, à l'*harmonie*, à la « *proportion convenable* », puisque l'ordre, l'harmonie, la proportion impliquent toujours en acte une certaine multiplicité, et donc supposent certaines potentialités, certaines imperfections qui, comme telles, ne peuvent faire partie essentielle du beau considéré dans sa notion analogique — autrement le beau ne pourrait être attribué formellement à Dieu. Certes l'ordre, l'harmonie, la proportion peuvent faire partie essentielle de telle définition particulière, de telle ou telle modalité du beau. Par exemple, il est évident que le beau tel qu'il se trouve dans le corps humain, dans l'univers sensible, ou même dans nos actions humaines, implique explicitement ces éléments, comme nous aurons l'occasion de le préciser. Mais cela ne prouve pas que la notion analogique du beau les contienne explicitement.

De même, la notion analogique du beau ne peut s'identifier formellement à l'idée créatrice de l'esprit, ni à la projection dans l'univers sensible d'un idéal spirituel, ni à la sympathie entre l'univers physique et l'univers spirituel, puisqu'il s'agit là de certaines opérations intellectuelles ou de certaines relations déterminées se ramenant à des notions génériques et excluant, de ce fait, d'autres modalités du beau. Si le beau, considéré selon sa notion analogique, s'identifie à l'idée de l'esprit créateur, le monde physique sensible ne peut plus être dit véritablement beau. Evidemment, l'« idée créatrice » peut très bien définir telle modalité particulière du beau, et même une modalité particulièrement éminente et parfaite ; mais elle ne peut définir le beau dans toute son ampleur analogique.

On pourrait faire les mêmes remarques au sujet du beau défini comme « ce qui étant connu, plaît », comme « ce qui est agréable à voir ». Nous sommes peut-être là en face d'éléments tout à fait caractéristiques du beau, mais non pas de la *notion analogique* du beau, puisque ces éléments semblent définir plutôt l'effet propre du beau sur celui qui le contemple, que la nature même de l'objet de cette contemplation.

Cette notion analogique du beau exprime donc quelque chose de plus fondamental, du point de vue de l'être, que l'*ordre*, l'*harmonie*, la *proportion*. Elle exprime aussi, du point de vue subjectif, quelque chose de plus radical que l'*idée créatrice* et la *sympathie*. Elle doit rendre raison de tous ces éléments divers, en exprimant ce qui est à l'origine de cet ordre, de cette proportion, de cette fécondité créatrice,

de cette sympathie. Elle exprime quelque chose qui est plus radicalement engagé dans l'être, oserions-nous dire.

Ce « quelque chose » ne peut être le *bien*, car l'expérience nous montre que le bien est ce qui suscite en nous l'amour : il est ce qui nous attire ; le beau, par contre, nous ravit, il éveille en nous en premier lieu la connaissance²⁰⁸. Nous savons par expérience que tout ce qui est beau n'est pas nécessairement bon. Nous le souhaiterions souvent, certes, mais sommes obligés de reconnaître que ce qui est beau peut n'être qu'apparence de bonté. Et l'on peut ajouter que tout ce qui est bon pour nous n'est pas nécessairement beau. Nous savons qu'il existe des êtres bons qui ne sont pas beaux ; leur bonté nous attire, mais nous ne sommes pas séduits. Si le bien regarde directement notre appétit, le beau concerne en premier lieu notre capacité de connaître. Evidemment, dans la mesure où l'on identifie l'« apparaître » et la réalité, on est conduit à identifier beauté et bonté. C'est pourquoi, dans toute philosophie idéaliste, il sera toujours si difficile de les distinguer.

Ce « quelque chose » ne peut être la *vérité* — et ici le problème devient beaucoup plus délicat, car la vérité, comme la beauté, regarde immédiatement nos facultés cognitives. Mais si la vérité regarde immédiatement l'intelligence comme telle, la beauté regarde l'intelligence liée à la sensibilité. S'il n'y a pas de vérité pour la connaissance sensible, il y a bien une certaine beauté sensible. Et nous savons par expérience que toute vérité ne nous séduit pas, que toute vérité n'est pas pour nous belle, et que tout ce qui est beau, loin d'être nécessairement vrai, peut ne posséder qu'une apparence de vérité. Cette apparence suffit pour la beauté, mais ne suffit pas pour la vérité. Ici encore on comprend comment, dès qu'on identifie l'apparaître et la réalité, on est tenté d'identifier vérité et beauté. Aussi une philosophie idéaliste distingue-t-elle difficilement la beauté de la vérité.

Si la beauté n'implique qu'apparence de bonté et apparence de vérité, on comprend comment, à la différence de la bonté et de la vérité, elle ne se fonde pas immédiatement sur l'être, mais sur la *forme* ; non pas sur n'importe quelle forme, mais sur une forme capable de séduire nos facultés cognitives, une forme parfaite, une forme qui est pleinement elle-même.

Ce « quelque chose » qui n'est qu'apparence de bonté et de vérité ne peut se définir que par la *splendeur de la forme* ou, si l'on préfère, par la clarté et le rayonnement de la forme. C'est la *claritas*, la *fulgor*

²⁰⁸ S. Thomas montre que beau et bien ne sont pas identiques en précisant que le bien regarde l'appétit — le bien est ce que tous désirent, il a raison de fin — alors que le beau regarde la faculté de connaissance — la *vis cognoscitiva* : ce qui est beau, c'est ce dont la vue nous plaît (*Somme théologique*, I, q. 5, a. 4, ad 1).

de la détermination de ce-qui-est²⁰⁹. Cette splendeur, cette clarté de la forme, c'est proprement l'épanouissement plénier de la forme²¹⁰. En ce qui concerne les réalités du monde physique, cette splendeur de la forme est sa domination sur l'opacité de la matière, ce qui lui permet d'échapper à cette opacité. La forme, quand elle peut être parfaitement elle-même, étincelle et resplendit en se manifestant en pleine lumière. Cette splendeur est bien la perfection propre de la forme (détermination de ce-qui-est), qui épanouit toutes ses virtualités et la rend capable d'attirer notre regard sensible et intellectuel, de le captiver, de le séduire et de le fixer en elle²¹¹.

Pour mieux saisir le caractère propre de la splendeur de la forme qui, étant quelque chose d'ineffable, répugne à toute analyse, il n'est pas suffisant de montrer qu'elle n'est ni le bien, ni le vrai ; il faut encore montrer comment, d'une certaine manière, elle se fonde sur le vrai, et comment elle s'apparente au parfait et au bien.

La splendeur de la forme, étant capable de séduire notre regard sensible et intellectuel, s'apparente au vrai. Celui-ci exprime en effet l'être en tant qu'intelligible, capable de perfectionner l'intelligence. Mais la splendeur de la forme dit plus que cette seule intelligibilité, elle explicite une modalité de noblesse et d'intensité. Quand on déclare, en effet, qu'une réalité est belle, on ne veut pas simplement dire qu'elle est capable de perfectionner notre intelligence, qu'elle est intelligible, mais aussi que son intelligibilité la rend capable, non seulement de perfectionner notre connaissance, mais encore de la séduire, de la captiver²¹².

²⁰⁹ Rappelons ce texte où S. THOMAS définit le beau : « Ad rationem pulchri, sive decori, concurrunt et claritas et debita proportio » (II-II, q. 145, a. 2). Évidemment, cette *debita proportio*, en tant que telle n'est pas explicitement un élément essentiel de la *ratio pulchri*, puisque la *proportio* n'existe proprement que là où il y a des parties et ne peut donc être en Dieu; mais si on la considère d'une manière *quasi* métaphorique, comme nous manifestant une certaine unité dans la forme (comme par exemple on évalue l'amplitude d'une faculté spirituelle en termes quantitatifs, en parlant de sa grandeur), dans ce cas la *debita proportio* est le fondement de la *claritas formae*. Voir également I, q. 39, a. 8, où S. Thomas mentionne trois éléments requis par le beau : *integritas, debita proportio* ou *consonantia, claritas*; et III, q. 54, a. 2, ad 1, où il s'agit de la beauté du corps glorifié : « *Fulgor seu claritas corporis gloriosi...* ».

²¹⁰ Nous rejoignons ici ceux qui définissent le beau comme « éclatante réussite » (cf. ci-dessus, p. 241); mais alors qu'ils mettent l'accent sur l'aspect d'efficacité, nous le mettons sur l'aspect formel.

²¹¹ MARITAIN affirme avec force : « Cet élément de rayonnement ou de clarté, qui répond à l'aspiration la plus essentielle de l'intellect, et qui est, de ce fait, le plus important, est aussi le plus difficile à expliquer » (*op. cit.*, p. 150). « Le rayonnement ou clarté, qui est la propriété absolument première de la beauté, et qui importe avant tout... » (*op. cit.*, p. 354). — Cette clarté de la forme, n'est-elle pas plus que la propriété première? N'est-elle pas ce qui permet à la forme d'être belle? Ce qui la constitue comme belle?

²¹² Ravaisson parlant de la beauté, dit qu'elle exerce « une sorte de fascination magique ou d'enchantement qu'exprime dans notre langue le terme de 'charme'. L'enchantement produit le ravissement, une sorte d'extase où l'âme se sent sortir d'elle-même et transportée dans une région plus haute » (*Testament philosophique*, p. 89); Le Senne également parle du « charme » de la beauté (cf. ci-dessus, p. 242).

Cette intelligibilité fait de la réalité belle une source rayonnante capable d'illuminer et de susciter en nous une connaissance parfaite de contemplation. Le beau présuppose donc le vrai, il se fonde sur lui, mais il ne peut s'identifier à lui ; comme splendeur de la forme, il dit nécessairement une certaine perfection (si du moins on entend « perfection » dans le sens d'intégrité, de plénitude, de noblesse de la forme constitutive de ce-qui-est) que le vrai, par lui-même, ne dit pas.

Nous disons une *certaine perfection*, car il ne faudrait pas, en reconnaissant que le beau s'apparente au parfait, aller jusqu'à les identifier d'une manière absolue. Le parfait, en effet, si on le considère d'une manière philosophique, se dit relativement à la cause efficiente : « est parfait celui qui peut engendrer un être semblable à lui-même », notait Aristote. Pouvoir engendrer manifeste un état de perfection du vivant, un état de parfaite possession de la forme, rendant possible sa communication, sa propagation à un autre être. Le beau exprime, lui aussi, la pleine possession et la perfection de la forme, perfection telle qu'elle implique par elle-même un certain rayonnement, une splendeur et une surabondance, une force de séduction et de charme, qui est bien un certain pouvoir de communication. Le beau comme le parfait implique donc un pouvoir de communication ; l'un et l'autre sont source de fécondité. Mais précisons immédiatement que ces deux communications sont tout à fait diverses. L'une se fait selon l'ordre de la cause formelle, sans faire appel à aucune autre causalité ; l'autre se fait selon l'ordre de la cause efficiente, qui ne peut s'exercer que sous l'influence de la causalité finale — seule la fin rend compte de l'exercice de la cause efficiente. L'une demeure donc en elle-même indifférente à la causalité finale — celle-ci peut être mise entre parenthèses, et la communication du beau se réaliser — tandis que l'autre demeure toute dépendante de la causalité finale. Evidemment, si l'on ne regarde plus que la communication, sans analyser sa nature propre, on sera toujours tenté de confondre le parfait et le beau et de ramener toute communication à celle du beau.

De même qu'il est une certaine perfection — perfection de la forme — le beau n'est-il pas aussi un certain bien ? ²¹³ Nous avons rappelé plus haut combien les Grecs, et spécialement Platon, aimaient à unir le beau et le bien, et à considérer leurs relations mutuelles. Le beau ne manifeste-t-il pas le bien et le bien n'est-il pas la garantie du beau ? L'harmonie du beau et du bien est pour le cœur et l'esprit de l'homme

²¹³ Cf. *Somme théologique*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3.

comme une nostalgie constante. Il serait tellement merveilleux de pouvoir affirmer que tout ce qui est beau est bon, et de pouvoir s'y livrer pleinement sans se demander si cette identification n'est pas une tentation qui risque de faire dévier de l'amour véritable ! Nous avons dit, en effet, que le bien nous attirait en produisant en notre cœur un amour, tandis que le beau nous séduit en agissant en premier lieu sur nos facultés de connaissance. Être séduit n'est en soi ni bon ni mauvais, puisque le fait d'être séduit peut amener soit à aimer, soit à se détourner de l'amour. Le beau peut être ordonné au bien, comme il peut aussi, dans d'autres cas, devenir le rival du bien.

Il faut reconnaître que le beau et le bien ont de très grandes affinités qui, selon les circonstances, soit leur permettent de coopérer — le bien peut se servir du beau pour être plus conquérant — soit au contraire les mettent en rivalité — le beau n'accepte plus d'être supplanté par le bien. Précisons que, du point de vue de leurs réalisations existentielles, le beau et le bien peuvent s'identifier, car l'un et l'autre impliquent une forme et une forme parfaite. Seule une réalité ayant une forme parfaite est belle, et la première condition pour qu'une réalité soit bonne, c'est qu'elle ait une forme parfaite. Il y a donc un moment dans le développement d'une réalité où la beauté et la bonté s'identifient, mais ce n'est qu'un moment, car la bonté de la réalité exige plus que la forme parfaite. On comprend comment on peut alors souhaiter que ce moment dure et qu'il ne passe pas.

Si l'on considère le beau et le bien selon leurs *raisons propres*, on doit affirmer qu'ils diffèrent : le bien dit « appétibilité », le beau dit « splendeur de la forme » ; le premier est objet de la faculté appétitive et par le fait même il finalise celui qui possède cet appétit, tandis que le second est l'objet propre de la faculté de connaissance, comme nous l'avons déjà dit. Cependant il faut reconnaître que le beau, s'il ne peut pas finaliser le sujet connaissant, perfectionne et achève nos facultés de connaissance²¹⁴ ; et en ce sens il est exact de dire que le beau, splendeur de la forme, implique une sorte d'« appétibilité » de la forme pour nos facultés de connaissance. Le beau est capable de les attirer et de les captiver en les délectant de leur propre activité de

²¹⁴ Cf. *loc. cit.* : « Sic patet quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam ; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui ; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet ». Cajetan commente : « Pulchrum est quaedam species boni.. bonum est enim quod simpliciter complacet, pulchrum autem, quod secundum apprehensionem ». Du fait même que le beau regarde surtout la connaissance, les facultés sensibles les plus capables de connaître seront celles qui saisiront le mieux le beau, c'est-à-dire la vue et l'ouïe. On parle de belles couleurs et de beaux sons, mais non d'un beau toucher ni d'une belle odeur... Le toucher, l'odorat et le goût sont plus loin de la forme, plus près de l'appétit.

connaissance. Aussi peut-on facilement confondre la fonction du beau avec celle du bien, puisque l'une et l'autre consistent à attirer. En réalité, il ne peut y avoir identification, mais similitude proportionnelle, car le beau attire d'une manière tout autre que le bien. On comprend aussi comment on peut dire que le beau est une « espèce de bien », le bien de la faculté de connaissance ; mais l'expression demeure équivoque. Car si le beau est une sorte de bien, il ne l'est pas à la manière dont le lion est une *espèce* d'animal — puisque le bien n'est pas une notion générique — ou encore à la manière dont le bien-utile est une *espèce* de bien — le bien-utile s'opposant au bien-« honnête ». Le beau, espèce de bien, ne s'oppose à aucune autre espèce de bien. Il ne s'agit donc pas d'une division formelle du bien, mais d'une distinction d'un tout autre type. Ce que l'on peut dire, c'est que le beau joue à l'égard des facultés de connaissance un rôle semblable à celui du bien à l'égard de la faculté appétitive du sujet existant. On voit donc comment le beau et le bien peuvent à la fois coexister dans le même sujet, s'identifier même existentiellement, et se distinguer selon leurs raisons propres. Une philosophie qui ne fait plus de distinction entre l'aspect existentiel de la réalité et ses diverses *rationes* (fruits d'une analyse) aura toujours la tentation, ou d'identifier beauté et bonté, ou de les séparer totalement en réifiant leurs raisons formelles.

Cette parenté et cette similitude de fonction du beau et du bien permettent de mieux comprendre pourquoi la contemplation d'une réalité belle conduit si facilement, dans certains cas, à aimer cette réalité²¹⁵. On est conduit, par exemple, à aimer telle personne parce que sa beauté nous a séduits. Sa beauté a été pour nous plus qu'une voie d'accès à sa bonté, elle en a été le héraut, la manifestation.

Après avoir essayé de montrer ce qu'est le beau en le distinguant du vrai, du parfait et du bien, il faut encore chercher à préciser sa *raison propre* en déterminant la relation caractéristique du beau à la faculté de connaissance. Comme nous l'avons dit précédemment, les relations du beau et du vrai à nos facultés de connaissance sont différentes. Le vrai n'exprime que l'intelligibilité de ce-qui-est, il est la propriété de ce-qui-est, exprimant ce qui le rend capable de perfectionner l'intelligence, d'être sa mesure ou de s'identifier à elle. Le beau exprime à la fois moins et plus que la simple intelligibilité de

²¹⁵ Cf. S. THOMAS, *Somme théologique*, I-II, q. 27, a. 2 : « *Contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis est principium amoris spiritualis* ». — Joubert affirme : « Qui ne voit pas en beau est mauvais peintre, mauvais ami, mauvais amant ; il ne peut élever son esprit et son cœur jusqu'à la bonté » (*Pensées*, V, 43).

ce-qui-est, car il ne s'agit pas à proprement parler de l'intelligibilité de l'être, mais de celle de la forme. Or l'intelligibilité de l'être est plus radicale que celle de la forme, et elle possède une compréhension et une extension plus grandes²¹⁶. Mais le beau exprime aussi davantage, car il exprime la splendeur de la forme, sa clarté ; il implique donc un mode de perfection, de plénitude, de surabondance de l'intelligibilité de la forme. Grâce à ce mode, telle réalité se manifeste comme étant du même ordre que nos facultés de connaissance, comme leur étant conforme et immédiatement proportionnée, comme exerçant sur elles un certain pouvoir d'attraction et de séduction. Par là nous saisissons toute la différence qui existe entre l'ordre de la simple spécification objective (pure causalité formelle) et celui de l'attraction formelle du beau (causalité exemplaire). Cette attraction formelle du beau implique, certes, une spécification, mais selon un mode éminent, puisque la causalité exemplaire implique nécessairement la causalité formelle, mais selon un mode d'éminence et de séparation. Ce mode suppose nécessairement une certaine perfection et une autonomie de l'objet spécifiant et c'est pourquoi la cause exemplaire est une cause formelle *séparée*, et non immanente, pouvant, par le fait même, exercer selon sa manière propre certains aspects de la fonction de la cause efficiente et de la cause finale. A la manière de la cause finale, elle attire en demeurant séparée et immobile ; à la manière de la cause efficiente, elle est parfaite, capable de produire une image qui lui est semblable. Nous comprenons alors comment l'effet propre du beau est de captiver la faculté de connaissance de telle façon qu'elle en conçoive comme une image vivante²¹⁷. Platon et Plotin avaient bien saisi cette fécondité propre au beau ; mais ils n'ont pas distingué avec suffisamment de précision l'effet de sa cause, et le beau analogique de telle ou telle de ses modalités.

Puisque le beau attire et captive nos facultés de connaissance, la connaissance du beau implique toujours un certain plaisir et une certaine *fruitio* qui, spécifiquement, sont distincts du plaisir et de la *fruitio* du bien. Le plaisir propre au beau est celui de l'exaltation de la connaissance, de sa libération à l'égard de toutes les servitudes de la matière, des servilités et des nécessités de la vie ; c'est une sorte d'ivresse, d'idéalisation spirituelle. Certes ce plaisir du beau, comme tout plaisir, implique

²¹⁶ Nous pensons ici à la fameuse distinction que fait S. THOMAS entre la première et la seconde opération de l'intelligence. La première est spécifiée par la détermination de la structure de la réalité sensible (*quidditas rerum sensibilium*), tandis que la seconde l'est par l'exister même de la réalité (*ipsum esse rei*).

²¹⁷ C'est ce pouvoir de cause exemplaire qui fait comprendre comment on a pu définir le beau par la valeur — la valeur n'est-elle pas toujours liée à la cause exemplaire ?

des éléments affectifs et donc un appétit, mais ces éléments, au lieu d'être finalisés par le bien et de demeurer exclusivement dans l'ordre du bien, sont en réalité mesurés par la splendeur de la forme (par la cause exemplaire) et, par là même, demeurent formellement mesurés par la connaissance. On voit donc ce qu'il peut y avoir d'exact dans la position de ceux qui définissent le beau par le plaisir (Hume, Fechner, Santayana). Toutefois le plaisir est une conséquence, un effet du beau : il n'est pas le beau. Mais d'un point de vue descriptif, on sera toujours tenté de définir le beau par son effet propre : le plaisir.

Puisque le beau implique la perfection de la forme, la connaissance même du beau sera toujours capable d'être féconde, de rayonner, de se manifester. Evidemment, de même que le plaisir du beau est *sui generis*, cette fécondité de la connaissance du beau est elle-même tout à fait particulière. Elle doit se comprendre dans l'ordre même de la connaissance, comme l'aptitude d'une connaissance parfaite à se communiquer, à se dire. Autrement dit, la splendeur de la forme possède sur nos facultés de connaissance un tel pouvoir d'attraction qu'elle est capable de les séduire et de mobiliser à son service toute leur efficacité ; on serait tenté de dire que le beau peut ensorceler nos facultés de connaissance à tel point qu'elles ne voient plus que lui et qu'elles demeurent fixées en lui comme en leur bien ultime. Le beau apparaît alors comme seul capable d'épanouir pleinement certaines virtualités de nos facultés de connaissance, c'est-à-dire d'épanouir, en réalité, cette immatérialité radicale ou, si l'on veut, cette spiritualité de l'intelligence qui aspire toujours à être autonome et séparée, à posséder comme une indépendance absolue, ayant par elle-même sa propre subsistance et sa propre fin. D'où, pour l'intelligence, toutes sortes de tentations d'orgueil très subtiles et souvent très spirituelles, du moins apparemment :

Ton cœur s'est enflé d'orgueil à cause de ta beauté.
Tu as corrompu ta sagesse à cause de ton éclat ²¹⁸.

La contemplation de la beauté d'une réalité peut devenir rivale de l'amour authentique de cette même réalité. La beauté peut, en effet, attirer toute notre attention et nous interdire de considérer autre chose qu'elle. Elle peut dominer au point de ne pas permettre qu'une de nos activités lui échappe et tende directement vers la réalité, vers le bien comme tel. Le beau peut être tyrannique et prétendre attirer non seulement les regards, mais aussi les cœurs. C'est pourquoi la contemplation de la beauté peut être un obstacle — et le plus terrible des obstacles —

²¹⁸ EZÉCHIEL, 28, 17.

à la connaissance de la réalité existante, à la reconnaissance de sa bonté. Au contraire, la connaissance intellectuelle de la vérité, celle de la réalité, ne peut jamais avoir de telles prétentions ; elle ne peut pas, par elle-même, faire écran à l'amour en masquant le bien, puisque en raison de sa pureté elle n'est qu'une condition *sine qua non* de l'amour : il faut connaître le bien pour l'aimer. Cependant, notons-le bien, la connaissance n'est pas nécessairement ordonnée à l'amour ²¹⁹.

Nous pouvons résumer ainsi les distinctions de ces notions analogiques : vrai, parfait, beau, bien, en disant que le vrai regarde en premier lieu l'ordre de la cause formelle, le parfait celui de la cause efficiente, le beau l'ordre de la cause exemplaire, le bien celui de la cause finale. Or la cause exemplaire demeure essentiellement une cause formelle, avec un mode de séparation impliquant une certaine perfection et une certaine autonomie. C'est pourquoi le beau regarde proprement la faculté de connaissance, mais d'une manière tout à fait spéciale, car il introduit dans l'ordre de la cause formelle certaines exigences de la cause efficiente et de la cause finale, en ce sens qu'il s'agit d'une forme parfaite et ayant un mode de surabondance, de rayonnement. En ce sens on peut dire que le beau possède, comme le bien, un certain mode de plénitude, tout en demeurant substantiellement dans l'ordre de la cause formelle. Toutefois, le beau n'est pas un mixte qui pourrait se ramener à des éléments plus simples ; il possède une individualité, une unité, il est formellement irréductible au vrai et au bien ; mais pour expliciter ce qu'est le beau, nous le comparons successivement au vrai et au bien. Et précisément, en faisant cette comparaison, on pourrait dire que le beau, en tant qu'il se distingue du bien, ressemble au vrai, et en tant qu'il se distingue du vrai, ressemble au bien. Mais ces ressemblances sont évidemment de natures très diverses. En effet, la faculté de connaissance est ordonnée à la fois au beau et au vrai ; et d'autre part le beau, comme le bien, implique un certain rayonnement et un certain pouvoir d'attraction : il est capable d'attirer nos facultés appetitives. La contemplation du beau

²¹⁹ Il faudrait, si on voulait pousser plus loin cette analyse, distinguer et comparer le rôle propre des connaissances intellectuelles (spéculatives) du vrai et celui des connaissances morales (pratiques). Il faudrait également distinguer, parmi les connaissances spéculatives, les connaissances philosophiques et les connaissances mathématiques et scientifiques. Le propre de la connaissance philosophique n'est-il pas d'être toujours liée, d'une manière ou d'une autre, à l'amour, puisque aucune connaissance philosophique ne peut s'abstraire de l'homme ? La connaissance philosophique, en effet, est toujours liée, immédiatement ou médiatement, à l'homme et au bien de l'homme, et c'est ce qui constitue son réalisme propre. Tandis que les autres connaissances spéculatives (mathématiques et scientifiques) s'abstraient, de fait, de tout ordre à l'amour. Leur réalisme n'a rien à voir avec celui de la finalité. Quant aux connaissances morales pratiques, elles sont toujours reliées à la connaissance prudentielle et dépendent immédiatement et formellement de la finalité de l'homme, donc de son amour.

atteint plus explicitement la *forme* de la réalité que la simple connaissance intellectuelle, mais n'atteint pas plus profondément son *être* que la connaissance métaphysique. D'autre part, cette contemplation du beau peut être à l'égard du développement de notre amour comme une arme à deux tranchants qui nous permet de brûler les étapes — la contemplation de la beauté d'une personne peut nous permettre de l'aimer plus vite — ou qui nous sépare brutalement de l'amour — la contemplation de la beauté d'une personne peut nous empêcher de l'aimer. N'est-ce pas précisément cela qui fait dire aux poètes, aux artistes, que la beauté est joie, qu'elle est ce à quoi l'on s'accroche comme au seul bonheur attendu, et également qu'elle est terrible, effrayante, tragique, qu'elle est révolte, voire qu'elle est le malheur et donc, dans ce cas, s'oppose à l'amour ? Les artistes voient les conséquences et les effets de la beauté, mais dans leurs descriptions ils ne distinguent pas la cause de l'effet.

LE BEAU EST-IL UN TRANSCENDANTAL ?

Après avoir précisé la nature de la notion analogique du beau, après avoir vu comment elle se distingue des notions du vrai et du bien, on peut se demander si cette notion est une notion transcendante au sens précis du terme, comme le bien et le vrai, ou s'il faut seulement la considérer comme une notion analogique — comme les notions de vie et d'intelligence. Cette question présente un intérêt purement critique (au niveau métaphysique) ; sa résolution nous permettra de mieux préciser la notion analogique du beau relativement au vrai et au bien.

Rappelons d'abord ce que nous entendons par les transcendants, au sens précis. Convertibles avec la notion même de l'être, ce sont des « quasi-propriétés » de l'être, des « modes généraux de l'être » ; ils explicitent certains de ses aspects que, considérée en elle-même, la notion de l'être ne dit qu'implicitement (en acte, mais non explicitement). Jean de Saint Thomas, qui a longuement traité de la nature du transcendantal, nous avertit qu'il faut distinguer avec le plus grand soin ce que le transcendantal explicite et ce qui appartient à son constitutif formel. Autrement dit, il s'agit de distinguer dans tel transcendantal ce qu'il est en tant que *distinct* de l'être et ce qu'il est en lui-même. En tant que « quasi-propriété » de l'être, le transcendantal ne peut, en effet, rien ajouter de réel à l'être. A l'être on ne peut rien ajouter, puisqu'il n'y a rien en dehors de lui. Il serait donc contradictoire d'affirmer qu'un transcendantal ajoute quelque chose de réel à l'être. C'est pour-

quoi les transcendants, en tant que quasi-propriétés de l'être, s'identifient nécessairement à l'être lui-même. Il ne peuvent s'en distinguer qu'en raison d'une certaine relation de raison, ou d'une certaine négation, qu'ils impliquent explicitement dans leurs notions, tandis que la notion de l'être, considérée en elle-même, ne l'explicite pas. La seule chose que les transcendants peuvent ajouter à l'être, c'est donc soit une relation de raison, soit une pure négation ²²⁰.

Ceci ne veut pas dire que le constitutif formel du transcendantal soit une relation de raison ou une négation, puisque, dans ce cas, le transcendantal ne serait plus quelque chose de réel, convertible avec l'être, mais un être de raison (relation de raison ou pure négation). Le constitutif formel du transcendantal, c'est donc la notion même de l'être en tant qu'elle fonde cette relation de raison ou cette négation.

D'après ce que nous venons de dire, il est facile de comprendre que cet être de raison (négation ou relation de raison) peut affecter la notion d'être de diverses manières, selon que cette notion est considérée en elle-même ou dans son ordre à quelque chose d'autre :

1° selon qu'elle est considérée en elle-même : si la notion d'être est prise d'une manière affirmative, on est en présence du transcendantal *res* (l'être déterminé en lui-même) ;

si, à cette notion d'être, est ajoutée une négation, on est en présence du transcendantal *unum* (l'être indivis) ;

2° si, à cette notion d'être, est ajoutée la relation de raison qui exprime la séparation de l'être, sa division à l'égard des autres, on est en présence du transcendantal *aliquid* ;

si, à la notion d'être, est ajoutée la relation de raison exprimant la convenance de l'être à l'égard de l'intelligence ou de la volonté, on est en présence des transcendants *verum* et *bonum*.

A cette classification des transcendants que nous donne S. Thomas lui-même, peut-on ajouter le beau ? Nous avons déjà précisé que le beau se définit comme la splendeur de la forme, c'est-à-dire qu'il est une certaine forme de rayonnement et d'attraction. Cette forme de rayonnement et d'attraction que possède le beau à l'intérieur de la cause formelle, et qui le distingue du vrai, est-elle convertible avec la notion d'être ? Pouvons-nous établir ce parallélisme : de même que tout être, du fait même qu'il est, est intelligible, c'est-à-dire capable de perfectionner l'intelligence, ainsi tout être, du fait même qu'il est, est capable d'attirer la faculté de connaissance et de lui plaire ?

²²⁰ Cf. S. THOMAS, *De veritate*, q. 1, a. 1 ; q. 21, a. 1.

Le constitutif formel de tout transcendantal, nous l'avons dit, est la raison d'être elle-même, en tant qu'elle fonde une négation ou une relation de raison. Or le beau n'implique pas immédiatement et formellement la raison d'être en tant qu'elle fonde une négation ou une relation de raison, puisqu'il n'explicite ni un aspect négatif de l'être (comme l'un), ni proprement et immédiatement la relation de l'être à l'égard de l'intelligence ou de l'appétit (comme le vrai ou le bien). La valeur de ce jugement repose sur cette affirmation : la notion de beau exprime la splendeur de la forme ; or celle-ci n'est pas immédiatement et formellement la raison d'être dans sa pure relation vis-à-vis de l'intelligence ou de l'appétit — ce que nous avons montré précédemment en précisant la différence des notions analogiques du vrai, du beau et du bien.

Le beau, en effet, n'exprime pas formellement l'intelligibilité de l'être, mais la splendeur de la forme. Celle-ci fait immédiatement appel à un certain mode de perfection, de noblesse, de rayonnement de l'intelligibilité en harmonie avec nos facultés de connaissance. Formellement, le beau n'est pas ce qui perfectionne l'intelligence, mais ce qui lui plaît en tant que connu — *quod visum placet* — précisément parce qu'il possède une certaine connaturalité avec nos facultés de connaissance. Bien qu'il se fonde sur l'intelligibilité de l'être, le beau, par lui-même, exprime quelque chose de nouveau : il explicite la manière dont telle forme peut s'emparer de nos facultés de connaissance et les ravir. En tant que belle, la réalité est à l'unisson de nos facultés de connaissance, elle les captive et les séduit. Le beau ne relève donc pas du domaine de la pure intelligibilité de l'être, car il intègre dans sa propre splendeur certains éléments de perfection et de bonté capables de provoquer une délectation et un plaisir. C'est pourquoi la délectation qu'il suscite fait intimement partie de la contemplation du beau — ce qui suffit à montrer que la relation du beau à nos facultés de connaissance est différente de celle du vrai. De fait, cette relation n'explicite que la perfection de certaines réalités possédant une forme particulièrement pure et illuminatrice, jouissant d'une certaine liberté et autonomie par rapport aux exigences de la matière. Elle exprime une des qualités spéciales de la forme, on pourrait dire sa noblesse particulière : son pouvoir de s'imposer comme un absolu (impliquant des éléments de perfection et de bonté, elle peut, tout en demeurant une *forme*, s'imposer comme un absolu). Donc, puisque cette relation ne se fonde plus immédiatement sur l'être mais sur la perfection de la forme, nous ne sommes plus en présence d'une notion transcendantale au sens précis ; cette splendeur de la forme ne peut prétendre expliciter une nouvelle propriété de l'être.

On pourrait également démontrer que le beau n'est pas un transcendantal au sens précis en manifestant sa non-convertibilité formelle avec la notion d'être. Le beau, en effet, signifie la splendeur de la forme, c'est-à-dire une certaine perfection de la forme capable d'épanouir d'une façon tout à fait spéciale nos facultés de connaissance. Tout être, du fait même qu'il est, ne possède pas nécessairement ce pouvoir d'attraction et de séduction sur nos facultés cognitives. Ce pouvoir, il ne l'a qu'en vertu d'un certain degré de perfection de sa forme, et non proprement en vertu de son être. C'est pourquoi le beau ne qualifie pas proprement et immédiatement l'être, mais tel mode particulier de l'être. Il n'est donc pas immédiatement convertible avec l'être. Il n'est donc pas un transcendantal au sens tout à fait précis.

Nous sommes ainsi amenés à une triple conclusion :

— Dans la mesure où le beau présuppose l'intelligibilité de l'être, on peut le considérer comme un certain mode particulier du vrai. Sous cet aspect, il peut être envisagé comme un mode spécial du transcendantal « vrai » ou, si l'on veut, comme un état spécial de ce transcendantal, puisqu'il implique un degré de perfection et de noblesse. Evidemment, il faut bien comprendre le sens de ces affirmations et ne pas les interpréter d'une manière univoque, comme si le beau était une *espèce* de vrai dont il déterminerait l'universalité dans un sens particulier ; car le beau implique nécessairement certains éléments irréductibles au vrai.

— Etant donné cette situation très particulière du beau — la perfection même de sa notion et sa parenté profonde avec le vrai et le bien — on comprend comment certains ont voulu en faire une sorte de synthèse des autres transcendants. Mais, à proprement parler, il ne peut pas y avoir de « synthèse » des transcendants, puisqu'ils sont convertibles avec l'être. Ce qui permettrait de les synthétiser ne peut être que ce en quoi ils se différencient de l'être, c'est-à-dire la négation et la relation de raison. Or les négations et relations de raison ne peuvent se synthétiser.

Aussi nous semble-t-il plus exact de dire que le beau, considéré en lui-même, est une notion analogique parfaite, n'impliquant aucune imperfection, mais qui n'est pas immédiatement convertible avec l'être. Le beau ne peut donc pas être considéré formellement comme un transcendantal au sens précis.

— Cette notion analogique du beau se situe entre le vrai et le bien comme une sorte d'intermédiaire ²²¹ ou, pourrait-on dire, de « mixte »

²²¹ Cf. A. D. SERTILLANGES, *La philosophie de S. Thomas d'Aquin*, I, p. 27 : « La beauté... a rapport, elle aussi, à la connaissance, en y joignant toutefois, dans la joie de la contemplation, un aspect de bien qui la fait *intermédiaire entre les deux termes* » (c'est nous qui soulignons).

très particulier. C'est pourquoi, ce que le beau gagne en richesse de synthèse, il le perd en universalité, en extension et en pénétration analogique. Le vrai exprime plus parfaitement l'intelligibilité de l'être que le beau, et le bien exprime plus parfaitement l'appétibilité de l'être que le beau. Le « mixte » n'est donc pas plus que ses éléments, mais il exprime une synthèse originale que ces éléments, à eux seuls, ne peuvent exprimer.

PEUT-ON PARLER D'UN BEAU FORMEL ?

Puisque le beau regarde la faculté de connaissance et qu'il pré-suppose d'une certaine façon l'ordre de l'intelligibilité de l'être, il faut se demander s'il est nécessaire de distinguer le beau dans la réalité (*in essendo*) du beau dans la connaissance (*in cognoscendo*), comme on distingue en scolastique le vrai dans la réalité (*in essendo*) du vrai dans la connaissance (*in cognoscendo*). Il semble, en effet, que les distinctions qui affectent les notions les plus universelles doivent affecter les notions moins universelles qui en dépendent. Si le beau se situait formellement dans le prolongement du vrai, on pourrait conclure immédiatement qu'une telle distinction s'impose. Mais du fait que nos facultés de connaissance sont ordonnées au beau de façon tout à fait spéciale, la solution n'est plus aussi évidente. Il nous faut donc d'abord préciser pourquoi cette distinction a lieu en ce qui concerne le vrai, et ensuite examiner si elle doit demeurer dans le cas du beau.

Si l'on fait une distinction entre le vrai *in essendo* et le vrai *in cognoscendo*, c'est précisément parce que l'être en tant que vrai meut l'intelligence en la spécifiant. Or le mouvement de l'intelligence est immanent ; le vrai en tant qu'intelligé en acte demeure dans l'intellection. Donc le vrai ne se réalise formellement que dans l'acte même de l'intelligence. C'est donc la nature même de la spécification intellectuelle, exigeant l'immanence, qui rend compte de cette distinction et de sa nécessité. Par contre, lorsqu'il s'agit du bien qui attire l'appétit, une telle distinction n'a plus lieu. On touche là aux dynamismes intimes et propres de l'intelligence et de la volonté (et plus profondément encore à ceux des causes formelle et finale).

Dans la mesure exacte où le beau est relatif à la faculté de connaissance, il exige la distinction entre *beau ontologique* et *beau formel* ; dans la mesure exacte où le beau plaît et délecte, il répugne à cette distinction. C'est pourquoi, s'il demeure légitime de parler du beau ontologique (splendeur de la forme) et du beau formel (qui n'existe

que dans la contemplation même du beau), cette distinction doit s'entendre d'une manière tout autre que pour le vrai puisque, sous l'aspect particulier où le beau s'apparente non plus au vrai, mais au bien, cette distinction entre beau formel et beau ontologique tend à se résorber. De plus, cette distinction entre beau ontologique et beau formel n'étant pas une distinction propre à la nature du beau, elle ne peut jamais nous faire découvrir ce qu'il y a de tout à fait particulier dans le beau. Elle risquerait même, si on lui attribuait trop d'importance en la considérant comme une distinction propre, de nous empêcher de saisir ce qu'il y a d'original dans le beau. Les philosophes qui confondent le vrai et le beau auront toujours tendance à considérer cette distinction comme essentielle au beau et comme devant nous introduire dans ce qui lui est tout à fait propre.

En maintenant ces réserves, nous pouvons essayer de préciser la nature du *beau formel*. Alors que la vérité formelle se définit comme l'adéquation de l'intelligence à la réalité, le beau formel n'est pas une adéquation, mais bien plutôt une harmonie ou, si l'on veut, une convenance, une connaturalité de nos facultés de connaissance avec la splendeur de ce-qui-est²²². On saisit par là ce qu'il y a d'exact dans les théories pythagoriciennes et dans certaines théories idéalistes subjectivistes ; leur erreur est d'identifier ce *beau formel* avec le *beau comme tel* et, en raison même de cette identification, de ne plus pouvoir comprendre le beau ontologique dans tout son réalisme.

Le beau formel explicite en quelque sorte pour elle-même la splendeur, la clarté de la forme. Cette explicitation se réalise dans un acte de connaissance, en tant que cette connaissance atteint un état de parfait épanouissement — autrement dit dans un acte de contemplation. Du fait même que cette splendeur de la forme est explicitée pour elle-même, sans aucune autre finalité (Kant a raison d'y insister), et qu'elle est connaturelle à la faculté de connaissance, elle plaît et elle ravit. Cette contemplation dont le beau formel est le fruit, suscite nécessairement une certaine délectation, un certain plaisir, et donc un certain appétit. Cet appétit n'est pas ordonné à un bien extrinsèque, mais à la contemplation du beau ; en ce sens on peut dire qu'il lui demeure immanent ou, plus exactement, qu'il est comme assumé et transfiguré par cette contemplation, qu'il lui est tout entier ordonné. N'est-ce pas cela même qui caractérise cette contemplation et la rend si singulière ?

²²² Cf. M. FERRER, *Filosofia de la belleza*, pp. 570 ss. M. Ferrer distingue le beau transcendantal formel du beau transcendantal fondamental. Ce beau formel, il le définit : *Adæquatio rei perfectæ et intellectus*.

On voit donc comment le beau formel se distingue du beau ontologique : celui-ci n'est autre que la splendeur de la forme, sa clarté considérée en tant que *fondement du beau formel*. Cette distinction — comme celle du vrai formel et du vrai ontologique — doit se concevoir à l'intérieur même des notions analogiques du beau et du vrai. Elle nous révèle les deux modes tout à fait premiers du beau et du vrai, en ce sens que le vrai analogique implique nécessairement le vrai *in essendo* et le vrai *in cognoscendo*, « comme » le beau analogique implique nécessairement le beau ontologique et le beau formel. (Disons bien « comme », afin de respecter la diversité et la similitude analogiques qui existent entre ces distinctions, comme nous l'avons signalé plus haut.)

N'oublions pas que, comme il y a un ordre entre le vrai *in essendo* et le vrai *in cognoscendo*, il y a nécessairement aussi un ordre entre le beau ontologique et le beau formel. Le vrai dans la réalité (*in essendo*) est formellement premier, d'une priorité selon l'ordre de nature ; mais considéré dans sa réalisation la plus parfaite — la Vérité première — il ne demande aucune séparation réelle à l'égard du vrai dans la connaissance (*in cognoscendo*) ; il ne s'en distingue que selon sa raison formelle. Une séparation réelle apparaît entre ces deux modalités de vrai dès que nous sommes en présence de réalités impliquant certaines potentialités. Dans ces réalités, c'est-à-dire, de fait, dans toutes les réalités créées, le vrai *in essendo* est premier, comme *fondement* du vrai formel ; le vrai formel explicite certaines qualités que le vrai ontologique, en raison de sa réalisation partielle et imparfaite, ne peut pas épanouir et ne possède que virtuellement. Ce que nous venons de dire du vrai, nous pouvons le dire *semblablement* du beau, tout en signalant que la distinction entre le beau formel et le beau ontologique est moindre, c'est-à-dire que le beau ontologique contient plus explicitement le beau formel que le vrai ontologique ne contient le vrai formel. Le vrai ontologique est le fondement du vrai formel et ne contient celui-ci que virtuellement dans le cas de l'être créé, tandis que le beau ontologique possède une certaine connaturalité, une certaine similitude actuelle avec le beau formel, même parmi les réalités créées — ce qui explique son pouvoir de séduction, de causalité exemplaire. C'est pourquoi le beau ontologique, tout en étant le fondement du beau formel, lui demeure semblable, étant donné qu'il est essentiellement forme — celle-ci se trouvant réalisée sous deux états différents, mais qui gardent une unité de similitude.

Cette étude du beau, relevant d'une réflexion critique (au niveau métaphysique), complète l'étude des transcendants. Elle échappe donc à l'investigation propre de toute philosophie de l'activité artistique comme

telle, de la même façon que les notions transcendantales de bien et de vrai échappent aux enquêtes des autres parties de la philosophie (éthique et philosophie du vivant). La philosophie de l'activité artistique regarde certaines des réalisations particulières du beau, mais elle ne considère pas le beau dans toute sa valeur analogique.

5. Les diverses modalités du beau

Il nous faut maintenant examiner les diverses modalités du beau, en vue de déterminer ce qui leur est propre et de montrer leur irréductibilité. Arrêtons-nous d'abord à la diversité de ces modalités particulières, pour préciser ensuite leurs natures propres.

Un fait s'impose à l'expérience : le beau qui intéresse l'artiste, c'est-à-dire l'homme en tant qu'artiste, se présente de diverses manières. Il y a tout d'abord le beau que l'artiste n'a pas fait et ne peut pas faire, mais qu'il peut saisir et contempler. Ce beau peut l'inspirer et même se présenter à lui comme un milieu vital ; certains artistes savent qu'ils ne sont inspirés que dans tel ou tel pays, tel climat de beauté géographique ou spirituelle, artistique et humaine. Il y a aussi le beau que l'homme a réalisé lui-même, et qui se présente à son tour de diverses façons : le beau recherché pour lui-même, exclusivement, et celui qui, en même temps, implique d'autres finalités dont il ne peut être séparé. Nous pouvons, pour simplifier, qualifier ces diverses réalisations du beau comme : le beau de la nature, le beau des arts proprement dits, et le beau fruit des techniques.

Il y a là trois types particuliers de beau qui semblent bien irréductibles tout en possédant entre eux certaines relations : le premier, le beau de la nature, se présente comme le fondement « quasi maternel » des deux autres, la source première où ils trouvent d'une manière plus ou moins directe leur origine ²²³ ; comparativement au beau des arts proprement dits, le beau des techniques est comme une espèce inférieure du point de vue du beau. Le beau des arts proprement dits apparaît donc comme celui qui doit être considéré en premier lieu par une philosophie

²²³ « La nature est... la seule, la vraie source d'harmonie et de beauté. Cette beauté ne saurait être illusion » (A. VANDEL, *Le beau dans la nature et la création artistique*, p. 208). Roger Caillois affirme également que « les apparences naturelles constituent la seule origine concevable de la beauté. Est estimé beau, senti comme beau, tout ce qui est naturel ou qui s'appareille à la nature, qui en reproduit ou adapte les formes, les proportions, les symétries, les rythmes. L'impression de beauté ne saurait avoir d'autre source. En effet, l'homme... est lui-même nature : matière et vie soumises aux lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers. Elles le pénètrent, le traversent, l'organisent... Or ces lois sont génératrices de beauté. C'est peu dire. Elles secrètent la beauté qui n'est rien d'autre que leur apparence visible... » (*Esthétique généralisée*, pp. 20-21).

de l'activité artistique, sans que l'on exclue pour autant les deux autres types de beau qui sont, au contraire, considérés comme des auxiliaires indispensables. Il est curieux de remarquer que la plupart des esthétiques ne se sont, de fait, attachées qu'à l'un ou l'autre de ces trois types de beau, à l'exclusion des autres. Par exemple, les esthétiques de tendance naturaliste (à la manière de Rousseau) ne voient que le beau de la nature ; les esthétiques plus ou moins pragmatiques (William James) ou de tendance matérialiste (Alain) ramènent toutes les modalités du beau à celle des œuvres utiles ; les esthétiques idéalistes (Hegel, Croce) ou purement phénoménologiques (Sartre), ou phénoménologico-ontologiques (Heidegger, Mikel Dufrenne) ne voient pratiquement plus que le beau idéal, ou le beau imaginaire, ou le beau-dévoilement (ἀλήθεια) ou expression pure — qui se trouvent réalisés surtout et avant tout dans les arts proprement dits.

Seule une philosophie de l'activité artistique qui se veut pleinement réaliste et dépendante de l'expérience, peut respecter les diverses modalités du beau, les unifier en les ordonnant et en montrant comment, loin de s'exclure, ces diverses modalités s'appellent et se complètent.

LE BEAU NATUREL

Que signifie la beauté de notre univers ? Que devient le beau, splendeur de la forme, dans les réalités inanimées et dans les vivants ?

Faisons appel à notre expérience : nous avons tous été saisis par certains paysages particulièrement beaux, par certains éclats de la lumière qui subitement transformaient un paysage bien connu, par certaines physiologies d'enfants, de vieillards, d'hommes et de femmes... C'est ce genre d'expérience que Balzac évoque dans *Le médecin de campagne* :

Les rayons du soleil entraient dans le sentier avec une sorte d'impétuosité que l'ombre projetée par le long rideau de peupliers rendait encore plus sensible, et ces vigoureux jets de lumière enveloppaient de leurs teintes rouges une chaumière située au bout de ce chemin sablonneux. Une poussière d'or semblait être jetée sur son toit de chaume, ordinairement brun comme la coque d'une châtaigne, et dont les crêtes délabrées étaient verdies par des joubarbes et de la mousse. La chaumière se voyait à peine dans ce brouillard de lumière ; mais les vieux murs, la porte, tout y avait un éclat fugitif, tout en était fortuitement beau, comme l'est par instants une figure humaine, sous l'emprise de quelque passion qui l'échauffe et la colore. Il se rencontre dans la vie en plein air de ces suavités champêtres et passagères qui nous arrachent le souhait de l'apôtre disant à Jésus-Christ, sur la montagne : *Dressons une tente et restons ici.*

Ce paysage semblait avoir en ce moment une voix pure et douce autant qu'il était pur et doux, mais une voix triste comme la lueur près de finir à l'occident ; vague image de la mort, avertissement divinement donné dans le ciel par le soleil, comme le donnent sur la terre les fleurs et les jolis insectes éphémères. A cette heure, les tons du soleil sont empreints de mélancolie, et ce chant était mélancolique ...²²⁴.

La beauté de la nature, la beauté d'un visage humain apparaissent comme quelque chose de fugitif, précisément parce qu'elles réclament non seulement une certaine plénitude, un certain état de perfection, mais aussi un certain éclat provenant de la lumière sensible physique — celle du soleil (ou de la lune) — ou même, pour les vivants, de leur regard (lumière intérieure). Si l'on veut analyser ce que représente cette splendeur de la forme dans les réalités physiques et dans les vivants, on peut préciser qu'elle ne peut être formellement leur nature profonde, puisque toutes les réalités possédant la même nature ne sont pas belles, mais qu'elle implique un certain état singulier existentiel, un état de perfection faisant appel à diverses qualités. Ici, distinguons bien les qualités sensibles qui constituent la *bonté* des réalités physiques inanimées et animées, et les qualités sensibles qui constituent leur *beauté* ; ce ne sont pas les mêmes. Dans le cas de l'homme, c'est très net : sa bonté morale se fonde sur ses qualités opératives, ses vertus morales, tandis que sa beauté ne se fonde pas sur ses vertus morales. Il est des hommes moralement bons, très vertueux, qui ne sont pas beaux — et inversement. Nous retrouvons donc ici la distinction entre le beau et le bien au niveau des qualités de l'homme. Si les vertus morales fondent sa bonté, quelles sont les qualités qui fondent sa beauté ? La *figura* (qualité propre des réalités quantitatives comme telles), avec tout ce qu'elle implique, est évidemment un élément de sa beauté, et un élément très important qu'on ne peut nier²²⁵. Mais il semble bien qu'on ne puisse identifier beauté physique et *figura* ; la beauté naturelle possède quelque chose de plus profond, elle semble plus enracinée dans la réalité que la *figura*. N'exprime-t-elle pas en quelque sorte dans le monde sensible ce qu'est la réalité en son originalité individuelle ? C'est pourquoi la beauté

²²⁴ BALZAC, *Le médecin de campagne*, p. 168.

²²⁵ Cf. t. I, chap. III, pp. 206 ss. La *figura* implique toutes les qualités sensibles, termes des diverses altérations et des divers mouvements. Qu'il s'agisse pour les réalités physiques de certains résultats de l'érosion, ou pour les réalités vivantes de certains effets provenant des luttes et des combats soutenus pour conserver la vie ou propager l'espèce ; qu'il s'agisse de la fraîcheur toute souriante d'une source jaillissante ou de l'expression toute pure, encore intacte, de l'enfant, toutes ces qualités sensibles — couleur, douceur, rudesse —, toutes ces parties quantitatives proportionnées, mesurées, toutes ces lignes, tous ces contours, ces dessins, font en réalité partie intégrante de la *figura*.

naturelle implique certaines dispositions et un certain état de la réalité singulière. Aristote n'affirme-t-il pas que la beauté, comme la santé, est un « *habitus* (ἕξις) entitatif », un état existentiel qui affecte la réalité en lui permettant d'avoir comme un rayonnement, un pouvoir de séduction, d'attraction ? ²²⁶

Ce qui est vrai de l'homme l'est également des animaux : autres sont les qualités qui les rendent bons, autres celles qui les rendent beaux. Il en est de même pour les plantes et les réalités inanimées : lorsqu'il s'agit de leur bonté, la cause finale commande tout. C'est pourquoi les qualités qui rendent ces réalités bonnes sont toujours des qualités opératives ; par contre, lorsqu'il s'agit de leur beauté, c'est la cause exemplaire qui leur sert de mesure. Le mouvement n'est donc plus explicitement et immédiatement exigé. C'est pourquoi les qualités qui rendent ces réalités belles sont avant tout celles qui les ennoblissent, les valorisent, celles qui leur donnent une harmonie propre. Il s'agit donc de leur *figura* et surtout d'une certaine manière sensible d'exister, de se présenter et de se situer dans un ensemble, dans leur milieu ²²⁷.

S'il faut, dans les réalités physiques, distinguer la beauté de la bonté, il faut également distinguer leur beauté de leur vérité. Celle-ci

²²⁶ Cet « *habitus* entitatif » est ce qui, dans la réalité physique, permet à l'unité de la forme substantielle de rayonner à travers toutes les couleurs et toutes les déterminations de la quantité. Sa fonction propre est d'ordonner tous ces éléments en les mesurant selon les convenances mêmes de la nature-forme. Cf. t. I, chap. III, pp. 211-213.

²²⁷ En ce sens, on peut dire que le rôle de cet *habitus* de beauté est de manifester de façon éclatante et quelquefois même éblouissante, dans le monde du continu et du mouvement sensible, la nature-forme. Cet *habitus* donne donc à la nature sa splendeur et son éclat, une valeur de rayonnement que la nature ne possède pas proprement par elle-même. Voilà pourquoi on peut dire que le beau revêt la réalité physique d'une certaine qualité exprimant d'une manière visible la stabilité et la plénitude de la nature-forme. Précisons encore que cet *habitus* entitatif du beau naturel, s'il regarde en premier lieu la nature en tant que forme, ne peut cependant pas se séparer de la nature-fin (cf. t. I, chap. III, p. 211). Car la nature-forme est en réalité inséparable de la nature-fin, celle-ci s'identifiant réellement à celle-là. La forme naturelle d'un être physique n'est parfaitement elle-même que lorsque cet être a atteint sa fin propre. En ce sens on peut dire que l'*habitus* du beau, qui exprime dans le monde sensible la plénitude de la nature-forme, exprime aussi la nature-fin, et tout ce que celle-ci implique et exige : ses vertus et ses opérations propres ; mais immédiatement, il ne les exprime que relativement à la nature-forme, pour autant que celle-ci, considérée dans l'univers physique, non seulement ne peut s'abstraire de sa fin, mais se trouve nécessairement modifiée par elle. Considéré en lui-même et dans son originalité tout à fait propre, le beau de la nature est donc formellement distinct de l'ordre de la finalité, tout en étant réellement inséparable d'elle et même, d'une certaine façon en l'intégrant pour la ramener à l'ordre formel de la représentation. Aussi, quand on dit que l'*habitus* entitatif du beau est l'achèvement des réalités physiques qu'il affecte, comprenons bien qu'il ne s'agit pas ici d'un achèvement qui finalise au sens propre du terme, comme le bien, mais d'un achèvement à l'intérieur de la causalité formelle exemplaire, en vue de l'expression, de la représentation, de la manifestation. En ce sens, une réalité belle est celle qui est capable de retenir nos facultés de connaissance en les captivant. (JOUFFROY note que la beauté d'expression est commune à l'art et à la nature tandis que celle d'imitation et d'idéal, est propre à l'art ; *Cours d'esthétique*, p. 177, 24^e leçon). Dans cet ordre de la cause formelle exemplaire, l'*habitus* de beauté apparaît donc comme un principe de synthèse, simple et riche, indivisible et parfait. C'est une sorte de gloire naturelle de la forme substantielle. C'est son « épiphanie ».

se fonde immédiatement sur leur nature, sur leur substance — laquelle est principe d'être et d'intelligibilité — tandis que leur beauté n'exprime pas leur nature, leur substance, mais la gloire de celle-ci, son rayonnement à travers tous les accidents sensibles. La beauté naturelle des corps inanimés ou animés est bien une sorte de gloire et de splendeur qui les habite et qui, de l'intérieur (ce n'est pas une beauté *artificielle*), met dans toutes les parties de ces corps comme un reflet immédiat de l'indivisibilité et de la richesse de leur nature, disposant ces parties d'une manière harmonieuse, avec élégance et mesure, à tel point que leur relativité semble disparaître : elle est dominée par un ordre souverainement nécessaire qui s'impose de l'intérieur sans tension violente et qui semble exclure tout élément inutile et vain. La matière et la qualité de ces parties donnent l'impression d'être spiritualisées et ennoblies. Parfois même, quand cette beauté prend certains aspects féériques, elles apparaissent comme transparentes et intemporelles. Il semble alors que la lumière, du moins pour un instant, transfigure ces corps et leur communique quelque chose de sa transparence.

Quand nous disons que le beau est un *habitus* entitatif, nous exprimons à la fois qu'il n'est pas formellement la substance de la réalité et que, cependant, il est bien dans le prolongement immédiat de la forme substantielle : la « nature-forme ». Car l'*habitus* est la première espèce de qualité, la qualité dont la fonction propre est de « qualifier », d'ennoblir, de valoriser de l'intérieur son propre sujet. L'*habitus*, en effet, se réfère immédiatement à la structure intime de son sujet dont il dispose les parties selon les exigences propres de sa nature, supprimant leur indifférence, déterminant leur potentialité et leur permettant de participer à l'unité et à la perfection de la substance. C'est pourquoi, même si l'*habitus* est le résultat de certains mouvements, il s'enracine toujours profondément dans la nature propre de son sujet, au point d'apparaître comme une seconde nature.

On comprend alors les définitions du beau que donnent S. Thomas et ses grands commentateurs :

Beauté, santé et autres mots du même genre ne s'emploient en quelque sorte que relativement à quelque chose, puisqu'un certain équilibre des humeurs produit la santé chez l'enfant et ne la produit pas chez le vieillard; il y a en effet une santé du lion qui serait la mort pour l'homme. Donc la santé est une proportion des humeurs en rapport avec telle nature. Et de même la beauté [corporelle] consiste en une proportion des membres et des couleurs. C'est pourquoi autre est la beauté de celui-ci, autre celle de celui-là. Ainsi, le Christ a possédé cette beauté pour autant qu'elle appartenait à l'état et à la dignité de sa condition. Il ne faut pas par là comprendre qu'Il ait eu

des cheveux blonds ou qu'Il ait été roux parce que c'eût été convenable pour lui, mais bien qu'Il eut au plus haut point cette beauté corporelle relevant de son état, de sa dignité et de la grâce (*gratiositas*) de son aspect extérieur; de telle sorte que quelque chose de divin rayonnait de son visage, qui inspirait à tous le respect ²²⁸.

Bañez définit la beauté comme

une certaine grâce et une splendeur de la réalité qui, perçue par l'intelligence ou par l'ouïe, ou par la vue, attire ainsi l'âme.

Il y a, dans les êtres matériels, une triple beauté dont parle Saint Augustin au chapitre 19 du livre XXII de la *Cité de Dieu*. La première exige l'harmonie des parties entre elles, accompagnée d'une certaine suavité de la couleur. Cicéron en parle dans les mêmes termes dans les *Tusculanes*, livre 3. Et Aristote, au livre IV de l'*Éthique*, chapitre 3, affirme de plus que pour que quelqu'un soit beau de façon absolue, il faut que le corps et les membres aient une certaine grandeur. D'un homme de petite taille, même s'il est bien proportionné, on ne dira pas qu'il est beau, mais charmant.

Il y a une autre beauté dans les voix, qui consiste dans leur harmonie, laquelle naît elle-même du rapport dans les mesures et de la justesse des intervalles.

La troisième espèce de beauté se trouve dans les réalités spirituelles. Elle vient de ce qu'il y a une juste proportion des puissances spirituelles de la créature dans leur ordre à la perfection de son espèce et à sa fin propre... Enfin, une beauté toute particulière, unique, doit être attribuée à Dieu, en ce sens qu'en Lui il y a trois Personnes réellement distinctes l'une de l'autre dans une unité parfaite de l'essence. C'est la plus parfaite proportion d'égalité des personnes distinctes convenant toutes dans une seule essence. Dans toutes les créatures, il y a un certain vestige de la beauté divine dans la mesure où l'on trouve en toutes une variété dans l'unité ²²⁹.

C'est dans l'homme que le beau naturel se trouve réalisé de la façon la plus parfaite en raison même de la spiritualité de l'âme, qui peut donner à tout le corps humain — principalement à son visage et à son regard — une sorte de splendeur et de rayonnement uniques ²³⁰. Cette beauté naturelle de l'homme peut s'étendre à ses diverses activités,

²²⁸ S. THOMAS, *Commentaire des Psaumes*: 44, v 2. Cf. *Commentaire des Noms divins*, c. IV, l. 5, n° 339 : « Sic enim hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem [membrorum] in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem. »

²²⁹ BAÑEZ, *Commentaire de la Somme*, I, q. 5, a. 4, *circa solutionem* ad 1. Cf. la définition d'Alexander donnée ci-dessus p. 239 (unité dans la variété).

²³⁰ Pour montrer la beauté éminente de l'homme comparativement aux autres réalités naturelles, il suffirait de montrer la supériorité de l'âme humaine sur les autres formes naturelles. On pourrait aussi expliciter ce principe d'ARISTOTE : « Ce n'est pas le hasard mais la finalité qui règne dans les œuvres de la nature, et à un haut degré; or, la finalité qui régit la constitution ou la production d'un être est précisément ce qui donne lieu à la beauté » (*Les parties des animaux*, I, 1, 645 a 22 ss.).

et prendre alors des modalités variées : la beauté de l'athlète est toute différente de celle du savant, de l'artiste ou du contemplatif. Il y a également un type spécial de beauté humaine vertueuse.

On ne peut nier que nos activités vertueuses peuvent avoir, outre leur valeur morale, une grandeur unie à une certaine harmonie et à un certain éclat, qui les rendent vraiment belles. Il semble bien que, pour être belles, de telles actions vertueuses doivent d'une part dépendre de la magnanimité et y participer d'une façon plus ou moins directe, et d'autre part refléter d'une manière spéciale l'ordre et la lumière de l'intelligence. Assurément, c'est dans les activités de la vertu la plus éminente et la plus noble, la vertu de sagesse, que cette beauté naturelle se réalisera de la manière la plus parfaite — puisque cette vertu possède à la fois perfection, noblesse et plénitude de lumière. Toutes les activités de cette vertu deviennent par le fait même éclatantes et empreintes de noblesse et de grandeur. La magnanimité n'est en réalité que l'écho, dans l'ordre pratique et moral, de la grandeur de la vie contemplative relevant immédiatement de la sagesse. Aristote notait déjà dans son *Ethique* la beauté des gestes et des actions du magnanime ; mais cette beauté, pour lui, semble être secondaire en comparaison de celle de la vie contemplative ²³¹.

S. Thomas approfondit la même doctrine lorsqu'il montre que la vie contemplative est belle par elle-même :

La beauté consiste, ainsi qu'on l'a dit, dans un certain éclat accompagné de justes proportions. L'un et l'autre de ces éléments a sa source dans la raison, dont c'est le privilège de donner à tout le reste et la lumière qui éclaire et les justes proportions. C'est pourquoi la beauté se rencontre nécessairement et essentiellement dans la vie contemplative, laquelle consiste dans l'acte même de la raison. Aussi est-il écrit de la contemplation de la Sagesse : « Je suis devenu amoureux de sa beauté (*Sag.*, 8, 2). Dans les vertus morales, la beauté ne se rencontre qu'à l'état participé, c'est-à-dire en tant qu'elles participent à l'ordre de la raison elle-même, ce qui est principalement le cas de la tempérance... ²³².

²³¹ Il faudrait aussi noter que pour Aristote, l'amitié parfaite, celle qui est selon les vertus, est « belle » (voir *Éthique à Nic.*, livre VIII). Il y aurait donc comme trois types d'opérations belles : celles de la contemplation, de l'amitié et de la magnanimité. Il est facile d'en comprendre la raison, puisque la contemplation et l'amitié sont les deux fins propres de la vie humaine, l'une parfaite, l'autre imparfaite; quant à la magnanimité, elle est comme le reflet de la contemplation dans la vie morale.

²³² S. THOMAS, *Somme théologique*, II-II, q. 180, a. 2, ad 3. « Pulchritudo, sicut supra dictum est (q. 145, a. 2), consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur, ad quam pertinet et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo. Unde Sap. VIII, 2 de contemplatione sapientiae dicitur : *Amator factus sum formae illius.*

In virtutibus autem moralibus invenitur pulchritudo participative, in quantum scilicet participant ordinem rationis, et praecipue in temperantia... »

Concernant ces deux caractères de la beauté des opérations, clarté et proportion, Cajetan note que la première, la clarté, se trouve formellement dans l'intelligence, tandis que la proportion ne s'y trouve que comme en sa cause (*causaliter*)²³³. C'est pourquoi la beauté de la vie contemplative n'implique formellement que la clarté et la splendeur ; la proportion, l'ordre et l'harmonie n'y sont que virtuellement, mais éminemment présents, en raison même de sa simplicité toute « divine » (au sens philosophique du terme).

Peut-on ramener le beau naturel de ces activités morales et contemplatives de l'homme à un *habitus* entitatif, comme nous l'avons fait précédemment à propos des réalités physiques ? A première vue, il semble que non, puisqu'il s'agit d'opérations vertueuses ayant comme principes propres des *habitus* opératifs (vertus morales). Mais alors, si ce beau naturel vertueux (spirituel) se fonde sur des vertus morales, comment peut-on encore le distinguer de l'ordre de la bonté morale ou de celui de la bonté contemplative ?

Notons d'abord que seule la vie contemplative est nécessairement et essentiellement belle, la vie morale ne l'étant que d'une manière participée²³⁴ (alors qu'elle est au contraire essentiellement bonne). Or la vie contemplative ne fait pas immédiatement appel aux *habitus* opératifs des vertus morales, mais à l'*habitus* de sagesse. Et précisément, cet *habitus* de sagesse possède éminemment les perfections de tous les autres *habitus*, car il est d'un ordre essentiellement spirituel, capable de béatifier l'homme et de le faire participer à la beauté des substances séparées, à tout l'éclat de leur lumière. Cet *habitus* de sagesse peut donc être envisagé à la fois comme principe de bonté et comme principe de beauté, mais sous deux aspects formellement distincts. Il ne répugne pas, en effet, que dans l'univers spirituel la même réalité puisse être en même temps bonne et belle, mais, comme nous venons de le dire, sous deux aspects formellement distincts. Il serait incompréhensible qu'il en soit autrement, étant donné la nature propre de la bonté spirituelle. Ceci nous fait comprendre les confusions des platoniciens. Ne regardant que la bonté spirituelle, ils l'identifient à la beauté spirituelle, et ne concevant que des distinctions réelles et ontologiques, incapables qu'ils sont de distinguer les raisons formelles, ils affirment nécessairement que le beau et le bien ne peuvent se distinguer.

²³³ Voir le *Commentaire* de CAJETAN sur la *Somme théologique*, II-II, q. 180, a. 2 : « ubi Auctor duas partes pulchritudinis tractans, primam, scilicet claritatem, ponit formaliter in intellectu; secundam autem, scilicet proportionem, ponit causaliter in eodem ».

²³⁴ Cf. ci-dessus, note 232.

Par la beauté de la vie contemplative, c'est toute la beauté des substances séparées, celle des anges et celle de Dieu, qui, d'une certaine manière, est révélée à l'homme — ici à l'artiste — et lui devient comme présente. Par la beauté de la vie contemplative, ces beautés invisibles descendent, pour ainsi dire, dans notre univers et peuvent intéresser le philosophe de l'art, puisque celui-ci considère toutes les activités humaines en tant qu'elles sont belles. On constate, en effet, que certains artistes plus spirituels sont particulièrement sensibles à la beauté de la vie contemplative, écho dans notre univers de la beauté de Dieu ; ils la recherchent, s'y complaisent, s'installent à l'ombre de ces oasis célestes qui, purifiant leur cœur et leur intelligence, leur permettent d'être plus perméables à toutes les sortes de beauté.

LAIDEUR DE LA NATURE

En connexion avec le beau de la nature, pris au sens large, il faudrait considérer la question inverse : la laideur de la nature ou plus exactement de certaines natures, ainsi que de certaines fautes morales et de certains vices.

Sans prétendre résoudre ici une question aussi vaste et aussi délicate²³⁵, notons seulement qu'il faut bien distinguer deux choses : le manque de beauté naturelle ou, si l'on veut, la *laideur objective* des réalités qui nous entourent, et l'*effet subjectif* que peuvent produire sur tel ou tel artiste de telles réalités objectivement laides. La laideur objective des réalités physiques — qui se manifeste par un déséquilibre, un manque d'harmonie ou une opacité tels que ces réalités sont comme éteintes, perdent leur éclat, deviennent des sentiers battus, n'ayant plus rien de propre — provient de ce qu'elles ont subi une trop forte violence²³⁶. De même certaines activités morales peuvent être totalement

²³⁵ Voir L. KRESTOVSKY, *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. — R. POLIN, *Du laid, du mal, du faux*. — M. FEBRER, *Metafisica de la belleza*, pp. 605 ss.

²³⁶ « Je n'affirme pas, écrit R. Caillois, que tout soit beau dans la nature, mais que rien n'y est laid. *Si tout y était beau, l'homme ne distinguerait pas la beauté...* La laideur proprement dite n'apparaît dans la nature qu'au moment où un être capable d'œuvrer entreprend de l'*altérer* de sa propre initiative, tâtonne et n'est pas heureux dans sa démarche... L'homme est faible quand il crée, car il peut échouer dès qu'il peut réussir. Il n'est pas de fleur laide, sauf la tulipe-perroquet, précisément une de celles qu'il crut devoir ajouter à la flore. Les paysages peuvent être indifférents ou ennuyeux. En eux-mêmes, ils ne sont pas laids. Mais l'homme, s'il sait aménager d'admirables jardins, des perspectives, des parcs qui reposent et qui charment, enlaidit aisément les plus beaux sites en y introduisant des panneaux publicitaires, une usine, une gare, quelque édifice saugrenu ou disgracieux » (R. CAILLOIS, *Esthétique généralisée*, pp. 22-24). Pour Étienne Souriau qui, comme on l'a vu, définit le beau par la réussite, par l'accomplissement, la laideur naturelle se définit par le « raté » : « Le Machaon, le Morio, le Paon du

dépourvues de beauté ; notamment les actions vicieuses, surtout celles à caractère bestial qui, étant infra-humaines, ne participent plus du tout de la lumière de la raison, et même simplement les actions médiocres ²³⁷.

Mais une réalité objectivement laide peut très bien exciter la sensibilité, éveiller l'imagination artistique. Elle peut servir de contraste. Certains artistes semblent se complaire dans le mal moral, le vice, et le rechercher comme s'ils y trouvaient un climat propice à l'activité créatrice. Il y a là un fait qui est de tous les temps, mais qui, à notre époque, prend une ampleur telle qu'on pourrait être tenté de croire à une certaine complicité de l'artiste avec le mal ²³⁸. Si le beau s'identifiait formellement au bien, il y aurait dans ce fait une sorte de contradiction ; mais puisqu'il y a distinction formelle, il n'y a pas de contradiction. D'autre part, ce n'est pas toujours le manque de beauté comme tel de certaines réalités qui suscite l'attention des artistes, mais le fait que ce manque particulier de telle beauté met en pleine lumière d'autres aspects de la beauté naturelle dans ces réalités dites objectivement laides selon l'opinion commune ; et ce sont précisément ces aspects inédits qui excitent la curiosité de ces artistes ²³⁹. Parce qu'il n'y a pas de réalité substantiellement laide, il y a toujours quelque chose de beau qui subsiste. Cet aspect peut subitement apparaître dans un éclat nouveau, grâce à l'opacité de ce qui est ordinairement lumineux. On pourrait faire des remarques analogues pour expliquer comment tel climat spécial, créé

Jour, écrit-il, nous donnent cette impression de succès triomphal dans cet épanouissement, dans cet accomplissement d'un être selon un processus de nature ; tandis que certains microlépidoptères (les Teignes, par exemple) nous donnent par contraste cette impression de raté, d'avortement d'un possible magnifique, d'inutilisation de ressources naturelles employées ailleurs. Cela est largement suffisant pour rendre compte des impressions qui nous poussent à trouver beaux le Paon du Jour, le cheval pur-sang et la rose épanouie, et à refuser cette qualification (et les impressions sensibles et émotives qui l'accompagnent) à la teigne, au cheval de Prjewalsky, au *Cirsium oleraceum* ou à la *Sagina apetala* » (*Le beau, l'art et la nature*, p. 88). Pour Jean Rostand, épris de la beauté de tout ce qui vit, « il n'est pas jusqu'aux boursoffleurs d'une feuille, produite par des acariens, qui n'aient leur manière de grâce », car « c'est encore de la vie », et « la vie reste harmonieuse jusque dans ses désordres » (*Carnet d'un biologiste*, pp. 99-100). J. Rostand ira jusqu'à dire : « Trop d'éclat dans l'objet vivant peut nous cacher la sourde beauté propre à tout ce qui vit » (*op. cit.*, p. 100). Et encore : « C'est quand elle paraît le moins soucieuse de plaire que la nature m'enchanté le plus ; je préfère la mousse à la fleur, la grenouille à l'oiseau, le bousier au papillon. J'aime dans la nature ce qui en est le moins art » (*op. cit.*, pp. 114-115).

²³⁷ Pour Whitehead, qui définit le mal en termes esthétiques, en fonction de la Beauté, de l'intensité d'Harmonie, le cas des braves gens « insensibles et stagnants (*unfeeling and unprogressive*) ...est analogue à celui de l'homme qui s'est dégradé jusqu'à l'état de pourceau » (*Religion in the Making*, p. 98. Cf. A. PARMENTIER, *La philosophie de Whitehead et le problème de Dieu*, chap. XII).

²³⁸ Voir RODIN, *op. cit.*, p. 42.

²³⁹ L. KRESTOVSKY note très justement : « En s'emparant de l'idée de la Laideur, l'artiste découvre un monde qui lui permet de créer une catégorie encore inconnue de visions et de modes artistiques. Il traite le Laid comme une forme de Nouvelle Beauté, exprimant mieux et plus exactement les concepts de son temps » (*op. cit.*, p. 5. Cf. *Le drame du beau et La laideur dans l'art à travers les âges*).

par telle ou telle activité vicieuse, peut éveiller certains artistes et même aviver leur curiosité artistique à tel point qu'ils en font leur milieu. Evidemment, il faut bien le noter, de telles attitudes demeurent toujours un peu anormales, non seulement du point de vue moral, mais même du point de vue artistique ; même si, de fait, dans notre monde moderne, elles semblent se généraliser, elles n'en gardent pas moins un caractère quelque peu morbide. C'est pourquoi ce genre de beau, puisé et recherché à l'intérieur des « monstres » de la nature, ne pourra jamais fournir à l'artiste un climat aussi parfait, aussi pleinement fécond dans l'ordre même de la beauté, que le climat réalisé par d'authentiques beautés naturelles. Ce climat, en effet, aura toujours quelque chose d'un peu artificiel, de surfait, qui inclinera fatalement l'artiste à préférer l'extraordinaire, voire le scandaleux, à ce qui est tout simplement beau.

LE BEAU FORMEL

Ce beau naturel sensible n'est formellement beau, en acte ultime, que lorsqu'il est contemplé, qu'il nous plaît et nous ravit²⁴⁰. Précisons bien qu'il ne s'agit pas ici de la connaissance intellectuelle purement spéculative qui recherche les *causes* des réalités, mais n'est pas pour nous la seule manière d'atteindre ce-qui-est. Nous pouvons connaître la réalité d'autres manières, parmi lesquelles il en est une qui implique formellement le concours de l'intelligence, de l'imagination, de la mémoire et des sens externes ; ces diverses facultés s'exercent alors simultanément selon leur continuité vitale et possèdent une certaine plénitude d'exten-

²⁴⁰ Pour Croce, le beau de la nature n'existe pas, il n'y a pas de qualité objective qu'elle soit belle, mais il y a des êtres qui servent de support à notre intuition. « La nature n'est belle que pour qui la contemple avec un œil d'artiste... zoologues et botanistes ne connaissent pas les beaux animaux et les belles fleurs... le beau naturel se découvre, et comme exemple de découvertes on peut citer les points de vue indiqués par les artistes, les hommes de goût et d'imagination... Sans le concours de l'imagination aucune partie de la nature n'est belle... enfin il n'est point de beauté naturelle à laquelle un artiste ne fit quelque modification... L'homme devant la beauté naturelle est proprement Narcisse à la fontaine » (*L'esthétique...*, pp. 94-95 ; cf. ci-dessus p. 229). Cette position de Croce est évidemment très opposée à celle d'un biologiste comme Jean Rostand (cf. ci-dessus, note 236), saisi par la « mystérieuse splendeur des choses vitales », leur « beauté inimitable, incompréhensible, insaisissable », « beauté à la fois si étrangère et si fraternelle — parente de l'œil qui la reçoit et de l'esprit qui s'émerveille », « création à l'état pur, de première main », « fraîcheur qui nous arrive du fond des siècles » (*op. cit.*, pp. 97-98). Pour Jean Rostand, le beau naturel prime absolument le beau artistique. Aussi, loin de dire, avec M. Dufrenoy, que « nous n'avons pas vu... la figure torturée des iris avant de voir le bouquet de Van Gogh » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, p. 661), J. Rostand écrira-t-il : « La fréquentation des œuvres d'art nous inhabilite à ressentir décevantement celles de la nature. Se nettoyer l'œil de toute esthétique humaine. Oublier Van Gogh quand on regarde un tournesol » (*op. cit.*, p. 98).

sion et de richesse, puisqu'elles peuvent se compléter et s'achever mutuellement — ce qui se produit précisément quand nous saisissons une réalité comme belle. Dans ce cas, nous ne la considérons alors ni comme vraie, ni comme bonne ; nous ne cherchons pas à découvrir ses diverses causes, mais nous la regardons en elle-même et pour elle-même, en tant que possédant en elle-même une valeur digne de retenir nos activités de connaissance et de contemplation. Ces activités, en effet, s'arrêtent, se fixent et se stabilisent dans cette réalité attirante et qui nous plaît.

Le beau formel, en tant qu'on le distingue du beau naturel²⁴¹, est donc comme l'harmonie vivante de la splendeur de la forme de notre univers sensible, vécue consciemment à travers nos facultés de connaissance (intellectuelle et sensible) imprégnées de nos images et de tout un apport affectif. Cette harmonie vivante et consciente est également parfaite, ce qui implique une fécondité, un certain pouvoir de se dire, de se manifester, de se communiquer. Par cette harmonie, toutes nos facultés de connaissance sont unifiées, concertées de telle sorte qu'elles acquièrent vraiment une force nouvelle et une nouvelle efficacité.

Enfin le beau formel explicite ce qui, dans le beau ontologique, demeure toujours un peu à l'état de « disposition », puisque c'est dans la contemplation même du beau que le beau ontologique trouve son ultime finalité. Le beau naturel, pris dans toute son ampleur, peut constituer comme un climat de beauté en attente de l'homme. Ce climat ne devient vraiment « milieu vital » de beauté que par la présence de l'homme qui en vit, qui le goûte et se laisse séduire. Ce « milieu » implique donc un aspect subjectif — relatif à l'émotion esthétique de tel ou tel homme — tout en ayant un réel fondement objectif²⁴². Ce beau formel, si nous le considérons dans toutes ses ramifications profondes, constitue le climat intérieur en lequel s'épanouit la vie de l'homme en tant qu'artiste. Ce climat intérieur prend des tonalités très différentes suivant le tempérament, les qualités, la culture de ceux qui en vivent, et aussi suivant le climat de beauté naturelle en lequel il a pris naissance. Ce monde intérieur de beauté formelle, que l'on aime appeler le « monde de l'artiste », est ce « monde idéal », monde mythique

²⁴¹ Ce que nous entendons ici par « beau formel » ne doit pas être confondu avec la « beauté idéale » d'un Winckelmann ; mais c'est bien par là que nous rendons compte de cette aspiration que nous avons relevée chez lui (cf. ci-dessus, p. 238).

²⁴² On attribue à COROT ce propos : « L'été, je ne peins plus dehors depuis dix heures du matin jusqu'à trois heures du soir. » — « Corot, note A. Boschot, lorsqu'il se fut trouvé lui-même, ne demandait plus à la nature que de lui fournir des Corot » (A. BOSCHOT, *op. cit.*, p. 182).

et symbolique que tout homme quelque peu sensible porte toujours en lui. Ce monde idéal offre d'ailleurs des perspectives différentes suivant qu'il est celui d'un chrétien, d'un panthéiste ou d'un athée (ce qu'il serait intéressant d'expliciter à d'autres points de vue).

LE BEAU DES ARTS PROPREMENT DITS

A partir des multiples expériences des réalités belles, et à partir de son inspiration, s'organise chez l'artiste le *projet* — ce que, dans la philosophie classique, on a appelé l'*idea*²⁴³. Ce projet-*idea* est le principe et la cause de la création artistique proprement dite, qui se termine à l'œuvre d'art. Il nous faut donc étudier maintenant le beau tel qu'il se trouve réalisé dans le projet-*idea*, c'est-à-dire dans la connaissance propre de l'artiste comme tel, et le beau tel qu'il se trouve dans l'œuvre artistique elle-même.

Le beau du projet-idea

Ce beau du projet-*idea* est le beau formel de ce que nous désirons réaliser (du *factibile*), celui qui est vécu et possédé par l'artiste, celui qui informe sa connaissance artistique comme telle. Ce qui caractérise ce beau et le distingue du beau formel engendré à partir de l'expérience de la beauté de la nature, c'est d'être formellement et immédiatement principe et cause exemplaire de la beauté de l'œuvre d'art. A l'égard de celle-ci, il joue donc le rôle de mesure formelle extrinsèque et, par le fait même, il possède une splendeur et une clarté tout idéales. Rien de matériel ni d'opaque ne vient le ternir. Ce beau du projet-*idea* vécu par l'artiste implique une harmonie idéale entre les divers éléments (par exemple couleurs et parties quantitatives dans le cas de la peinture) intégrés dans la propre connaissance de l'artiste, son inspiration, son choix créateur. Nous retrouvons bien, ici encore, la notion de clarté et d'harmonie, mais elle est ici mesure et principe, et possède donc une autonomie tout à fait spéciale.

Si le projet-*idea* dépend, d'une certaine façon, de l'expérience artistique et donc du beau de la nature, en ce sens que selon l'ordre de génération il les présuppose, quelque chose de tout à fait nouveau appa-

²⁴³ Cf. t. I, chap. VI, pp. 290 ss. et ci-dessous pp. 321 ss.

raît pourtant en lui, quelque chose de plus parfait et de plus explicite du point de vue de la beauté, qui ne peut s'expliquer que grâce à l'inspiration. Ce passage des expériences esthétiques au projet-*idea* peut, comme nous l'avons dit, être considéré comme une sorte d'induction sous le souffle de l'inspiration ²⁴⁴.

La beauté caractéristique du projet-*idea* est donc celle d'une mesure immanente à l'artiste, mesure qu'il porte en lui et que, formellement, il s'est lui-même donnée sous l'influence spéciale de l'inspiration et du choix créateur. Mais cette beauté, bien qu'elle soit tout à fait propre à l'artiste comme tel, garde fondamentalement une dépendance plus ou moins directe à l'égard du beau de la nature.

Précisons que cette beauté formelle du projet-*idea* possède intrinsèquement une certaine causalité efficiente l'inclinant à s'exprimer en une réalité extrinsèque pour préciser et déterminer sa forme de façon ultime en s'individualisant et se singularisant. En elle-même, en effet, si elle est parfaitement « une » du point de vue formel (clarté et proportion), elle n'en demeure pas moins capable de se manifester en diverses réalités individuelles sensibles. Et donc, si elle garde toujours un certain mode idéal qu'on pourrait être tenté de considérer comme indépendant du temps et du lieu, cependant cette beauté ne peut s'abstraire, en réalité, des éléments sensibles et imaginatifs, nécessairement mesurés par le temps et le lieu. De plus, ces éléments ne peuvent être parfaitement eux-mêmes que réalisés dans une œuvre artistique concrète. Voilà pourquoi la beauté du projet-*idea* ne peut s'abstraire de la réalisation et l'implique essentiellement.

En raison de cet *ordre vers* la réalisation d'une œuvre artistique, on peut dire que la beauté du projet-*idea* est aussi celle d'un esprit créateur ²⁴⁵. Le beau du projet-*idea* possède une richesse de fécondité, de création, de dynamisme. Le beau, comme le bien, est *diffusivum sui*. Le beau et le bien n'attirent pas seulement : ils sont capables de produire, de se communiquer. Mais à la différence du bien, le beau se communique pour s'exprimer, se manifester, se dire d'une manière plus parfaite, plus explicite, pour s'emparer d'une matière, l'assimiler et s'en servir. Toute création artistique est une victoire de la beauté du projet-*idea* sur l'univers physique, ou plus exactement un achèvement de la beauté de l'univers par l'artiste. Le projet-*idea* se sert alors de certains

²⁴⁴ Cf. t. I, chap. VI, pp. 255-256.

²⁴⁵ On comprend par là ce qu'il y a à la fois de juste et de limité dans la définition hégélienne du beau. Ce que Hegel nous présente comme la définition même du beau n'est qu'un aspect du projet-*idea*; par le fait même, il ne peut nous donner une véritable définition du beau dans toute sa richesse analogique.

éléments de la nature pour que sa beauté, en s'incarnant, s'épanouisse pleinement, s'affirme et s'impose aux regards et à l'attention de l'artiste lui-même et de ses semblables. Cette diffusion de la beauté n'a donc pas proprement d'autre finalité que la beauté même du projet-*idea* ; elle en a toutes les exigences, et c'est pourquoi elle est toujours si tyrannique.

Le beau de l'œuvre d'art

A partir du projet-*idea*, l'artiste réalise son œuvre et il la réalise en contemplant la splendeur de son *idea*. Par le fait même, la beauté de l'œuvre d'art est formellement mesurée par celle de l'*idea*, puisque, formellement, elle en dérive. Notons cependant que, grâce à son individualité propre, cette beauté de l'œuvre implique quelque chose d'irréductible au projet-*idea* de l'artiste²⁴⁶. Il y a quelque chose de nouveau, d'inédit, qui apparaît explicitement dans l'œuvre, et qui apparaît même pour l'artiste, créateur de l'œuvre. L'artiste n'est plus en face d'une beauté idéale, toute spiritualisée, mais voit au contraire se dresser devant lui une œuvre belle concrète, réalisée dans tel milieu, telles circonstances, avec le concours de tels matériaux, de tels instruments. Cette œuvre s'inscrit dans le temps et dans le lieu, dans un univers sensible et mobile ; elle demeure en elle-même contingente en raison de sa matière qui l'apparente à toute autre réalité physique, tout en proclamant et en manifestant quelque chose d'éternel qui se situe comme au delà de toutes les réalités physiques de notre univers, car elle porte l'empreinte de l'*idea* de l'artiste.

Si l'on veut préciser la différence qui existe entre la beauté de l'œuvre artistique, provenant de l'*idea* de l'artiste, et la beauté de la nature créée par la Sagesse divine et mesurée par l'*Idea* de l'Artiste éternel, il faut, sous peine de tout confondre, distinguer les deux aspects sous lesquels on peut envisager ces diverses beautés. D'un point de vue ontologique, on ne peut douter que la beauté des réalités physiques possède une primauté incontestable. Leur beauté ne s'enracine-t-elle pas immédiatement dans leur nature, dont elle exprime la perfection for-

²⁴⁶ Ceci n'est plus vrai lorsqu'il s'agit de l'*Idea* de Dieu comme Créateur de l'univers. La création et son effet propre n'apportent aucune détermination nouvelle à la contemplation de Dieu. Il est intéressant de noter que chez un philosophe comme Whitehead, la relation de Dieu au monde (sa « préhension » du monde temporel) apporte au contraire à Dieu une détermination — ce qui montre bien que, dans cette philosophie, l'analyse de l'art n'est pas purifiée par la métaphysique.

melle et l'indivisibilité ? Cette beauté, comme nous l'avons déjà noté, est un *habitus* entitatif. La beauté de l'œuvre d'art, au contraire, provient nécessairement de l'extérieur, elle affecte une réalité naturelle qu'elle transfigure. Cette réalité naturelle possède vis-à-vis de l'art humain comme une « puissance obédientielle », selon l'expression des théologiens²⁴⁷. La beauté qu'elle acquiert n'est plus naturelle, elle est *artificielle*. Elle ne peut être qu'une « forme d'ordre » qualitatif, une relation de qualités (harmonie de couleurs ou de figures, rythme), mais ne peut plus être un *habitus* entitatif naturel. Cette beauté ne pourra donc jamais atteindre la profondeur et le jaillissement interne propres à la beauté naturelle.

Du point de vue *formel*, du beau comme tel, la beauté des œuvres d'art est première, car elle possède une splendeur et une clarté de forme plus explicites, plus actuelles ; sa finalité propre n'est autre que sa manifestation. Tout dans l'œuvre d'art est ordonné à la manifestation de sa beauté. Le beau de la nature, au contraire, n'est pas le but et la fin propre de la nature : ce but ne peut être que le bien ; le beau y est recherché soit comme une disposition, soit par surabondance, pour permettre au bien d'achever, de rayonner et d'attirer plus parfaitement.

Ajoutons que le beau s'exprime dans l'œuvre d'art d'une manière beaucoup plus pure et plus lumineuse, puisque tout lui est subordonné. Pour l'artiste en tant que tel, le beau du *factibile* humain (celui du projet-*idea* et celui de l'œuvre), est vraiment la valeur suprême, le seul absolu qui s'impose à lui et doit polariser toutes ses énergies et toute sa vitalité. Dans l'univers physique, au contraire, le beau est moins dégagé ; il demeure toujours quelque peu enfoui dans l'opacité de la matière sensible et physique, ou subordonné à des réalités plus parfaites. Il n'est plus la valeur suprême, qui ne peut être que le bien. Celui-ci, jouant dans l'univers physique la fonction de « cause des causes », y règne en maître et y impose ses propres exigences²⁴⁸. Or précisément, en raison du facteur quantitatif, qui ne peut atteindre la perfection et la bonté qu'à travers la multitude de ses parties, les exigences du bien entraînent nécessairement, dans l'univers physique, une

²⁴⁷ Rappelons que la puissance obédientielle, pour le théologien, est la capacité de la créature relative à la toute-puissance de Dieu. Dieu peut la transformer selon l'ordre de sa sagesse.

²⁴⁸ Si, parlant des organismes qui ne sont pas humains — et qui n'ont donc pas de finalité extrinsèque — Aristote peut dire que « la fin en vue de laquelle un être est constitué et produit tient lieu de beau » (*Parties des animaux*, I, 5, 645 a 25), au niveau de l'univers il affirme sans équivoque possible la primauté du Bien-fin (voir notamment *Métaphysique*, Λ, 10) — alors que Whitehead, par exemple, affirme que « la téléologie de l'univers est dirigée vers la production de la beauté » (*Adventures of Ideas*, IV^e partie, chap. XVIII, section I, p. 341).

certaine complexité d'où naissent inévitablement certaines confusions, certains compromis qui s'opposent souvent aux exigences de la clarté et de la forme.

Comprenons bien que dans le monde physique les exigences du bien sont différentes de celles du beau, ce qui est à l'origine de nombreuses antinomies, que nous retrouvons d'ailleurs dans notre vie humaine lorsque nous constatons, par exemple, que certaines exigences de l'art ne sont pas formellement les mêmes que celles de la morale et que les principes de l'art ne sont pas ceux de la prudence. Ces antinomies se ramènent en dernier lieu aux exigences différentes de la cause finale et de la cause formelle exemplaire : la cause finale implique formellement l'existence et, dans le monde physique, l'individuation — l'individu seul existe et seul il est le « bon-sensible-en-acte » ; la cause formelle exemplaire, par elle-même, ne réclame pas immédiatement l'existence ; dans le monde physique, elle tendra même, pour pouvoir se réaliser avec plus de pureté, à s'écarter de certaines individuations trop matérielles de l'existant pour tendre vers un type-idéal possédant à la fois les perfections de la forme universelle et celles du particulier, du singulier²⁴⁹. L'individu sensible et physique, à cause même de la matière individuante, contracte et morcelle toujours ce que la forme contient dans toute sa pureté. D'où cette conséquence immédiate : le beau de la nature, dominé par les exigences de la cause finale, devra toujours sacrifier certaines exigences de la splendeur de la forme pour le *bien* de la nature. Cette splendeur est certes présente en acte d'une manière passagère, dans les individus, à travers toutes les exigences des générations et des corruptions, mais cette présence demeure virtuelle et latente, plus ou moins enfouie dans l'opacité de la matière. Le beau de l'œuvre d'art, s'épanouissant pour lui-même, maintient au contraire toujours, dans son individualité même, une certaine note d'universalité. Aristote, comme nous l'avons rappelé, affirme que la poésie est plus proche de la philosophie que l'histoire parce que, précisément, elle est plus proche de l'universel²⁵⁰. Avec le beau de l'œuvre d'art, nous sommes en présence de certains « types de beauté » existant évidemment dans telle ou telle œuvre singulière et même très personnelle, mais gardant toujours une valeur universelle. Ces types sont bien de tous les temps et de tous les lieux. Pensons à tous les *Gaudissart*, à tous les *Père Goriot* de la terre !

²⁴⁹ C'est l'*haecceitas* de DUNS SCOT que recherche l'artiste: un singulier qui reste formel comme singulier. L'artiste peut l'obtenir parce que sa forme n'est pas substantielle, mais accidentelle; c'est une forme d'ordre, d'expression.

²⁵⁰ Cf. ci-dessus, p. 215.

La beauté de l'œuvre d'art « stylise » la nature, comme on aime à le dire. Elle délivre et délie certaines formes de beauté qui, dans la nature, se trouvent comme captives des exigences de la cause finale ; elle donne une sorte d'éternité formelle à ce qui, dans la nature, est toujours soumis à la contingence et aux lois de la génération et du mouvement ; elle accuse et souligne certains éléments qui, dans les êtres naturels, demeurent quelque peu enfouis, elle les met en relief, les isole pour leur donner une sorte d'autonomie et de vie propre. Certaines formes, que la nature contenait souvent d'une manière confuse, indistincte, à l'état de germe et de semence, sont manifestées au grand jour par les œuvres d'art qui les explicitent et les épanouissent, en les faisant fleurir.

On pourrait objecter que la fin de la nature, c'est aussi la forme universelle, l'espèce ou l'idée-archétype. Génération et corruption alternent et se succèdent. Le caractère universel de la forme est donc sauvegardé, même dans l'ordre physique, ce qui nous permettrait d'affirmer que la beauté de la nature possède une certaine universalité que l'œuvre d'art imite et perfectionne, mais sans l'expliciter.

Il est tout à fait exact de dire que la fin de la nature est l'espèce, mais précisons qu'il ne s'agit pas d'une espèce-en-soi, d'une idée-archétype ayant un mode universel, comme l'aurait voulu Platon, mais de l'espèce existant dans l'individu lui-même, réalisée dans le singulier, alors que la fin de la beauté des œuvres d'art est bien *telle* forme spécifique *idéale* réalisée par l'artiste dans *tel* singulier. Le désir de Platon rejoint en réalité le désir de l'artiste. Son erreur philosophique a été de ne pas distinguer assez nettement les exigences propres du beau de celles du bien, celles de la causalité finale de celles de la causalité formelle exemplaire et, par le fait même, de confondre le bien de la nature avec le beau de l'œuvre d'art.

Ceci nous fait comprendre comment la beauté des œuvres d'art est à la fois plus facile et plus difficile à saisir que la beauté des réalités physiques. La beauté de l'œuvre d'art, en effet, bien que plus explicite, est plus difficile à pénétrer parce qu'elle est mesurée par le projet-*idea* d'un artiste. Cet artiste, en tant qu'homme, est mon frère, mais il peut être très loin de moi en tant qu'artiste. Créateur d'une œuvre d'art, il est nécessairement original et personnel, surtout si, de fait, il est un grand artiste. Lorsqu'on a vécu intensément tout le mystère de la nature, à commencer par la sienne propre, on comprend facilement que cet aspect énigmatique de toute œuvre d'art connaisse de très grandes diversités. Toutefois, il serait faux de dire que plus l'œuvre d'art est puissante, plus elle est énigmatique. Au contraire, plus elle est belle, plus elle est expressive et, par là même, plus elle parle au cœur des

hommes et revêt une valeur universelle. Mais il faut reconnaître que cette valeur d'expression universelle des grandes œuvres d'art est rarement réalisée. D'autre part, certains caractères, en elles, nous échappent toujours — ce qui du reste ne saurait nous étonner, puisque ces œuvres expriment ce qu'il y a de plus insondable et de plus impénétrable dans le génie de l'artiste.

La beauté naturelle, bien que plus cachée, plus enfouie dans la bonté même de la nature, nous demeure pourtant plus proche, car elle exprime l'*Idea* de notre Créateur, du Père de notre intelligence. Les « Idées » de Dieu sont en réalité plus proches de notre intelligence que les idées des hommes, nos semblables. La transcendance même des « Idées » divines leur confère une merveilleuse immanence. Nous comprenons plus facilement le langage de la nature que celui d'un autre artiste, notre frère, car il nous est plus familier : c'est le langage du Père s'adressant à ses enfants. Notons de plus que la beauté de la nature se réalise toujours dans la bonté ; or celle-ci possède le pouvoir de nous attirer en nous convenant. C'est pourquoi la beauté de la nature a une note de suavité, de calme, de détente, de tendresse même²⁵¹ ; c'est une beauté maternelle et enveloppante, proche de nous et qui peut toujours se découvrir dans un amour naturel, familier et très simple. La beauté de l'œuvre d'art, par contre, se manifestant exclusivement dans son éclat de beauté, a une force de séduction plus violente et plus tyrannique. Elle n'a pas pour nous, ordinairement, cette même proximité affective. C'est ce qui explique ce cri de Valéry : « Ce qu'il y a de plus beau est

²⁵¹ Dans une perspective qui est évidemment très différente de la nôtre (puisque chez lui la nature, qui n'est pas l'œuvre d'un Père, nie l'homme qu'elle porte), Camus a su admirablement évoquer la tendresse de la nature (voir par exemple *Noces*, pp. 37-38, 58, 62) et la « fraternité secrète » qui accorde l'homme au monde : « De cette colline légère à ces fruits juteux, de la fraternité secrète qui m'accordait au monde à la faim qui me poussait vers la chair orangée au-dessus de ma main, je saisissais le balancement qui mène certains hommes de l'ascèse à la jouissance et du dépouillement à la profusion dans la volupté. J'admire, j'admire ce lien qui, au monde, unit l'homme, ce double reflet dans lequel mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut alors l'achever ou le détruire Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. Dans son ciel mêlé de larmes et de soleil, j'apprenais à consentir à la terre et à brûler dans la flamme sombre de ses fêtes. J'éprouvais... mais quel mot ? quelle démesure ? comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolte ? La terre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile » (*Noces*, in *Essais*, p. 88). Cf. *op. cit.*, p. 87, où Camus évoque la beauté de ce monde que l'homme peuple de sa joie, mais qui doit anéantir cette joie et l'homme lui-même : « Ce paysage... m'assurait que sans mon amour et ce beau cri de pierre, tout était inutile. Le monde est beau, et hors de lui, point de salut. La grande vérité que patiemment il m'enseignait, c'est que l'esprit n'est rien, ni le cœur même. Et que la pierre chauffée par le soleil, ou le cyprès que le ciel découvre agrandi, limitent le seul univers où 'avoir raison' prend un sens : la nature sans hommes. Et ce monde m'annihile. Il me porte jusqu'au bout. Il me nie sans colère. Dans ce soir qui tombait sur la campagne florentine, je m'acheminais vers une sagesse où tout était déjà conquis, si des larmes ne m'étaient venues aux yeux et si le gros sanglot de poésie qui m'emplissait ne m'avait fait oublier la vérité du monde ».

nécessairement tyrannique... »²⁵². Ce qui du reste ne l'empêchera pas, dans le même dialogue, de mettre ces mots dans la bouche du même Eupalinos : « *Il faut que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé* »²⁵³. Nous avons déjà noté cette parenté entre l'attrait du beau et celui du bien : l'un meut en séduisant, l'autre en connaturalisant. Mais la séduction de l'œuvre d'art possède une modalité spéciale, elle s'impose vraiment d'une manière impérieuse. C'est pourquoi la beauté de l'œuvre artistique apparaît souvent froide et sévère, austère et tendue pour les psychologies affectives, alors qu'elle séduit plus immédiatement et plus profondément les psychologies d'artistes ayant une sensibilité plus affinée et plus intellectualisée.

Ces considérations philosophiques sur la distinction entre le beau de la nature et celui de l'œuvre d'art pourraient expliquer bien des faits et bien des attitudes de la vie des hommes. Notons en passant cette remarque de Malraux : « Les hommes s'accordent plus facilement sur la beauté des femmes que sur celle des tableaux, parce qu'ils ont presque tous été amoureux et pas tous amateurs de peinture »²⁵⁴. On pourrait porter un jugement semblable à l'égard de la beauté de certains paysages, qui réunit plus facilement l'unanimité des suffrages que la beauté des œuvres d'art, toujours plus aristocratique et réservée aux initiés, l'élément de noblesse y étant plus saillant et plus affirmé.

Pour préciser davantage en quoi consiste le beau de l'œuvre artistique, il faut l'analyser dans ses diverses réalisations : musique, peinture, sculpture, architecture, etc. Car le beau s'exprime, de fait, avec de très grandes différences selon les diverses formes qu'il emprunte. La beauté d'un tableau est évidemment toute différente de la beauté d'une sonate, et si les éléments que l'un et l'autre empruntent sont analogiquement les mêmes, ils sont cependant exploités non seulement avec des matériaux très différents, mais aussi selon des techniques très diverses. Le beau de la musique dit harmonie, ordre, clarté, mais selon un *rythme* spécial, dans une succession ordonnée. Le beau architectural implique ordre et

²⁵² VALÉRY, *Eupalinos*. Œuvres, II, p. 95.

²⁵³ VALÉRY, *op. cit.*, p. 87. « Cela est divin, reprend Socrate. J'ai entendu, cher Phèdre, une parole toute semblable, et toute contraire. Un de nos amis, qu'il est inutile de nommer, disait de notre Alcibiade dont le corps était si bien fait : *En le voyant, on se sent devenir architecte* ». Si nous distinguons « beau de la nature » et « beau de l'œuvre d'art » ce n'est pas pour les opposer et nier leur profonde parenté, mais uniquement pour préciser leur modalité propre. C'est pourquoi ces deux jugements de valeur, que Valéry note avec tant de finesse, ne sont pas du tout contradictoires pour le philosophe, mais expriment très bien l'analogie profonde qui existe entre ces deux modes particuliers du beau.

²⁵⁴ MALRAUX, *Le musée imaginaire* (Psychologie de l'art), p. 96.

clarté selon une harmonie propre au volume... Mais nous ne pouvons pas entrer ici dans l'analyse de chacune de ces diversités, qui achèverait cependant l'étude de la diversité des œuvres artistiques ²⁵⁵.

LE BEAU DES ŒUVRES UTILITAIRES

Remarquons cependant que le beau architectural nous invite à une nouvelle considération. Car il ne s'agit pas seulement de construire un édifice qui soit beau, mais encore un édifice qui soit *utile*, dont on puisse se servir. Une maison n'est pas uniquement finalisée par sa beauté esthétique, mais aussi et surtout par l'usage de celui qui l'habite. Cette exigence de l'architecture se retrouve, avec des nuances variées, mais au fond semblables, dans toutes les œuvres artisanales. Le cordonnier doit certes faire une belle chaussure qui plaise à la vue, mais ce n'est pas son premier objectif : un soulier doit permettre de marcher et, plus exactement encore, répondre aux désirs précis de celui qui devra s'en servir. « Il faut qu'une belle porte soit d'abord une porte » ²⁵⁶. La plupart des réalisations techniques telles que machines, locomotives, automobiles, avions, impliquent des problèmes assez semblables.

Ce qu'il y a donc de particulier à ces œuvres, c'est que le beau n'y tient plus toute la place, ni même parfois la place prépondérante. Elles sont en effet, au sens propre, des moyens, des « instruments » fabriqués pour l'usage, et non plus seulement des œuvres destinées à exprimer la splendeur de la forme et à plaire. Elles peuvent avoir une note de beauté, d'élégance — on veut alors joindre l'agréable à l'utile — mais pratiquement le beau ne se retrouve plus en elles que comme un *mode* ; il n'est plus recherché pour lui-même.

Si nous comparons les œuvres artisanales et les œuvres purement techniques (les outils) aux œuvres d'art proprement dites, nous devons reconnaître que les unes et les autres font partie des inventions et fabrications de l'homme et relèvent bien de ses activités « manufacturières ». Du point de vue ontologique et de la causalité efficiente, il y a une unité générique entre ces œuvres. Mais du point de vue formel et du point de vue du beau, elles diffèrent substantiellement, car dans le cas des œuvres des « beaux-arts », le beau est recherché exclusi-

²⁵⁵ Voir t. I, pp. 397-398.

²⁵⁶ ALAIN, *Préliminaires à l'esthétique*, p. 176. La position d'Alain est tout à fait juste en ce qui concerne le beau des œuvres utilitaires ; mais le beau ne « fleurit » pas que sur l'utile (cf. ci-dessus, p. 208, note 44).

vement pour lui-même, indépendamment de toute autre considération, alors que dans les œuvres artisanales et techniques le beau est toujours recherché sans doute, mais en dépendance d'une autre causalité finale. Le beau devient modal ou même secondaire.

Ce qui caractérise la beauté des œuvres utilitaires, c'est la simplicité de la forme, son caractère de rigueur, de dépouillement²⁵⁷. Cette beauté est celle de l'instrument, du médiateur qui doit « servir » à quelqu'un ou à quelque chose, qui doit se soumettre à la finalité de celui qu'il sert ; par le fait même, cette beauté est celle de ce qui est parfaitement adapté²⁵⁸. Ce qui caractérise la beauté des œuvres utilitaires, c'est donc d'être engagée tout entière au service d'un but précis, déterminé. C'est une beauté de sobriété, d'ascèse en quelque sorte, la beauté de ce qui est volontairement dépouillé pour être capable d'atteindre ce but. C'est vraiment la beauté propre du moyen qui porte en lui la préfiguration de la fin à laquelle il est ordonné²⁵⁹. Le moyen dans lequel tout semble prêt à servir, à se rendre utile, nous apparaît vraiment comme un moyen parfait. Il nous plaît dans sa sobriété même et dans sa nudité d'instrument. Si l'on identifie la beauté des œuvres utilitaires et la beauté considérée en elle-même, on comprend comment on peut définir le beau par l'adaptation, ou comme un moyen de salut.

De l'architecture à l'usine, de l'objet ménager à la machine, ce type de beauté implique en réalité de très grandes diversités. Y a-t-il une beauté propre aux œuvres réalisées par les techniques, qui soit différente

²⁵⁷ Saint-Exupéry note, à propos de l'avion, ce caractère de pureté et de simplicité : « La machine elle-même, plus elle se perfectionne, plus elle s'efface derrière son rôle. Il semble que tout l'effort industriel de l'homme, tous ses calculs, toutes ses nuits de veille sur les épures, n'aboutissent, comme signes visibles, qu'à la seule simplicité, comme s'il fallait l'expérience de plusieurs générations pour dégager peu à peu la courbe d'une colonne, d'une carène, ou d'un fuselage d'avion, jusqu'à leur rendre la pureté élémentaire de la courbe d'un sein ou d'une épaule. Il semble que le travail des ingénieurs, des dessinateurs, des calculateurs du bureau d'études ne soit ainsi, en apparence, que de polir et d'effacer, d'alléger ce raccord, d'équilibrer cette aile, jusqu'à ce qu'on ne la remarque plus, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus une aile accrochée à un fuselage, mais une forme parfaitement épanouie, enfin dégagée de sa gangue, une sorte d'ensemble spontané, mystérieusement lié, et de la même qualité que celle du poème. Il semble que la perfection soit atteinte non quand il n'y a plus rien à ajouter, mais quand il n'y a plus rien à retrancher. Au terme de son évolution, la machine se dissimule » (*Terre des hommes*, Œuvres, pp. 169-170).

²⁵⁸ Parlant des instruments de bois produits jadis par l'ingénieuse industrie des paysans pyrénéens et rassemblés au château de Coumes, en Ariège, par M. J. Bégouen, A. VANDEL déclare : « Rien de plus instructif... que l'examen de ces modestes objets de ménage. Ils sont parfaitement beaux, parce qu'une longue et tâtonnante recherche les a rendus exactement propres à leur usage » (*art. cit.*, p. 210).

²⁵⁹ H. Arvon, dans sa *Philosophie du travail* (p. 59), écrit que « lorsque des objets techniques sont portés à leur perfection, et qu'ils remplissent parfaitement la fonction pour laquelle ils ont été conçus et créés, ils constituent un monde qui, loin de s'opposer à la nature, l'éclaire et la porte à la conscience des hommes... C'est en eux que se manifeste la beauté cachée des choses ». Cette position extrême conduit — comme H. Arvon lui-même le reconnaît — à confondre la technique et l'art, puisque l'art a pour fonction de perfectionner la forme de la nature, alors que la technique, normalement, doit permettre d'utiliser la nature.

de celle des œuvres artisanales ? La différence entre l'activité artisanale et celle des techniques regarde en premier lieu les moyens d'efficience ; elle ne regarde qu'indirectement le point de vue de la beauté. Cependant, en raison même de l'habileté beaucoup plus grande de la machine, en raison de la complexité à laquelle elle parvient dans une précision et un raffinement extrêmes, ce que produit la machine peut tendre à rejoindre la beauté des formes géométriques élémentaires. L'objet fait en série, en effet, s'il n'a pas la qualité propre à l'objet fait par un artisan, où l'esprit et la main de l'homme restent, si l'on peut dire, plus présents à la matière, possède toutefois une rigueur géométrique que ne possède pas l'œuvre réalisée par l'artisan ; en ce sens il est plus rationnel — et moins spirituel ²⁶⁰.

Ajoutons que ce qui est fabriqué en série donne lieu à un type spécial de beauté que n'offre pas l'objet artisanal, et qui provient, soit du nombre (d'où naît la beauté de la répétition dans les ensembles), soit de la grandeur (d'où naît un caractère de puissance, de force, de domination) — soit des deux ²⁶¹. Lewis Mumford écrit :

Suivez la répétition géométrique en toile d'araignée des arêtes de cubes vides, qui constituent le squelette d'un gratte-ciel moderne : effet jamais obtenu même avec le bois, avant que les poutres sciées à la machine soient possibles... Observez dans un entrepôt, une rangée de baignoires, une rangée de siphons, une rangée de bouteilles, toutes de taille, de forme et de couleur identiques, s'étendant sur plusieurs centaines de mètres. L'effet visuel particulier provenant de la répétition, et qu'on ne trouvait jadis que dans les grands temples ou les armées, est maintenant un lieu commun de l'environnement mécanique. Il y a une esthétique des ensembles et des séries, comme il y a une esthétique de l'unique et de la non-répétition ²⁶².

²⁶⁰ Si l'objet fabriqué à la machine possède une beauté géométrique plus grande, faite d'exactitude et de symétrie rigoureuses, s'il est plus « fini » à certains égards, il est beaucoup moins parfait sous d'autres aspects, précisément parce qu'il est moins imprégné de l'esprit et de l'effort humain. Entre un meuble « d'époque » et une copie « de style » (surtout si elle est faite en série), il y a une différence de qualité telle que, face au premier, la seconde ne peut paraître belle. Cela ne tient pas à la perfection de l'exécution, car il est évident que certaines copies sont si remarquablement exécutées que l'on pourrait, à première vue, s'y tromper (encore que l'excès de zèle trahisse souvent le copiste). Cela ne tient pas non plus essentiellement à la qualité des matériaux employés. Cela provient d'une qualité d'expression très difficile à exprimer et à analyser, mais qui ne manque pas de se faire sentir à l'homme de goût.

²⁶¹ L'œuvre produite par la technique est moins adaptée que l'œuvre artisanale au monde naturel — et donc à l'homme ; mais elle s'impose et arrive à créer en quelque sorte un nouveau milieu ; par là même elle rend l'homme relatif à elle, au lieu d'être elle-même relative à l'homme et à la nature. C'est toute la différence qui existe entre la construction des autoroutes modernes et le tracé des routes muletières, épousant les courbes des montagnes.

²⁶² L. MUMFORD, *Technique et civilisation*, pp. 287-288. « Ces objets pour la plupart, ajoute Mumford, ne possèdent ni le jeu des surfaces, ni la danse des lumières et des ombres subtiles, ni les nuances de couleur et de ton, d'atmosphère, les harmonies enchevêtrées que possèdent les corps humains et les compositions spécifiquement organiques — toutes qualités

D'autre part, la machine permet des réalisations dont les dimensions, inconnues du travail artisanal, offrent un nouveau caractère de beauté. « Passez dans un port moderne, écrit encore Lewis Mumford, et voyez

les contours des gigantesques oiseaux d'acier, aux ailes écartées, qui président au chargement et au déchargement des navires. L'envergure des ailes, le long cou, le jeu des mouvements de ce vaste mécanisme, le plaisir particulier que provoque la combinaison d'une légèreté apparente associée à une force énorme en action, n'ont jamais existé à ce degré dans les autres environnements. Comparées à ces grues, les pyramides d'Égypte ont le caractère de pâtés de sable » ²⁶³.

Sans nous arrêter davantage à ce qui peut distinguer la beauté des techniques de la beauté artisanale, revenons un instant aux rapports entre la beauté des « beaux-arts » et celle des œuvres artisanales et techniques. Ce problème se pose avec une acuité tout particulière à l'égard de l'architecture. Dans ses réalisations les plus parfaites, en effet, l'architecture semble réaliser une synthèse harmonieuse de ces deux types de beauté qui, loin de s'exclure et de s'opposer, apparaissent au contraire comme coopérant à la réussite finale de l'œuvre ²⁶⁴. Mais dès qu'elle quitte ce sommet, on assiste à la victoire de l'une de ces finalités et, par le fait même, à l'exclusion plus ou moins complète de l'autre (la primauté exclusive de la finalité utilitaire étant le propre de l'art fonctionnel).

On peut situer dans la même ligne la beauté de la *connaissance mathématique*. Cette beauté est au service de la vérité et ne peut donc exister que dans la vérité, mais elle en reste toujours distincte, car on peut atteindre la vérité sans déployer cette élégance spéciale qui caractérise la beauté d'un raisonnement scientifique. De la même façon, la beauté d'une machine ou d'un instrument est au service de l'usage de

qui appartiennent aux niveaux traditionnels de l'expérience et au monde non ordonné de la nature. Mais devant ces nouvelles machines et instruments, leurs surfaces dures, leurs volumes rigides, leurs formes brutales, prend naissance une nouvelle sorte de plaisir et de perception. L'une des nouvelles tâches de l'art est d'interpréter cette perception » (p. 288).

²⁶³ *Op. cit.*, p. 288. A la beauté spéciale provenant de la répétition numérique et de la grandeur, il faudrait ajouter celle qui provient d'une possibilité très grande de variation dans les formes et qui est propre à l'« art machinique », comme le dit Mumford (*op. cit.*, illustration XIV, p. 323).

²⁶⁴ « Les ingénieurs, écrit LE CORBUSIER, font de l'architecture, car ils emploient le calcul issu des lois de la nature, et leurs œuvres nous font sentir l'HARMONIE. Il y a donc une esthétique de l'ingénieur, puisqu'il faut, en calculant, qualifier certains termes de l'équation, et c'est le goût qui intervient » (*Vers une architecture*, p. 7). — « Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et qu'on le regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse, et forte » (*op. cit.*, p. 80).

cet instrument ; elle ne peut exister sans lui, bien qu'elle s'en distingue toujours formellement : l'utile est de l'ordre du bien, le beau est de l'ordre de la cause formelle exemplaire. Mais ontologiquement il y a identité, et c'est pourquoi certains ont confondu si facilement « beauté » et « vérité » en mathématiques, « beauté » et « utilité » dans les œuvres techniques.

Ce « beau mathématique » est comme une synthèse du beau du projet-*idea* et de celui de l'œuvre, en ce sens qu'il se réalise dans la connaissance mathématique, connaissance qui implique un *facere*. L'être mathématique n'est-il pas formellement créé par le mathématicien ? Ce beau mathématique est donc à la fois très *formel* — c'est un beau idéal et extrêmement pur — et très *relatif*, car il affecte le pur divisible mathématique. On peut dire qu'il est le type par excellence (le premier analogué) du « beau-relatif », du « beau-utile », car on ne peut avoir un beau-utile plus idéal, plus formel et plus pur. Dans le genre beau-utile, il est donc la *mesure*.

Mais étant donné cette identité, dans le beau mathématique, du « beau formel » et du beau de l'œuvre, on comprend comment, sous un certain aspect, ce beau mathématique l'emportera toujours, non seulement sur toute la beauté des œuvres techniques (beau-utile), mais même sur celle des œuvres d'art. Par le fait même, il exercera toujours une certaine séduction et risquera d'être considéré comme la mesure propre du beau. Une philosophie idéaliste, ne distinguant plus avec assez de netteté l'ordre intentionnel de nos idées et l'ordre des réalités existantes, peut-elle encore résister à une telle séduction ?

A côté de la beauté des œuvres techniques, il faut situer celle de certains arts libéraux, comme la rhétorique et la logique, et celle des arts qui sont au service de la nature, comme l'éducation ou l'agriculture. Nous considérerons de préférence la beauté de la rhétorique et de la logique, puisque celles-ci apparaissent comme des extrêmes parmi les arts libéraux, et comme les plus spirituels parmi les arts qui coopèrent avec la nature. En effet, la beauté rhétorique, comme celle de l'architecture, semble harmoniser la beauté des arts proprement dits avec celle des moyens (ici la persuasion) ordonnés à la réalisation d'une fin. La rhétorique n'est-elle pas au service de la communauté politique ?

La beauté de la logique, au contraire, comme celle des purs instruments, ne s'exprime que selon un mode de sobriété, de rapidité, d'adéquation rigoureuse, tout ordonné au but précis que la logique doit atteindre : la vérité de la connaissance scientifique. Avec le beau de cet « art des arts », comme l'appelle S. Thomas, nous sommes en pré-

sence d'une des réalisations les plus spéciales du beau. Si le beau de la logique risque toujours d'être rival de la vérité (perfection propre de la connaissance intellectuelle), la confusion de la vérité avec le beau logique est encore plus fréquente, du fait que le beau séduit nos facultés de connaissance.

On retrouve quelque chose de semblable dans les autres activités artistiques dont le but propre est d'aider la nature (comme la médecine, qui doit permettre à l'homme de recouvrer la santé ou de la conserver). Le beau de ces activités artistiques risque évidemment d'être confondu avec la bonté de la nature, mais l'inverse est beaucoup plus fréquent : la bonté de la nature, qui finalise normalement ces activités, risque d'être absorbée par le mode de beauté qu'elles réalisent. Au lieu de rechercher avant tout la santé du patient, on s'intéressera davantage à la méthode elle-même et à l'élégance de cette méthode. On se laissera griser par ce genre de beauté aux dépens de la finalité propre de ces activités qui sont au service du vivant.

Au terme de cette recherche, nous pouvons résumer les distinctions qu'il semble nécessaire de maintenir si l'on veut traiter du beau avec une certaine rigueur philosophique : 1. Beau analogique et beau réalisé selon tel ou tel mode particulier. 2. Beau des réalités naturelles, dont le modèle est l'Idée en Dieu, et beau des œuvres artistiques dont la mesure propre est l'*idea* de l'artiste humain. 3. Beau des œuvres d'art, recherché pour lui-même à l'exclusion de toute autre fin, et beau des œuvres artisanales et des œuvres techniques recherché en dépendance d'une autre fin, extrinsèque au beau.

Ces distinctions sont de nature très différente. La première ne peut se comprendre que dans une lumière métaphysique, car nous sommes là en pleine analogie. La seconde et la troisième intéressent spécifiquement et directement la philosophie de l'activité artistique : la seconde limitant le champ d'action de l'artiste et manifestant les fondements de son activité ; la troisième précisant le degré de liberté et le degré de contrainte qui peuvent exister dans l'activité créatrice de l'artiste, en raison du projet-*idea* qu'il possède et de certaines exigences extrinsèques, économiques, politiques, intellectuelles. Ces distinctions nous montrent combien il est difficile de préciser ce qu'est le beau et combien il est facile de confondre le beau avec telle ou telle de ses modalités.

Pour mieux comprendre ce qu'est le beau, il est nécessaire, avon-nous dit, de le comparer au vrai et au bien. C'est pourquoi ces distinctions du beau, telles que nous venons de les exposer, s'éclairent si nous les comparons aux distinctions propres au vrai et au bien.

Le vrai se distingue en vrai ontologique et en vrai formel ; le beau obéit à la même distinction. Le vrai formel épouse les grandes opérations de notre intelligence, le jugement et le raisonnement : il y a la vérité des principes et celle des conclusions ; celle-ci se subdivise à son tour selon la diversité même des disciplines scientifiques. Mais la vérité des principes présuppose celle du jugement d'existence saisi dans l'expérience, qui se fonde immédiatement sur les faits.

Le beau formel, de son côté, regarde d'une part la nature et d'autre part les œuvres d'art, elles-mêmes réparties selon les différents arts. Il y a donc un parallélisme avec le vrai formel, car, dans le développement de la vie artistique, le beau qui regarde la nature est un point de départ, un fondement ; il joue donc un rôle analogue à celui de la vérité du jugement d'existence dans le développement de la vie intellectuelle. Tandis que le beau du projet-*idea*, mesure du beau de l'œuvre artistique, joue un rôle analogue à celui de la vérité des principes, considérée dans sa fécondité même. Enfin, le beau des œuvres artistiques peut être comparé à la vérité des conclusions ; car il s'agit, d'un côté comme de l'autre, de quelque chose qui est relatif à un principe-mesure. Notons bien qu'il s'agit là d'une *analogie*, qui respecte la *diversité* au sein d'une certaine unité ; ne concevons surtout pas ce parallélisme d'une manière univoque. La dépendance de la vérité des principes à l'égard des jugements d'existence est en effet d'une nature tout autre que la dépendance du beau de l'*idea* à l'égard du beau de la nature, bien qu'il y ait une certaine similitude qui peut nous aider à mieux saisir ces modalités du beau.

On peut également comparer ces diverses modalités du beau à celles du bien, et il est utile de le faire pour maintenir à cette division du beau son caractère original. Nous savons que le bien se distingue d'abord en bien transcendantal et en divers modes de biens particuliers, parmi taire) ; ce dernier se subdivise à son tour, selon la division bien connue, en bien « honnête », délectable et utile. De même, le beau se distingue d'abord en beau analogique et en divers modes particuliers, où l'on distingue le beau de la nature et le beau de l'activité artistique ; ce dernier se subdivise à son tour en beau de l'œuvre d'art (où le beau est aimé pour lui-même) et beau des réalisations techniques (où le beau n'est plus la seule fin recherchée pour elle-même à l'exclusion de toute autre).

Il est facile de constater que le beau de l'œuvre d'art correspond analogiquement au bien honnête et au bien délectable, puisque, du point de vue du beau, on ne peut plus faire de distinction entre l'honnête

et le délectable — le beau étant par définition ce qui plaît à la vue, à la connaissance humaine. Quant au caractère d'utilité, il se retrouve à la fois dans l'ordre des biens humains et dans celui du beau artistique. Mais il se trouve premièrement dans l'ordre des biens humains, et d'une manière dérivée et participée dans l'ordre du beau artistique. Notons en passant qu'il ne se retrouve plus dans l'ordre du vrai, car on ne peut parler d'un vrai-utile.

De ce que nous venons de dire, il ressort que toute confusion entre le beau et le bien entraînera presque inévitablement les conséquences suivantes : ou bien l'on ne comprendra plus que l'une des caractéristiques essentielles du beau est d'être en dehors de la distinction entre bien honnête et bien délectable (distinction propre au bien comme tel) ; dans ce cas on sera amené à distinguer un beau honnête d'un beau délectable, sans saisir qu'on détruit par le fait même ce qu'il y a de propre à la nature du beau. Ou bien, au contraire, en ramenant le bien au beau, en confondant, dans l'ordre du bien, le bien honnête avec le bien délectable, on édifiera une morale esthétique, de type plus ou moins épicurien, où tout ce qui est agréable, spontané, connaturel aux tendances du sujet, sera considéré nécessairement comme bon.

D'autre part, si l'on confond le beau et le vrai, on sera amené, soit, dans l'ordre du beau, à ne plus saisir avec assez d'acuité la distinction entre le beau de l'œuvre d'art et le beau des techniques ; soit, dans l'ordre du vrai, à distinguer faussement deux sortes de vrai, celui qui est aimé pour lui-même et celui qui serait aimé à cause d'une autre finalité. Une telle distinction est illégitime dans l'ordre de la cause formelle : tout vrai, en tant que vrai, doit être aimé pour lui-même et ne peut se ramener exclusivement à une donnée utilitaire.

CES DIVERS TYPES DE BEAU (BEAU DE LA NATURE, BEAU DES ARTS PROPREMENT DITS, BEAU-UTILE) PEUVENT-ILS SE TROUVER RÉALISÉS SIMULTANÉMENT DANS UNE SEULE ET MÊME RÉALITÉ ?

Il semble, à première vue, qu'il n'y ait aucune impossibilité à ce que ces divers types de beau se trouvent réalisés simultanément dans la même œuvre d'art ; par exemple, une œuvre architecturale peut être belle par elle-même, être utile à ceux qui l'habitent et, de plus, embellie par son site, le milieu ambiant et la qualité spéciale de ses matériaux (tout ceci étant du domaine du beau de la nature). De même, certaines personnes qui possèdent une beauté naturelle peuvent l'augmenter, la mettre en valeur par la grâce et l'élégance d'une parure qui peut en

même temps avoir un but très pratique et utilitaire (une fourrure, par exemple). Il y a bien là une certaine synthèse de la beauté naturelle et de la beauté de l'art.

Mais un examen plus attentif révèle qu'il n'y a là qu'une synthèse toute matérielle de ces divers types de beauté, synthèse provenant de la réalité en laquelle ils existent, de fait, simultanément, alors que, considérés en eux-mêmes, ils demeurent essentiellement divers. Nous ne pourrons découvrir une synthèse plus éminente de ces aspects formels qu'en nous élevant au delà des possibilités de l'art humain, pour pénétrer dans le domaine propre de l'art divin dont seule la théologie peut nous parler : celui de la résurrection des corps glorieux du Christ et de la Vierge Marie. Nous nous permettrons ici d'évoquer rapidement cette perspective théologique²⁶⁵.

La résurrection du corps du Christ est bien une recreation en beauté, alors que la formation première de son corps en Marie s'était accomplie d'une manière cachée, en vue de la communication de l'amour. Nous pouvons dire que le but principal et premier de la création est de communiquer la bonté de Dieu. C'est par amour que Dieu crée et, comme nous le signale le texte de la Genèse, Dieu juge que tout ce qu'Il fait est bon : *valde bonum*. Si la créature possède une certaine beauté, cette beauté n'est pas le but principalement recherché par Dieu-Créateur. Or ce qui est déjà vrai dans l'ordre naturel devient encore plus manifeste dès qu'on s'élève à l'ordre surnaturel. C'est pourquoi on peut dire que tout l'univers est créé pour l'homme, lui-même étant créé pour devenir « fils de Dieu », en recevant la grâce et la charité qui l'unit au Christ. Aussi toute la beauté naturelle du monde est-elle ordonnée, selon les vues de la sagesse de Dieu, à la filiation divine. Le péché originel, qui brise l'harmonie entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel, accentue, par le fait même, la distinction entre les exigences de l'amour divin et celles de la beauté humaine — ce qui, au plan concret de l'expérience, permet d'expliquer bien des luttes et des antagonismes. Rappelons-nous certaines formes de dévotion, certaines statues dites « œuvres d'art religieux » dont Léon Bloy dénonçait la laideur avec tant de véhémence !

Si la beauté n'est pas à proprement parler le but de la création, elle est bien, par contre, celui de la résurrection des corps : manifester et rayonner l'amour divin. Dieu ressuscite le corps de son Fils non pour

²⁶⁵ Nous l'avons déjà évoquée en posant la question de l'art chrétien; mais ce que nous voudrions approfondir ici, c'est la question de la *beauté* propre à l'art chrétien. D'autre part, concernant la beauté du corps glorifié du Christ, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : *Le mystère du Christ crucifié et glorifié*, III^e partie, chap. II, notamment pp. 256-258.

lui communiquer une nouvelle plénitude d'amour — car, à ce point de vue, la communication a été parfaite et on n'y peut rien ajouter — mais pour que la plénitude d'amour de son âme s'empare de toutes les fibres de son corps glorifié et puisse ainsi se manifester de façon éclatante. La résurrection qui s'opère par la toute-puissance de Dieu sur le cadavre du Christ, à partir des ténèbres du sépulcre et des entrailles de la terre, est une reprise de l'œuvre de Dieu, en vue de la gloire du Père et du Christ. Le corps glorifié du Christ est vraiment la splendeur de la forme de Dieu : la beauté chrétienne par excellence.

Si nous considérons attentivement la nature propre de la beauté du corps du Christ — dans la mesure où la théologie nous permet d'en parler et d'essayer de la saisir — nous constatons que cette beauté est vraiment et formellement la beauté d'une réalité physique, celle d'une œuvre artistique et celle d'un instrument. En effet, le corps glorifié du Christ demeure toujours son propre corps physique — celui qui a été formé en Marie et qui a habité parmi nous — mais amené par la résurrection à un état tout à fait nouveau, irréductible à l'état de sa vie terrestre. Il ne fait plus strictement partie de notre univers, il n'est plus localisé ni mesuré par lui, comme sont les corps terrestres. Il n'en est pas moins le même (substantiellement le même, dit S. Thomas) mais dans un état nouveau : l'état de gloire, l'état de celui qui possède à jamais la plénitude et qui ne peut plus ni évoluer, ni croître, ni mourir. La beauté de ce corps est donc proprement celle d'une réalité physique munie de toutes les perfections que nous avons reconnues à la beauté de la nature. Mais ce corps physique ressuscite dans un état de splendeur, de lumière, et tout ce qui n'était contenu que virtuellement, d'une manière non explicite, lors de sa première formation en Marie, subitement et miraculeusement s'exprime et s'épanouit en clarté. C'est vraiment pour manifester en toute lumière son amour que Dieu, par sa toute-puissance et selon les vues de sa sagesse, réalise ce miracle de la glorification du corps du Christ. L'intention de Dieu est donc de faire une œuvre toute de beauté. Cette intention est celle d'un artiste qui agit en artiste. Enfin, le corps glorieux du Christ est totalement soumis à son âme glorieuse ; il est son instrument conjoint et vivant et possède donc la beauté spéciale de l'instrument, c'est-à-dire de ce qui est au service d'un autre, pour accomplir sa volonté. C'est pourquoi l'on peut dire que le corps glorieux du Christ contient, d'une manière éminente, toutes les richesses et toutes les perfections des diverses beautés qui, dans notre univers de labeur et de souffrance, demeurent essentiellement irréductibles.

Ceci nous permet de préciser que le seul « art chrétien », au sens propre, c'est la glorification du corps du Christ, du corps de la Vierge

et de tous les membres du Corps mystique. Nous sommes alors en présence d'un art *préternaturel* qui ne peut relever que de la toute-puissance de Dieu. Nos œuvres d'art, dites « œuvres d'art chrétien », ne sont que les préfigurations lointaines de ce chef-d'œuvre, et nous l'annoncent. Ce chef-d'œuvre, n'étant plus de ce monde, ne peut être atteint que par la foi chrétienne, il ne peut donc devenir un modèle pour notre art humain ni ne peut fournir les principes propres d'un art spécial, spécifiquement différent des autres (il faudrait, pour cela, participer à la sagesse et à la toute-puissance de Dieu). Mais il peut exercer une influence efficace sur le croyant, influence capable de rayonner sur toute sa sensibilité et sur le climat psychologique en lequel il élabore son art. En raison de cette influence d'ordre psychologique, on pourra, d'une certaine façon, parler d'« art chrétien ». Cependant, n'oublions pas qu'une telle expression ne peut être comprise que d'une manière subjective et en raison de la finalité. C'est en raison de son inspiration que l'art humain pourra être dit « chrétien ». Une telle inspiration est légitime et authentique puisque, de fait, il existe actuellement cette œuvre merveilleuse, toute de beauté : l'humanité glorieuse du Christ et celle de la Vierge.

Cette inspiration ayant, par la foi, son origine dans une Réalité qui est une synthèse éminente des divers types de beauté que nous pouvons découvrir autour de nous, tendra toujours vers l'unification et l'ordonnance des différents arts. A certaines époques où cette inspiration domine, comme au Moyen Age, elle parvient à hiérarchiser les différentes formes d'art autour d'une œuvre d'architecture — la cathédrale gothique — dans laquelle tout se groupe et s'unifie ²⁶⁶.

Quand cette inspiration s'affaiblit ou disparaît, chaque art découvre successivement son autonomie et se sépare de l'ensemble. Il se produit alors un phénomène de dispersion qui risque toujours de déshumaniser l'art en le séparant de la nature, de l'enfermer en lui-même et donc de le matérialiser. L'aspect technique, celui de la forme pure, voulue pour elle-même, le domine alors entièrement ; et le beau — d'une lumière métallique et glaciale — de la logique mathématique tend à s'emparer de tout et à tout régler.

L'inspiration chrétienne fait naître, au contraire, un milieu vital qui permet à l'art, tout en aspirant à un idéal, de demeurer très proche de la nature et donc de l'homme.

²⁶⁶ Cf. ci-dessus pp. 56-57. Prenant l'exemple de la cathédrale de Chartres pour illustrer sa doctrine de l'Harmonie, Whitehead note que sculptures et rosaces « conduisent les yeux verticalement vers la voûte, et horizontalement vers le suprême symbolisme de l'autel » (*Adventures of Ideas*, IV^e partie, chap. XIX, section IV, p. 364).

Ce que nous venons de souligner à propos de l'art chrétien est très important en ce qui concerne la question si délicate de l'autonomie de l'art et de ses rapports avec la morale, puisque le point de vue chrétien ne peut se séparer du point de vue moral qu'il assume et transfigure. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de souligner qu'il existe une certaine beauté spéciale dans l'art chrétien²⁶⁷. Ce type de beauté ne peut se comprendre parfaitement que relativement à la beauté des corps glorieux de Jésus et de Marie. Or, ce qui caractérise cette beauté, n'est-ce pas précisément la splendeur de l'amour divin, possédant cette unité éminente qui réconcilie tous les types de beauté en les assumant et les achevant ? Ce qui caractérise la beauté de l'art chrétien est donc bien un effort d'unité exprimant cet appel vers la Jérusalem céleste. L'amour seul réalise l'unité, mais, à cause du mystère du Christ, cet amour doit s'incarner et se manifester : ici-bas dans la lutte — *nigra sum sed formosa* — au ciel dans la gloire. Mais cette gloire est déjà présente, et l'art chrétien doit la manifester.

²⁶⁷ En appliquant l'analyse précédente à l'art « chrétien », on pourrait distinguer la beauté immanente à l'artiste et fruit de l'inspiration chrétienne (la beauté du projet-*idea*) et celle qui est son effet propre : la beauté de l'œuvre.



CHAPITRE II

L'ART IMITE LA NATURE

*... si tu lis bien ta Physique,
tu trouveras, sans tourner beaucoup
de pages,
que votre art, autant qu'il le peut,
suit la nature comme le disciple suit
son maître ;
si bien que votre art est comme le
petit-fils de Dieu.*

DANTE, *Inferno*, XI, 101-105.

« L'esthétique moderne, écrit Luigi Stefanini,

peut vanter, comme la doctrine de la connaissance, sa découverte copernicienne : c'est-à-dire, la découverte que l'image dans l'art n'est pas *représentative* d'un monde extérieur ou supérieur, mais elle est *constitutive* d'une façon de sentir d'une âme qui dans cette image se révèle et s'accomplit... L'ancienne doctrine de la *mimesis* est renversée dans le sens qu'il n'est plus question de reproduire un modèle donné ou d'égaliser un terme de perfection objective, mais de modeler, sur une substance physique déterminée, l'intimité d'un artiste »¹.

Il est évident que dans la perspective de l'art figuratif (figuratif, du reste, selon des modalités extrêmement diverses), le fameux principe : « l'art imite la nature » peut avoir un certain sens, alors que dans l'art

¹ Cf. L. STEFANINI, *L'art comme expression absolue*, p. 540. On ne peut identifier *art* et *expression*, car « rien n'appartient à l'esprit qui n'appartienne à l'expression ». L'art est donc concentrique à l'expression, mais ne lui est pas coextensif. Ce qui distingue l'expression artistique des autres, précise L. Stefanini, c'est qu'elle est *absolue*.

abstrait, non-figuratif, qui « s'affranchit de la dépendance étroite de la " nature " », ce principe est dépassé, puisqu'il s'agit de couper ses liens avec la nature, de s'arracher d'elle, sans hésitation ni retour possible ^{1a}. Il faudrait donc dire que telle ou telle forme d'art vise à imiter la nature, mais non pas que l'art imite la nature. De plus, au sein même de l'art figuratif, il y a une sorte d'opposition entre un art conçu comme « imitant » et un art conçu comme « créant » ; car imiter présuppose un modèle pré-existant alors que créer implique la négation de toute réalité pré-existante. Si l'on insiste trop sur l'un des aspects, on détruit l'autre. Hegel a très bien senti cette opposition : « En disant... qu'une œuvre d'art doit être une imitation de la nature, on semble vouloir imposer à l'activité de l'artiste des limites qui lui interdisent la création proprement dite » ².

Pour mieux saisir la complexité du problème, rappelons brièvement la manière dont les esthéticiens allemands, notamment de Sulzer à Hegel, ont conçu l'imitation de la nature par l'art.

Pour Sulzer, le grand principe d'exécution, en art, est l'imitation de la nature. Non pas que les arts consistent dans l'imitation ; mais la nature sert de modèle à un double titre : elle est la « réserve d'objets » où l'artiste puise sa matière (objets qui ne doivent pas être copiés servilement) et elle est un « principe de création », car tout ce qu'elle fait est efficient, simple et bon : l'artiste n'a donc qu'à employer des moyens semblables à ceux dont elle use.

Pour Mendelssohn, l'imitation de la nature n'est qu'une condition de l'art ; la beauté sensible étant l'unique but de l'artiste (alors qu'elle ne représente qu'une infime partie des intentions du Créateur), l'artiste doit faire plus qu'imiter les objets de la nature : il doit les représenter « comme Dieu les aurait créés si leur perfection sensible avait été son but suprême : il doit exprimer leur « beauté idéale » ³.

De même, pour Winckelmann, l'art ne consiste pas à imiter la nature (comme il reproche au Caravage, au Bernin ou à l'art hollandais

^{1a} Voir le maître-livre de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, cité par R. V. GINDERTAËL, *Le passage de la ligne*, p. 18. Cf. p. 19 : « Si, dès aujourd'hui, nous nous mettions à couper tous nos liens avec la nature, à nous arracher d'elle, sans hésitation ni retour possible en arrière, à nous contenter de combiner la couleur pure avec une forme librement inventée... ».

² *Esthétique*, I, p. 36.

³ Cf. A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, pp. 93 et 106. — Leibniz notera la différence suivante entre la nature, « art divin », et l'art de l'homme : « ... une Machine faite par l'art de l'homme n'est pas Machine dans chacune de ses parties. Par exemple : la dent d'une roue de loton a des parties ou fragments qui ne nous sont plus quelque chose d'artificiel et n'ont plus rien qui marque de la Machine par rapport à l'usage où la roue était destinée. Mais les Machines de la Nature, c'est-à-dire les corps vivants, sont encore des Machines dans leurs moindres parties, jusqu'à l'infini. C'est ce qui fait la différence entre la Nature et l'Art, c'est-à-dire entre l'art Divin et le Nôtre » (*Monadologie*, § 64, p. 111).

de le faire), mais à créer une beauté idéale. L'art ne doit certes pas faire violence à la nature (qui reste pour lui une condition négative), mais il ne la reproduit pas : il l'interprète, la corrige, l'idéalise.

Au baroque qu'il réprovoque, Winckelmann oppose les principes de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, notamment de Raphaël : eux ont su imiter la nature « comme elle le demande »⁴.

A son tour, Lessing opposera la « forme » à la « simple imitation de la nature », qui subit la loi de l'« expression »⁵.

La théorie esthétique de Kant vient consacrer l'autonomie de l'art par rapport à la nature — et non seulement son autonomie, mais sa primauté : loin d'être une imitation de la nature, l'art en est l'exemplaire, le modèle. Si, pour être beau, l'art doit avoir l'apparence de la nature, parce que la finalité ne peut paraître intentionnelle, en revanche la nature, pour être belle, prend l'aspect de l'art, parce qu'elle doit être considérée comme l'œuvre d'une causalité ordonnée à nos facultés⁶.

Pour Hegel, accepter que l'art imite la nature, c'est limiter dangereusement l'activité artistique, car le but essentiel de l'art consisterait alors dans l'imitation, dans la reproduction habile d'objets existant dans la nature — ce qui sans doute est acceptable comme exercice de débutant, comme principe d'éducation, mais qui, érigé en principe absolu révélant la structure essentielle de l'art, enferme celui-ci dans une conception embryonnaire.

Hegel souligne par ailleurs les diverses insuffisances de ce même principe. En premier lieu, l'art n'aurait plus alors qu'un but *purement formel*, celui de faire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe déjà dans l'univers. Il serait pure copie, simple répétition toujours inférieure à la nature, son modèle abstrait. L'abîme qui séparerait alors l'œuvre artistique des œuvres naturelles serait comparable « à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant »⁷. Imitant, c'est-à-dire copiant la nature, l'art ne produira plus que des illusions unilatérales, des caricatures de la vie, et fatalement se matérialisera : « ce qui manque aux œuvres nées de l'imitation c'est l'essentiel, à savoir le spirituel ». L'art ne sera plus alors qu'une pure habileté de reproduction, et l'artiste n'aura plus d'autre but que de s'éprouver lui-même, de manifester son habileté, « de se réjouir d'avoir fabriqué quelque chose ayant l'apparence naturelle ».

⁴ *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), I, p. 24; cf. p. 16, où Winckelmann cite ce mot de Raphaël peignant sa Galatée : « Puisque les beautés sont si rares parmi les femmes, je me sers d'une certaine idée qui est dans mon imagination » (cité par A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 132).

⁵ Cf. A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 146.

⁶ Cf. *Critique du jugement*, § 45, et A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 335.

⁷ *Op. cit.*, p. 33.

Un tel art, au lieu d'être source de plaisir et de rajeunissement, devient très vite fatigant. Hegel note à ce propos : « Il y a des portraits dont on a dit assez spirituellement qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée ».

Si l'art ne fait qu'imiter la nature, la technique sera supérieure à l'art proprement dit : « Tout outil technique, un navire par exemple ou, plus particulièrement, un instrument scientifique doit lui procurer plus de joie, parce que c'est sa propre œuvre, et non une imitation »⁸.

Enfin, ce principe enlève toute liberté à l'art qu'il met en dépendance du souvenir. En fait, on devrait dire à l'inverse que c'est la nature qui imite l'humain et qui, en cela, nous réjouit : le chant du rossignol nous charme parce qu'il imite la musique.

Si l'imitation de la nature ne doit pas être la règle suprême de la représentation artistique, Hegel reconnaît cependant que c'est dans le monde sensible, dans les données de la nature et dans les situations humaines, que l'œuvre d'art puise son contenu. Autrement dit, l'art, pense-t-il, doit emprunter ses *formes* à la nature (il ne peut s'exprimer et se manifester qu'en se servant des formes naturelles), mais *l'âme* de l'œuvre d'art est d'ordre spirituel. Parlant de la peinture hollandaise, il note :

Ce qui nous attire dans ces contenus, quand ils sont représentés par l'art, c'est justement cette apparence et cette manifestation des objets, en tant qu'œuvres de l'esprit qui fait subir au monde matériel, extérieur et sensible, une transformation en profondeur... L'apparence créée par l'esprit est donc, à côté de la prosaïque réalité existante, un miracle d'idéalité, une sorte de raillerie et d'ironie... aux dépens du monde naturel extérieur...

L'art agit en idéalisant, en cela il est « supérieur à la nature »⁹.

Voilà donc la manière dont Hegel a compris l'affirmation d'Aristote : « l'art imite la nature », et la manière dont il essaie de s'en dégager¹⁰. Dans un climat bien différent, Le Corbusier affirme aujourd'hui que la nature est régie par les mathématiques et que les chefs-d'œuvre de l'art, en consonance avec la nature, expriment les lois de la nature et s'en servent. Par conséquent, l'œuvre d'art est régie, elle aussi, par les mathématiques et le savant peut lui appliquer un implacable raisonnement et des formules impeccables. L'artiste, lui, est « un medium infini-

⁸ *Op. cit.*, p. 32.

⁹ *Op. cit.*, pp. 199, 200; 201.

¹⁰ À la suite de Hegel, il faudrait voir la position de Croce, pour qui l'art n'est pas imitation, mais création. Voir LAMÈRE, *L'esthétique de Benedetto Croce*, p. 146.

ment, extraordinairement sensible; il ressent, discerne la nature et il la traduit dans sa création à lui » ; il est à la fois la victime et l'interprète de son destin ¹¹.

Mais au delà de ces interprétations diverses, revenons à la source et demandons à Aristote lui-même ce qu'il a voulu dire.

Dans la *Physique* où, précisément, Aristote se sert de l'art pour mieux déterminer ce qu'est la nature, il affirme : « L'art, ou bien achève (ἐπιτελεῖ) ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imite (μιμεῖται) » ¹². C'est affirmer que l'art réalise certains effets que la nature, livrée à elle-même, ne peut réaliser, et d'autre part que l'art réalise ses propres effets, non pas indépendamment de la nature, mais en se servant d'elle, en coopérant avec elle. Autrement dit, pour Aristote, l'art comme la nature est principe de devenir, de mouvement, d'efficacité, mais, à la différence de la nature qui est le principe radical, fondamental de tout devenir (et peut donc être principe d'un changement substantiel : la génération), l'art est toujours un principe qui en pré-suppose un autre plus radical, un principe second dont le caractère propre est de suivre ce principe premier, donc de l'imiter. Ce qui est essentiellement second suit le premier et l'imite ; ce qui, au contraire, est essentiellement premier et fondement radical n'imite pas, mais possède une autonomie de principe. La nature est principe radical de tout devenir ; l'art est un principe second qui, par le fait même, imite.

Il faut comprendre la pensée d'Aristote au niveau où elle se situe : au niveau de la recherche des principes, et des principes propres du mouvement, de ce qui est mû ; ce texte, en effet, se trouve dans la *Physique*. Si nous ne faisons pas grande attention, nous saisissons spontanément l'affirmation du Stagirite au niveau psychologique : imiter signifie alors copier, et l'affirmation d'Aristote perd son véritable sens.

Aristote, du reste, n'a pas ignoré les diverses significations de l'imitation de l'art. On le voit bien si on analyse ce qui est dit de l'imitation dans la *Poétique*. La *Poétique*, en effet, montre d'une manière plus précise comment Aristote conçoit l'imitation dans l'art. Certains arts, note-il, sont des « arts d'imitation » : « Le poète est un imitateur, il imite les actions humaines » ¹³ ; l'épopée, comme la tragédie, est une

¹¹ Cf. LE CORBUSIER, *The Modulor*, pp. 29-30.

¹² ARISTOTE, *Physique*, II, 8, 199 a 16.

¹³ *Poétique*, I, 1448 a 26 ; 9, 1451 b 28-29. Le poète est poète en vertu de l'imitation... Il est poète dans la mesure où il imite. « La fable est imitation d'une action » (6, 1450 a 3).

imitation des œuvres bonnes¹⁴, tandis que la comédie est imitation des réalités plus mauvaises : elle est imitation de ce qui fait honte, dans le domaine du risible, qui est une partie du laid¹⁵.

Comprenons bien, ici encore, les affirmations du Stagirite. Il situe la poésie dans le prolongement des actions humaines, qu'elle présuppose (pour lui, du reste, l'action humaine est impliquée dans la nature). Il n'y aurait pas d'art poétique s'il n'y avait pas d'action humaine. L'art poétique suit et donc imite essentiellement cette action comme l'art suit la nature, c'est-à-dire réalise quelque chose que celle-ci ne saurait réaliser par elle-même¹⁶. En effet, n'oublions pas que, pour Aristote, le phénomène de l'imitation se présente de diverses manières et a diverses significations. Il est, fondamentalement, un geste naturel : « Le fait d'imiter est naturel aux hommes dès l'enfance ; ils diffèrent par cela même des autres animaux, étant les plus imitateurs »¹⁷. C'est par l'imitation que l'homme acquiert ses premières connaissances et ses premières joies. Mais il ne faut pas confondre les premiers gestes de l'enfant qui imite ce qu'il voit, avec l'activité artistique qui est une imitation des actions humaines ; car l'imitation de l'enfant est spontanée, naturelle, quasi instinctive et peut se perfectionner grâce à l'habitude, alors que l'activité artistique est consciente, volontaire et se réalise pleinement par l'art¹⁸. On pourrait dire que la première imitation, celle de l'enfant, ne porte que sur des faits concrets, existentiels. Elle est essentiellement imparfaite et passagère, acte humain à l'état embryonnaire, qui montre combien l'enfant est encore incapable de se déterminer par lui-même et d'accomplir un véritable choix. L'enfant n'est pas autonome, il n'est pas principe parfait de ses actes, mais il dépend de son milieu vital et imite ses aînés. Au contraire, la seconde forme d'imitation exprime une subordination essentielle au niveau des principes, en ce sens que l'art, en tant que principe second et non fondamental, doit chercher à coopérer avec le principe fondamental et premier, qui est ici la nature.

¹⁴ Voir *op. cit.*, 5, 1449 b 10; 6, 1450 a 16-22; 1450 b 3; 1449 b 24-28 : « la tragédie est imitation d'une action sérieuse et complète... effectuant par la compassion et la terreur la purification des passions... ».

¹⁵ *Op. cit.*, 5, 1449 a 31-35.

¹⁶ En ce sens on peut dire que « l'activité esthétique est analogue à l'activité biologique, et le processus de la création artistique analogue aux démarches de la vie.

En d'autres termes, l'art n'imité pas les produits de la nature, mais le modèle de sa production » (J. BERTHÉLÉMY, *Traité d'esthétique*, p. 112).

¹⁷ *Op. cit.*, 4, 1448 b 5-6; cf. 1448 b 20.

¹⁸ Voir *op. cit.*, 1, 1447 a 19 : « L'imitation se réalise soit par un art, soit par une habitude. » Cette première imitation « quasi » instinctive montre combien l'homme est initialement un être faible, qui se laisse influencer par son milieu et qui « suit » ceux qui sont devant.

Qu'est-ce qui, pour Aristote, caractérise l'imitation par l'art (διὰ τέχνης) ? Ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que l'imitation artistique, pour lui, n'est pas une copie et ne doit pas être ramenée à une pure reproduction matérielle. Il le dit expressément à propos du spectacle : « Celui-ci est attrayant mais étranger à l'art »¹⁹, car le spectacle est ce qui reproduit le plus matériellement les faits : c'est une copie. On ne peut identifier l'imitation artistique et une simple reproduction matérielle des faits. Cette dernière est pour Aristote de l'infantilisme tellement grossier qu'il ne s'y arrête même pas²⁰. L'imitation artistique se situe dans une autre perspective, comme nous l'avons déjà dit. Si l'art imite la nature, c'est parce qu'il la présuppose. Son activité est dans le prolongement de la nature et s'y enracine (il ne s'enracine pas dans l'activité morale). Ceci est vrai des divers aspects de l'activité artistique.

Cet enracinement dans la nature n'empêche pas d'ailleurs l'activité artistique d'avoir ses principes propres, car si elle exploite certains éléments de la nature, c'est avec une détermination et une efficacité qui lui sont bien particulières. Pour exprimer ce caractère de l'activité artistique, autonome dans sa dépendance même à l'égard de la nature, Aristote, en parlant du poète, affirme : « Il fait l'imitation », ou si l'on préfère : « Il crée l'imitation »²¹. On retrouve constamment dans la *Poétique* d'Aristote l'alliance de ces deux expressions : ποιεῖν et μίμησις²².

Si l'imitation vient qualifier l'activité poétique, n'est-ce pas précisément pour montrer à la fois la dépendance et l'autonomie de cette activité à l'égard de la nature et de tout ce qui lui est présupposé (le milieu dans lequel se trouve l'artiste) ? Cette indépendance, Aristote l'a très fortement saisie, lui qui affirme toujours que l'art, à la différence de la nature, regarde les contraires (l'art médical peut produire la maladie aussi bien que la santé). Car l'art agit selon l'intelligence pratique, en impliquant une connaissance du principe et un choix.

On peut donc conclure que la manière dont Hegel a compris l'affirmation : « l'art imite la nature » n'est pas du tout selon la pensée d'Aristote, et qu'il en a donné une interprétation purement psychologique.

¹⁹ *Op. cit.*, 6, 1450 b 17-18; cf. 1453 b 1-7.

²⁰ Cf. MARITAIN, *L'intuition créatrice...*, p. 211 : « Il est parfaitement clair que l'imitation au sens d'une simple copie des apparences naturelles réalisée de telle manière que l'image trompe l'œil et soit prise pour la chose, est une notion détestable, directement opposée à la nature de l'art. Mais Aristote n'a jamais eu dans l'esprit une telle notion ».

²¹ *Op. cit.*, 1, 1447 b 12-13 : ποιῶν τὴν μίμησιν; cf. 1447 a 22; 1447 b 21, 29.

²² *Op. cit.*, 4, 1448 b 35; 6, 1449 b 31, 34; le verbe ποιεῖν caractérise vraiment pour Aristote l'activité artistique (voir *op. cit.*, 15, 1454 a 24; 15, 1454 b 10, 13; 24, 1459 b 33).

Il est dommage de devoir constater que le philosophe de l'histoire ait à ce point manqué de sens historique — sans doute, précisément, parce qu'il est le philosophe de l'histoire...

La critique que Hegel fait à ce principe tel qu'il l'entend, Aristote l'eût sans doute entièrement approuvée ; mais il n'aurait pas, pour autant, opté pour l'antithèse : « la nature imite l'art, car l'art est, d'une manière absolue, supérieur à la nature ». Il aurait distingué les diverses manières de comprendre l'imitation et la supériorité de l'art. Voilà, saisies sur le fait, les attitudes différentes de ces deux philosophes : l'un distingue pour analyser, et saisir au delà des faits les principes propres ; l'autre oppose immédiatement l'antithèse à la thèse pour que de cette confrontation jaillisse la lumière.

Revenons maintenant au problème philosophique lui-même : comment doit-on concevoir les rapports entre l'art et la nature ? On peut les considérer soit du point de vue de l'œuvre d'art, soit du point de vue de l'activité artistique elle-même.

Du point de vue de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art présuppose toujours quelque chose de réel qui constitue sa matière propre, puisqu'elle se réalise toujours à partir de certaines réalités possédant leur nature particulière et leurs qualités propres. Elle transforme ces réalités en leur donnant une nouvelle forme, non pas substantielle mais accidentelle. On peut dire que l'œuvre d'art « transfigure » la nature en la revêtant d'une forme nouvelle de splendeur, d'ordre et d'harmonie. Nous pouvons donc dire que l'art présuppose la nature, s'y enracine et, en même temps, peut lui ajouter une qualité nouvelle d'harmonie, d'ordre et d'expression²³. L'art n'achève pas la nature en la rendant meilleure et en lui faisant atteindre sa fin propre, mais peut la spiritualiser, lui donner une intelligibilité plus grande²⁴ et même, en l'adaptant à sa fin, lui permettre de l'atteindre de façon plus parfaite. Ceci est surtout manifeste lorsqu'il s'agit d'œuvres artisanales ou d'œuvres qui relèvent des techniques. L'œuvre d'art n'est donc pas une « nouvelle créature » ; elle n'est qu'une transformation accidentelle d'une réalité naturelle préexistante, transformation qui peut introduire dans les qualités propres des corps naturels un ordre nouveau, une organisation nouvelle, leur donnant par le fait même de nouvelles figures et per-

²³ Cf. t. I, chap. IX, pp. 386 ss.

²⁴ R. Caillois, s'interrogeant sur le « support » commun des variations de l'idée de beauté écrit : « Ce support commun universel... ne peut être que la nature elle-même... Les apparences naturelles constituent la seule origine concevable de la beauté... »

De la nature seule, l'homme tire ses critères de beauté... J'entends bien que chaque artiste entend *faire autre ou faire mieux*, ne pas imiter ou reproduire, mais aller à l'essentiel et retrouver sous la gangue les accords élémentaires et fondamentaux » (*Esthétique généralisée*, pp. 19-21).

mettant à leurs énergies de s'exercer d'une manière plus efficace. Aussi n'est-il pas étonnant, si l'on considère ces transformations d'une manière scientifique ou phénoménologique, que l'on estime parfois que l'œuvre artistique a totalement remplacé la réalité naturelle. Mais cela ne peut jamais se produire réellement ; bien que ces transformations puissent avoir d'immenses conséquences, il ne s'agit toujours que de transformations accidentelles, relatives aux qualités.

L'œuvre artistique n'est pas davantage une copie de l'œuvre naturelle. Elle ajoute à la nature quelque chose qui vient de l'intelligence humaine et, de ce fait, l'humanise. Si l'artiste demeure humain dans son œuvre, il ennoblit la nature ; sinon il la dégrade et l'avilit.

Du point de vue de l'activité artistique. L'art imite la nature dans son opération. Il imite « les voies par lesquelles la nature elle-même opère »²⁵. En précisant la nature du projet-*idea*, nous avons déjà considéré la nature de la causalité artistique²⁶. Cette dernière n'est pas la causalité naturelle, mais la présuppose. Elle coopère avec elle, la modifie et y ajoute sa qualité propre. C'est toujours d'une manière extérieure que la causalité artistique utilise la réalité physique avec laquelle elle coopère ; elle n'a donc pas par elle-même de causalité matérielle propre, mais elle l'emprunte à l'univers et à la nature. Cependant, la réalité physique, du fait même qu'elle est soumise à l'action artistique, exerce sa causalité matérielle d'une manière nouvelle, plus souple et plus variée que si elle agissait seule. Car l'activité artistique spiritualise la réalité physique, surtout quand elle émane d'un grand artiste ; elle arrive alors à façonner la réalité physique de telle manière que de celle-ci surgissent des formes merveilleuses. Le patient est corrélatif à l'agent ; si l'agent est pleinement en acte, le patient peut être plus pleinement patient. Notre univers physique, dans la mesure où il est relatif à l'art humain, devient « patient » ; et plus cet art humain est en acte, plus l'univers s'offre avec de nouvelles capacités de « pâtir ». Grâce à l'activité artistique, l'univers physique révèle une nouvelle passivité, et cette nouvelle capacité dans sa causalité matérielle permet une nouvelle coopération avec l'*homo faber*.

Si l'on considère la causalité finale de l'activité artistique, on pourrait croire, à première vue, que cette causalité reste extérieure et même opposée à celle de la nature. La finalité de la nature est immanente à la nature et regarde son bien propre. L'art ne semble pas pouvoir

²⁵ MARITAIN, *op. cit.*, p. 212. — Le peintre, l'artiste « dérober à la nature, il extrait de son observation de la nature et de sa connivence avec elle, les moyens opératifs grâce auxquels la nature dispose ses propres matériaux bruts de forme, couleur et lumière, pour imprimer dans notre œil et notre esprit une émotion de beauté » (*ibid.*).

²⁶ Cf. t. I, chap. VI, pp. 279 ss.

y coopérer directement, lui qui ne peut agir que de l'extérieur ; et s'il s'obstine à le faire, n'est-ce pas en violentant constamment la nature dans sa propre finalité ? N'est-ce pas ce qu'on expérimente aujourd'hui à chaque instant, dans tous les domaines ? L'homme n'est-il pas en train de détruire l'équilibre naturel et biologique de notre planète ? N'est-ce pas là une activité artistique qui, loin de coopérer à la finalité naturelle, la violente et la brise ?

Il est bien évident, en effet, que dans certains cas l'activité artistique violente la nature plus qu'elle ne l'épanouit, et l'empêche ainsi d'atteindre sa fin propre. Mais en agissant de cette manière, l'activité artistique ne va-t-elle pas contre sa propre finalité et ne devient-elle pas aberrante ? Certes, il y aura toujours des actes de folie ; mais ces actes ne nous donnent pas l'intelligence parfaite de l'acte artistique, ni n'en détruisent l'authenticité et la valeur ; toutefois, ils nous font mieux saisir sa fragilité et certaines de ses limites. Or il est indéniable que, dans certains cas, l'art peut aider la nature à atteindre sa propre fin plus rapidement, plus aisément, plus totalement qu'elle ne le ferait par elle-même. L'art est alors au service de la nature. Mais il peut aussi imposer aux réalités physiques, animées ou inanimées, une sorte de nouvelle fin en les mettant immédiatement au service de l'homme, de ses nécessités vitales, de ses plaisirs artistiques et contemplatifs. Dans le premier cas, l'activité artistique adapte sa propre finalité à la fin de la nature ; dans le second, elle impose à la nature sa propre fin, qui est d'entretenir la vie de l'homme et de l'épanouir de façon plénière.

En imposant sa fin propre aux réalités physiques, l'activité artistique ne méconnaît pas leur fin particulière ; au contraire, elle la présume. Toutefois, elle ne s'y arrête pas et transforme ces réalités de telle manière que celles-ci puissent servir immédiatement à l'homme. Si l'usage que l'homme peut faire des œuvres artistiques lui permet d'atteindre plus facilement sa fin humaine (amitié, contemplation), la finalité de l'activité artistique ne violente pas celle de la nature, mais l'ennoblit. En effet, toutes les réalités physiques sont ordonnées plus ou moins directement à la perfection de l'homme et à son bonheur. Si, par l'art, cet ordre devient plus immédiat, ces réalités, loin d'être violentées, seront ennoblies. Donc la finalité de l'activité artistique, non seulement ne s'oppose pas à celle de la nature, mais la transforme et, en quelque sorte, la « transfigure ».

Enfin, il est facile de comprendre comment la causalité propre de l'activité artistique — causalité exemplaire qui implique celle de l'efficacité et de la forme — présuppose celle de la nature en la transformant et en lui conférant une noblesse toute spéciale. En effet, cette

causalité exemplaire, dans sa détermination propre, est celle du projet-*idea* artistique. Or le contenu formel qualitatif de l'*idea* provient radicalement de l'expérience et de la contemplation artistiques : l'inspiration artistique ne peut se séparer de l'expérience. Ce qui est le fruit propre de l'inspiration et du choix, c'est l'*ordre intelligible et imaginaire* qui structure toutes les richesses qualitatives de l'*idea* et qui fait de celle-ci un principe formel exemplaire. On ne peut donc réduire cette causalité exemplaire de l'*idea* à ce qui lui vient des qualités sensibles de l'univers, mais on ne peut davantage l'en séparer totalement, car on risquerait fort de la réduire à une *idée* mathématique dont l'unique qualité propre serait la figure mathématique²⁷. La causalité artistique serait alors réduite à une seule de ses modalités : celle de la technique.

C'est l'apport de l'imagination et de l'intelligence, en un mot de l'esprit humain, qui donne à la causalité du projet-*idea* cette noblesse nouvelle surpassant celle des qualités sensibles de la nature sans pourtant s'en séparer totalement. Quant à la causalité efficiente impliquée dans la causalité exemplaire, elle participe immédiatement à la noblesse de celle-ci. Ce n'est plus une causalité efficiente univoque comme celle de la nature, mais équivoque (analogique)²⁸. Toutefois, cette causalité efficiente n'est pas indépendante de celle de la nature, mais la présuppose ; ce sont les énergies naturelles de l'homme qui sont ici employées, celles aussi de la nature physique, plus ou moins modifiées et transformées déjà par l'activité artistique ; mais cette causalité efficiente naturelle est assumée par le projet-*idea*, c'est-à-dire intrinsèquement dirigée et orientée par lui²⁹.

Voilà, nous semble-t-il, comment l'activité artistique, selon ses divers aspects, présuppose la nature, coopère avec elle et la transforme. On comprend la force de l'affirmation d'Aristote : « l'art imite la nature », car il la présuppose et l'achève ; on comprend aussi qu'une telle affirmation mal comprise puisse être à l'origine d'une méconnaissance totale

²⁷ N'est-ce pas là un des dangers de l'art non-figuratif sous ses différentes formes ? Ayant inconsciemment peur (en raison même du milieu idéaliste créé depuis Descartes) du subjectivisme des « sensibles propres » et voulant en même temps retrouver les qualités pures, l'artiste essaie d'atteindre directement, immédiatement, ces qualités pures. Il lui semble alors pouvoir recréer en quelque sorte ces qualités sensibles, sans leur support figuratif.

²⁸ Sur la signification précise de ces termes, voir t. I, p. 353, note 43.

²⁹ MARITAIN souligne que cette imitation se réalise aussi « à l'égard des apparences naturelles elles-mêmes qui sont à utiliser *instrumentalement*... car, sans l'instrumentalité des apparences naturelles rendues présentes ou 'représentées' ainsi, la manifestation recherchée ne peut être intuitive... C'est par l'instrumentalité des apparences naturelles que les choses révèlent à l'intuition de l'artiste quelques-unes de leurs significations secrètes : c'est aussi par l'instrumentalité des apparences naturelles... que la même secrète signification peut être intuitivement révélée dans et par l'œuvre » (*op. cit.*, p. 213).

de l'art. Mais Aristote n'est peut-être pas responsable de la manière dont on interprète ses affirmations.

Deux attitudes extrêmes sont donc à éviter, qui sont de fausses simplifications :

— celle qui consiste à prétendre que l'art n'est qu'une reproduction de la nature ;

— celle qui consiste à prétendre que l'art n'a rien de commun avec la nature, et donc doit s'en libérer au maximum pour se développer dans sa ligne propre. Une telle attitude peut provenir d'un faux spiritualisme ou d'une fausse exaltation de la conscience humaine.

La nature, antérieure à l'art, est le milieu maternel en lequel il peut s'épanouir et constamment s'alimenter³⁰. Mais l'art, en son originalité propre, possède quelque chose de supérieur à la nature, un élément spirituel qui lui permet d'exprimer l'esprit des choses³¹. Il nous est facile alors de répondre à la question : dans quelle mesure peut-on définir l'activité artistique comme une création, ou au contraire une imitation ?

Il est bien évident que le mot « création », pris dans son sens propre, ne convient pas à l'activité artistique humaine, car « créer » c'est faire quelque chose de rien. L'acte de créer ne présuppose rien. Mais d'autre part, dans la mesure où l'artiste transfigure la nature, il lui donne vraiment un nouvel état, une nouvelle manière d'apparaître et de se présenter. Il réalise donc une certaine transposition. Son activité est gratuite à l'égard des réalités physiques et, en ce sens, elle est une

³⁰ « En tout, écrit Rodin, j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle. » Mais sa sculpture n'est pas pour autant un moulage : « Le moulage ne reproduit que l'extérieur; moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature.

Je vois toute la vérité et non pas seulement celle de la surface.

J'accroche les lignes qui expriment le mieux l'état spirituel que j'interprète...

Le sentiment, qui influençait ma vision, m'a montré la Nature telle que je l'ai copiée...

Si j'avais voulu modifier ce que je voyais, et faire plus beau, je n'aurais rien produit de bon.

Le seul principe en art est de copier ce que l'on voit » (*L'art*, pp. 49-52).

³¹ « Si l'artiste, dit encore Rodin, ne reproduit que des traits superficiels comme le peut faire la photographie, s'il consigne avec exactitude les divers linéaments d'une physionomie, mais sans les rapporter à un caractère, il ne mérite nullement qu'on l'admire. La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme; c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque.

En un mot il faut que tous les traits soient *expressifs*, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience » (*op. cit.*, pp. 184-187).

Notons encore ce texte de RODIN dans le même ouvrage : « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse; car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est, certes, beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu.

Et c'est même ce qui condamne certains peintres modernes qui, pour représenter des chevaux au galop, reproduisent des poses fournies par la photographie instantanée » (pp. 109-110).

certaine création³². Elle est une imitation en ce sens qu'elle présuppose un milieu naturel dans lequel elle puise ses qualités propres. Mais cette imitation est une transposition³³ ; elle est bien, pour reprendre l'expression très exacte et évocatrice d'Aristote, la « création d'une imitation ». Il n'y a donc pas à choisir entre « création » ou « imitation », mais à comprendre comment l'activité artistique imite en créant et crée en imitant³⁴.

L'imitation maintient un certain réalisme. Si on la rejette de manière trop systématique, on risque toujours de tomber dans la fiction ou l'idée pure³⁵, de type rationnel et logique. Les seules choses que la raison humaine puisse créer au sens fort (là où elle n'imité pas) sont, soit des relations de raison, des êtres logiques, soit, avec le concours de l'imagination, de pures fictions qui sont aussi, du reste, des relations de raison, mais sans aucun fondement réel et objectif. Rejeter toute imitation, c'est enfermer l'art dans l'imaginaire ou dans le raisonnement logique, et donc lui enlever toute qualité propre et le condamner à mourir d'inanition.

³² Cf. t. I, chap. VI, pp. 285 ss.; chap. VIII, pp. 346 ss.

³³ Cf. A. VANDEL, *Le beau dans la nature et la création artistique*, p. 208 : « ...l'œuvre artistique que l'on qualifie souvent de création, est bien plutôt une transposition. Le rôle de l'artiste est d'utiliser ses aptitudes ou son génie pour faire apparaître et ressortir les discrètes beautés d'une nature qui aime à être cherchée et découverte. Le vrai peintre ne reproduit pas seulement les traits de son modèle; il en révèle aussi l'âme et le caractère. » Pour A. VANDEL, « la création artistique de l'Homme apparaît comme l'épanouissement des activités esthétiques de l'animal » (p. 210). Il prétend que les transitions de l'art organique à l'art humain sont insensibles (cf. p. 211).

³⁴ Cf. *La défense et illustration de la langue française*, livre II, ch. 1, 3 et 4, où du Bellay distingue avec beaucoup de finesse les diverses imitations. Il y a une bonne imitation et il y en a une mauvaise qui dégrade, comme celle du singe, qui est une parodie.

³⁵ A ce sujet, voir MALRAUX, *Le musée imaginaire* (Psychologie de l'art), p. 87.

CHAPITRE III

LES « VOIES DÉTERMINÉES »
DE L'ART

*L'art... procède selon des voies
certaines et déterminées.*

S. THOMAS, Somme théologique,
II-II, q. 47, a. 2.

*La prudence n'a pas de place dans
les choses qui appartiennent à l'art,
d'une part parce que l'art est ordonné
à une certaine fin particulière, et
d'autre part parce que l'art possède
des moyens déterminés par lesquels
il parvient à sa fin.*

S. THOMAS, Somme théologique,
II-II, q. 47, a. 4.

Les artistes connaissent bien l'exigence intérieure, quasi tyrannique, qui dirige et oriente la réalisation artistique, et qui leur est indispensable pour déterminer et maintenir la qualité de leur œuvre.

Celui qui contemple une œuvre artistique saisit toujours cette exigence d'unité. Il aime la nécessité impérative que possède le chef-d'œuvre. Il ne supporte pas les tâtonnements, les « bavures », tout ce qui lui apparaît comme pouvant être autrement, c'est-à-dire plus parfait. C'est toujours sur ces points que porteront en premier lieu ses critiques. Songeons à la réaction spontanée que nous avons lorsque nous assistons pour la première fois à la représentation d'une nouvelle pièce de théâtre. Nous sommes avant tout sensibles à ce qui nous apparaît

comme superflu, à ce qui nous semble ne pas se justifier, et nous critiquons en affirmant : ce serait parfait s'il n'y avait pas telle ou telle « longueur », ce qui veut dire : trop de tâtonnements, trop de « faits contingents »¹.

Jusque dans la vie quotidienne, on retrouve quelque chose de cette exigence artistique. Combien de gens non seulement souhaitent que tout arrive comme prévu — ce qui est normal — mais pensent que cela *doit* être, et ne peuvent supporter la moindre modification à leur exigence intérieure ? Ils entendent organiser leur vie (et celle des autres) comme on structure une œuvre d'art, avec la netteté, la précision, la rigueur d'une épure. Leur vie devient alors une *œuvre* ; ce n'est plus une vie progressivement finalisée et intériorisée par un amour de plus en plus actuel.

Comment faut-il concevoir cette nécessité impérative qui doit s'emparer de plus en plus de l'artiste et imprégner son œuvre ? Comment discerner ce qui est vrai pour la réalisation d'une œuvre d'art et qui ne l'est plus lorsqu'il s'agit de la vie humaine ?

Les anciens croyaient l'artiste possédé d'un « démon intérieur » qui ne cessait de le tyranniser jusqu'à l'asservir complètement à ses exigences. C'était là une image éloquente pour exprimer cette nécessité interne. Si on la décante pour en saisir la réalité, on dira que l'art possède des « voies déterminées ». C'est par cette expression — que l'on retrouve du reste chez certains artistes² — que S. Thomas distingue l'art de la prudence³. L'art n'a pas besoin de « conseil », dit-il, car il possède des « voies déterminées » ; la prudence en a besoin, car elle demeure dans le contingent et doit en avoir conscience.

Mais il ne nous suffit pas de substituer à une image une formule plus abstraite ; il faut savoir exactement ce que signifie cette expression. C'est pour distinguer le déroulement particulier de l'activité artistique de celui de l'activité prudentielle, qu'on affirme que l'art possède des « voies déterminées » — comme la nature elle-même, pourrait-on ajouter. Il y a donc deux manières, pour nous, de saisir ces « voies déterminées » :

¹ Notons ce propos d'Henri POINCARÉ : « L'oncle Sarcey qui aimait à se répéter disait souvent qu'au théâtre le spectateur accepte volontiers tous les postulats qu'on lui impose au début, mais qu'une fois le rideau levé, il devient intrinsèque sur la logique ». Et Poincaré d'ajouter : « c'est la même chose en mathématiques » (*Science et méthode*, p. 144).

² Ainsi Strawinsky, dans sa *Poétique musicale*, parle des « voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude » de l'opération artistique (p. 37).

³ Voir *Somme théologique*, I-II, q. 14, a. 4 et II-II, q. 47, a. 2 ad 3 : les *viae determinatae*, de l'art. Cf. II-II, q. 47, a. 4, ad 2 : l'art est ordonné à une fin particulière et possède des moyens déterminés (*determinata media*) par lesquels il parvient à sa fin. Voir aussi le *Commentaire des seconds analytiques*, *Proæmium*, n° 1, où l'art est défini comme « certa ordinatio rationis quomodo per determinata media ad debitum finem actus humani perveniant ». Cf. ci-dessus, p. 30.

d'une part dans l'activité artistique en ce qui la distingue de l'activité prudentielle, et d'autre part dans son imitation de la nature.

1° La prudence a pour rôle d'ordonner nos activités morales à notre fin dernière humaine, notre bonheur. Elle juge de ce que nous devons faire dans chaque circonstance particulière pour agir conformément aux exigences de notre nature raisonnable ou, plus concrètement, de nos intentions morales. Elle prend conseil, délibère et décide de la conduite à tenir. A l'intérieur de ces diverses activités et dans les jugements qu'elle porte, elle évalue les liens de nécessité qui existent entre tel ou tel moyen et la fin humaine que nous désirons. Cette fin est en dernier lieu la contemplation du Bien suprême, du Bien infini ; aucune action morale particulière (aucun moyen) n'est avec elle en connexion nécessaire, ni ne s'impose d'une manière absolue. C'est pourquoi tous les moyens dont nous disposons sont jugés contingents par la prudence, aucun d'eux ne s'imposant avec un caractère de nécessité. L'homme prudent peut toujours soit les refuser, soit les accepter. Il peut aussi toujours découvrir à la dernière minute un moyen meilleur, mieux adapté. Il ne peut donc se lier définitivement à telle ou telle voie particulière qui lui a permis, dans telle circonstance, de bien agir, car il sait que jamais il ne se retrouvera exactement dans les mêmes circonstances : lui-même aura changé intérieurement et les circonstances sont mesurées par le temps. Voilà pourquoi l'homme prudent a toujours besoin de délibération, de conseils, et ne peut se contenter de telle ou telle « trouvaille », de telle ou telle invention, si géniale soit-elle. Car pour atteindre sa fin, son bonheur contemplatif, ou même l'amitié humaine, il n'y a pas de « voies déterminées ».

Il en va tout autrement de l'œuvre d'art, car l'artiste recherche la réalisation d'une œuvre particulière à l'égard de laquelle certains moyens peuvent s'imposer d'une manière contraignante⁴. L'artiste sait que, pour

⁴ Évoquant l'« espèce de terreur » qui le saisit, au moment de se mettre au travail, devant « l'infini des possibilités offertes », Stravinsky écrit : « Suis-je donc obligé de me perdre dans cet abîme de liberté? A quoi m'attacherai-je pour échapper au vertige qui me prend devant la virtualité de cet infini?... Je vaincrai ma terreur et me rassurerai à l'idée que je dispose des sept notes de la gamme et de ses intervalles chromatiques, que le temps fort et le temps faible sont à ma portée, et que je tiens ainsi des éléments solides et concrets qui m'offrent un champ d'expérience tout aussi vaste que ce vague et vertigineux infini qui m'effrayait tout à l'heure...

Ce qui me tire de l'angoisse où me plonge une liberté sans condition, c'est que j'ai toujours la faculté de m'adresser immédiatement aux choses concrètes qui sont ici en question. Je n'ai que faire d'une liberté théorique. Qu'on me donne du fini, du défini, de la matière qui ne puisse servir à mon opération que pour autant qu'elle est à la mesure de mes possibilités. Elle se donne à moi avec ses limites. A mon tour de lui imposer les miennes. Nous voici donc entrés, bon gré mal gré, dans le royaume de la nécessité. Et pourtant qui de nous a jamais entendu parler autrement de l'art que comme d'un royaume de liberté? Cette espèce d'hérésie est uniformément répandue parce qu'on s' imagine que l'Art est en dehors de l'activité commune. Or en art,

sculpter, il est nécessaire de disposer de telle ou telle matière, de tel ou tel instrument, et il possède la manière précise de s'en servir⁵. Il connaît la technique du métier qu'on ne peut négliger et à laquelle il faut se soumettre, ascèse nécessaire pour atteindre le but. Il est évident que l'artiste peut très bien, dans l'exécution d'une œuvre déterminée, ne pas maîtriser immédiatement telle technique nouvelle, tels ou tels matériaux inconnus, et ne pas savoir en utiliser toutes les ressources. Il cherchera alors et tâtonnera avant de découvrir le geste *ad hoc*, le moyen nécessaire. L'artiste ne possède *a priori* ni ces voies déterminées, ni son propre projet-*idea*. Le vieil adage nous rappelle que c'est en forgeant qu'on devient forgeron... Ces « voies déterminées » se découvrent progressivement au cours de la réalisation de l'œuvre⁶ ; si l'œuvre est parfaitement réalisée, les moyens employés, la « voie » suivie, sont sans doute excellents, ce qui se vérifiera en d'autres œuvres ; mais si l'œuvre n'est pas parfaite, l'artiste fera la critique des moyens employés pour arriver progressivement à définir, de la manière la plus précise possible, la voie la plus déterminée, la plus rigoureuse.

Cette critique est possible, car l'artiste *sait ce qu'il veut faire* ; son projet-*idea* lui donne cette connaissance qui joue le rôle de cause exemplaire, et par là de mesure. L'artiste se corrige donc lui-même, se discipline et découvre la voie qui s'impose à lui. Ceci est surtout vrai des œuvres artisanales et techniques, car l'artisan a souvent une idée très précise de ce qu'il doit faire, et l'œuvre à réaliser est très déterminée. Quand il s'agit d'œuvres d'art proprement dites, le projet-*idea* ne se précise souvent que progressivement, en raison de l'importance plus grande de l'inspiration et de son indétermination. Par le fait même, les

comme en toute chose, on ne bâtit que sur un fonds résistant : ce qui s'oppose à l'appui s'oppose aussi au mouvement.

Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises.

Je dirai plus : ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. Ce qui m'ôte une gêne m'ôte une force. Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit » (*Poétique musicale*, pp. 99-100).

⁵ Il est évident que si l'on considère leur activité d'un point de vue génétique, l'artiste, comme l'homme prudent, peut tâtonner. Mais si l'on considère la *formalité* même de l'activité artistique comparativement à celle de l'activité prudentielle, on constate que l'activité artistique tend à dépasser ces tâtonnements, alors que l'activité prudentielle ne peut les dépasser.

⁶ Dans le *Gorgias*, Socrate caractérise ainsi l'activité des artisans : « chacun de ceux-ci, le regard fixé sur sa tâche propre, loin de recueillir et d'employer au hasard les matériaux qu'il emploie, vise à réaliser dans ce qu'il fait un certain plan. ...tu verras avec quel ordre rigoureux chacun dispose les divers éléments de son œuvre, les forçant à s'ajuster harmonieusement les uns aux autres, jusqu'à ce qu'enfin tout l'ensemble se tienne et s'ordonne avec beauté » (*Gorgias*, 503 d-e). Mais Platon, en raison de sa conception de la vertu, ne fait pas de distinction entre les voies de l'art et celles de la prudence : il en est de l'homme prudent, dit-il, « comme des autres artisans » (503 d).

moyens à utiliser s'imposent avec moins de rigueur et de netteté. Cependant, dès que le choix artistique⁷ est précis et net, et que le projet-*idea* s'organise et se détermine, certains moyens à utiliser s'imposent : les voies se déterminent⁸.

Il serait du reste intéressant de noter que cette exigence de détermination apparaît surtout chez les artistes de style classique, alors qu'elle tend à s'estomper, à se détendre, chez les artistes de style romantique⁹. Il est bien évident que dans l'art romantique, où la place de la « fantaisie » est beaucoup plus grande, les voies ne seront jamais parfaitement déterminées. Il n'en est pas moins vrai que l'art, en tant que tel, peut posséder des voies déterminées, ce qui est impossible à la prudence, car elle ne cherche pas à réaliser une œuvre précise, mais à atteindre la contemplation et à intensifier l'amour de l'ami, buts qui transcendent toujours les moyens employés. C'est donc une excellente manière de préciser l'originalité propre du développement de l'activité artistique comparativement à celui de l'activité prudentielle, que d'affirmer que l'art procède selon des voies déterminées. Et nous devons souvent nous demander si nos mœurs artistiques et intellectuelles ne contaminent pas nos mœurs morales et prudentielles (surtout si, de fait, notre appétit artistique n'est satisfait par l'exécution d'aucune œuvre) puisque, sous l'angle de la conscience psychologique, les mœurs artistiques possèdent, par leur noblesse, leur détermination, leur lumière, une séduction que ne possèdent pas les mœurs prudentielles. C'est ce qui explique l'attraction souvent très grande que l'image artistique exerce sur la conscience psychologique. Nous voudrions que tout en notre vie et en celle des autres soit parfaitement déterminé, alors que la prudence sait bien que le primat doit rester à l'amour et que l'amour a des exigences inconnues de l'art, et même de la raison ; c'est pourquoi la détermination de toutes nos activités ne peut pas être absolue, car les moyens doivent toujours pouvoir être remis en cause¹⁰.

⁷ Voir t. I, chap. VI. — « Quand on demandait à Mozart comment il composait, il répondait : ' Je choisis ' » (H. GAGNEBIN, *Musique, mon beau souci*, p. 20).

⁸ Parlant de Hans Hartung, Charles Estienne affirme que ce qui importe, c'est le naturel avec lequel telle forme d'expression s'est présentée à l'artiste comme la seule voie d'expression (cf. t. I, p. 277).

⁹ Voir à ce sujet STRAWINSKY, *op. cit.*, pp. 120-122.

¹⁰ Certains artistes romantiques et modernes adopteraient volontiers cette même attitude (de constante remise en question) à l'égard de leur art. Ne confondent-ils pas alors leur art avec des exigences prudentielles ? Cette confusion semble en trahir une autre plus profonde : ne demandent-ils pas à leur art, en réalité, de leur permettre d'atteindre l'épanouissement plénier de leur vie humaine ? N'ont-ils pas misé totalement sur leur art comme sur la seule « voie de salut » ? Il est alors normal d'exiger de l'art ce qu'on exige de la prudence. Mais cela a de terribles conséquences du point de vue proprement humain.

On pourrait d'ailleurs faire les remarques inverses : l'artiste doit toujours garder, en sa conscience d'artiste, l'exigence d'une détermination de plus en plus grande, et toujours maintenir une distinction très nette entre les exigences propres de sa vie humaine, finalisée par la contemplation et l'amour, et celles de son art. Sinon celui-ci sera voué à perdre son éclat, sa noblesse, et enfin à se dégrader.

2° « L'art imite la nature » ; donc, il procède selon des « voies déterminées ». Une telle inférence est-elle légitime ?

La nature possède bien plus que des voies déterminées, puisqu'elle est elle-même déterminée dans un sens précis et qu'elle possède une finalité immanente (c'est pourquoi tous les appétits naturels ont leur propre détermination). Si l'art présuppose la nature et coopère avec elle, on peut donc conclure (et c'est la seule conséquence légitime qui puisse en résulter) qu'il possède lui aussi cette détermination de façon radicale ; ce qui revient à dire que l'art, dans la mesure où il présuppose la nature et coopère avec elle, participe à sa détermination.

Si l'on veut préciser la manière dont l'art procède selon son activité propre, en tant qu'il réalise ce que la nature ne peut faire par elle-même, on doit faire appel à la structure propre du projet-*idea* et saisir comment celui-ci, en tant que cause exemplaire, demande à procéder selon des voies déterminées (ce que nous avons précédemment montré).

On peut donc dire que, si la nature procède *ad unum*, l'art procède selon des *voies déterminées* et la prudence selon des *voies contingentes*. Plus la fin recherchée est élevée, plus les voies qui y conduisent sont disproportionnées et imparfaites. La nature est à elle-même sa propre voie d'accès à sa fin immanente (elle possède un appétit naturel). C'est pourquoi elle est si farouchement efficace, si nécessaire. L'art possède des voies d'accès partiellement extrinsèques à sa fin propre, mais en connexion nécessaire avec elle. La prudence possède des voies d'accès extrinsèques à sa fin ultime et qui n'ont avec celle-ci aucune connexion nécessaire. C'est pourquoi elle ne possède pas de voies déterminées et doit être si attentive et si féconde dans une grande pauvreté¹¹.

¹¹ Notons, du point de vue théologique, que cette fécondité dans la pauvreté se réalise parfaitement dans l'exercice du don de conseil (relativement à la fin surnaturelle). Le bon plaisir de Dieu exige alors une totale souplesse à l'égard des moyens contingents.

CHAPITRE IV

L'IDEA ET LE CONCEPT

*En tout ce qui n'est pas engendré
par le hasard, il est nécessaire qu'une
forme soit la fin de la génération.
Or l'agent n'agirait pas en vue d'une
forme s'il n'avait en lui-même une
similitude de cette forme.*

S. THOMAS, Somme théologique,
I, q. 15, a. 1.

Comme les trois précédentes, cette étude de l'*idea* fait partie d'une recherche réflexive et critique sur l'activité artistique, plutôt que d'une analyse proprement dite de philosophie de l'activité artistique. Il faut toujours distinguer soigneusement ces diverses perspectives : l'une, à partir de l'expérience, tente de saisir les principes propres de cette activité¹ ; l'autre, réfléchissant sur les diverses analyses philosophiques, essaie de préciser leur ultime intelligibilité. Si l'une demeure toujours en contact direct avec l'expérience, l'autre réfléchit sur les diverses analyses et ne fait plus immédiatement appel à l'expérience.

Or précisément, l'*idea* n'est pas directement objet d'expérience ; mais l'analyse philosophique nous oblige à reconnaître son existence pour expliquer l'*unité* dernière de l'activité artistique, dont l'ultime intelligibilité nous vient bien de cette *idea*.

Devant un problème particulièrement difficile à saisir et à situer, il est bon de commencer par rappeler quelques grandes positions concer-

¹ Voir t. I, chap. VI. *Idea* traduit εἶδος qui signifie la forme intelligible, alors que μορφή signifie la forme dans sa fonction de détermination de l'être physique. εἶδος signifie la forme dans sa fonction propre d'exemplarité ; c'est la forme première, capable d'être séparée, à l'imitation de laquelle les autres sont ; c'est la forme capable d'être principe d'intelligibilité.

nant l'*idée* : celle du théologien, celle de Descartes et celle de Hegel, celle de Croce.

Un des efforts caractéristiques des théologiens à tendance platonicienne fut de « baptiser » les formes idéales de Platon : si les formes idéales n'existent pas en soi comme des principes et des modèles, elles existent bien en la sagesse créatrice de Dieu. Celle-ci possède en effet de toutes les réalités une *idée*, cause exemplaire, archétype de la réalité. S. Thomas assume cet héritage des théologiens platoniciens, notamment de Denys. Il élabore à leur suite une théologie de l'*idea* pour montrer comment les idées existent en Dieu².

C'est en réfléchissant sur le caractère propre de la causalité d'un être intelligent que S. Thomas manifeste la nécessité de poser l'*idea*. Tout agent, en effet, agit en vue de la communication d'une forme pour autant que la similitude de cette forme est en lui — ce qui ne se réalise pas de la même manière chez les agents qui agissent selon les exigences de leur nature et chez les agents artistiques (l'homme dans son activité artistique). L'agent naturel agit par sa forme naturelle, déterminée d'une manière unique. L'agent artistique (l'artiste) agit par une *idea* (une forme intelligible), il oriente son activité en fonction de ce qu'il a conçu. C'est pourquoi cette forme intelligible, cette *idea*, ne doit pas seulement informer son intelligence pour lui permettre de connaître, elle doit aussi pouvoir mesurer, diriger, imprimer son image dans la réalité extrinsèque. L'*idea* est bien une forme qui possède un certain pouvoir de principe et à laquelle se réfère l'artiste qui opère. Il agit alors selon cette *idea* à laquelle le résultat de son action sera conforme.

L'*idea* n'est donc pas le *verbum* (concept), fruit d'une connaissance théorétique³ ; elle est le *verbum* (concept) particulier de la connaissance

² L'*idea* telle que la conçoit S. Thomas et, à sa suite, Jean de S. Thomas, c'est la « *ratio* selon le modèle de laquelle une chose est formée à l'extérieur », la « forme imitable qui sert de modèle à l'artiste » (voir S. THOMAS, *Somme théologique*, I, q. 15; JEAN DE S. THOMAS, *Cursus theologicus*, I, q. 15, disp. 21, a. 1). L'*idea* est dite aussi « forme opérative », *forma operativa* (voir S. THOMAS, *Commentaire des Sentences*, I, dist. 36, q. 2). « L'œuvre qu'il produit à l'extérieur, dit S. Thomas, l'artiste la produit à la ressemblance de son concept (*in similitudinem conceptus sui*). C'est pourquoi il fait la maison dans la matière à la ressemblance de la maison qu'il a formée dans son esprit » (*Comm. de l'épître aux Hébreux*, ch. XI, leçon 2). « La similitude de la maison préexiste dans l'esprit de celui qui construit. Et on peut l'appeler l'idée de la maison : car l'artiste a l'intention d'assimiler la maison à la forme qu'il a conçue dans son esprit » (*Somme théologique*, I, q. 15, a. 1; cf. *De veritate*, q. 3, a. 1). « Pour produire quelque chose, il faut qu'il y ait un modèle (*exemplar*), afin que l'effet ait une forme déterminée : l'artiste en effet produit une forme déterminée dans la matière à cause du modèle qu'il regarde, que ce modèle soit quelque chose d'extérieur ou qu'il soit conçu à l'intérieur même de son esprit » (*Somme théologique*, I, q. 44, a. 3).

³ Rappelons que le terme *verbum* est utilisé par S. Thomas pour désigner le fruit immanent de l'intelligence. Cf. *Somme théologique*, I, q. 34, a. 1. S. Thomas, et Jean de S. Thomas à sa suite, distinguent nettement l'*idea* de l'œuvre dans l'esprit de l'artiste et la forme intentionnelle (le *verbum*). L'*idea* de l'œuvre est, dans l'esprit de l'artiste, comme quelque chose

artistique. Et de même que le concept explique d'une manière ultime la nature de la connaissance théorétique, de même l'*idea* explique d'une manière ultime la nature de la connaissance artistique⁴. Ni le concept ni l'*idea* ne sont objets d'expérience, mais c'est la nature de la connaissance et de la causalité artistique, objets d'expérience, qui nous oblige à les poser pour les analyser et déterminer leurs causes propres.

Lorsqu'il s'agit des idées divines, c'est-à-dire de ce que Dieu contemple en créant et, si l'on peut dire, à l'imitation de quoi Il crée, ces idées s'identifient en réalité avec son essence, et ne s'en distinguent que selon une distinction de raison. En vérité, elles sont l'essence de Dieu en tant que celle-ci est imitable divinement dans les diverses créatures.

Descartes se sert du mot « idée » au sens de *concept*, et considère les idées comme ce qui est connu en premier lieu (ce qui est légitime pour l'idée, mais non pour le *verbum*). On devra donc se demander ensuite comment les idées peuvent représenter la réalité physique existante, condition de notre connaissance ; car si l'idée est ce qui est premièrement connu, on ne peut plus connaître que ce qui dépend d'elle, ce qui provient d'elle. La connaissance spéculative doit logiquement demeurer cantonnée aux idées, la réalité physique lui échappe. Seul ce que l'homme réalise pourra légitimement être connu.

Dans la philosophie de Hegel⁵, *idée* et *forme* s'opposent. Pour lui, l'art est en effet la manifestation sensible de l'idée, la représentation sensible de l'idéal. L'art revêt l'idée d'une forme sensible qui, tout ensemble, la manifeste, la voile et la trahit. C'est pourquoi la philosophie doit absorber l'art pour tout ramener à l'*Idee pure* qui la finalise.

L'idée, en tant qu'elle existe en soi et pour soi, est aussi le vrai en soi ; elle est ce qui participe de l'esprit d'une manière générale : le spirituel, l'universel, l'esprit absolu — en un mot l'esprit en tant qu'universel⁶.

de connu (antérieur à l'œuvre) et non comme la forme intentionnelle qui active l'intelligence et par laquelle l'artiste connaît. L'*idea* de la maison est dans l'intelligence de l'architecte quelque chose qu'il a conçu et qui lui sert de modèle pour la réalisation de l'œuvre, un modèle dirigeant d'une manière immanente et vitale cette réalisation (cf. J. DE S. THOMAS, *op. cit.*, I, q. 15, disp. 21, a. 2, 4).

⁴ Voir MARITAIN, *L'intuition créatrice...*, p. 126 : « Ce foyer est ce que les scolastiques appelaient l'*idea factiva*, l'idée créatrice ». Ils ont pris soin, au surplus, de nous avertir que l'idée créatrice de l'artisan n'est en rien un *concept*, car elle n'est ni cognitive ni représentative, mais seulement générative ». Est-il exact de faire une telle opposition ? L'*idea* n'est pas générative d'une manière aveugle.

⁵ Il est évident que si nous voulions faire une étude complète de l'idée dans la perspective de la philosophie de l'activité artistique, nous devrions examiner, entre autres, la nature et le rôle de l'idée chez un Winckelmann, la nature de l'idée esthétique chez Kant, etc. Mais ceci déborderait de beaucoup notre propos.

⁶ Cf. HEGEL, *Esthétique*, I, p. 124.

Considérant l'idée en tant qu'*idéal*, Hegel précise que l'idée est l'unité du concept et de la réalité, le concept étant déjà unité par lui-même et engendrant de lui-même la réalité sans rien abdiquer de son essence⁷. Idée et concept sont l'un et l'autre une « totalité », mais de façons différentes. Le concept comme tel est déjà par lui-même une totalité (car il implique une unité qui persiste à travers les changements), mais, étant cette totalité, il contient déjà tout ce qui se manifesterà dans la réalité et que l'idée ramènera à l'unité (le concept diffère de l'idée en ce qu'il ne représente la particularisation que d'une façon abstraite)⁸.

Etant doué d'une unilatéralité (il ne favorise le libre développement que vers l'unité et l'universalité) qui ne s'accorde pas avec son essence propre, le concept la supprime ; et, se niant en tant qu'unité et universalité, il « transforme en *objectivité* réelle et indépendante la subjectivité idéale de cette unité et universalité »⁹. L'*objectivité* envisagée en elle-même n'est donc autre que « le concept dans sa réalité, le concept sous la forme d'une particularisation indépendante et de différenciation réelle de tous les moments dont il se compose et dont l'unité idéale était celle du concept *subjectif* »¹⁰.

Loin de perdre son universalité par la dispersion dans l'*objectivité*, le concept — et c'est là sa force — manifeste et sauvegarde son unité au sein même de la réalité, et c'est ainsi seulement qu'il représente « la totalité réelle et véritable », autrement dit l'idée, qui correspond à la fois à l'unité idéale et subjective du concept et à son *objectivité*¹¹. Donc, sous l'aspect *subjectif* et *objectif* du concept, l'idée est un tout, mais elle est aussi l'accord se renouvelant sans cesse et sans cesse renouvelé de toutes les totalités partielles, leur unité médiatrice¹². L'idée est toute la vérité ; elle seule possède une existence réelle. Tout ce qui existe, ou plus exactement tout vivant, n'est vrai qu'en tant qu'idée, car la vie est la première manifestation naturelle de l'idée¹³. L'art en est la seconde.

On voit tout l'abîme qui sépare l'*idea* de S. Thomas de l'idée de Hegel. Cependant, si l'on confond connaissance artistique et connaissance philosophique, en concevant la connaissance philosophique à la manière des connaissances artistiques, alors l'idée joue bien ce rôle d'unité

⁷ Cf. *op. cit.*, p. 139.

⁸ Cf. *op. cit.*, p. 142.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 142-143.

¹¹ *Op. cit.*, p. 143.

¹² Cf. *loc cit.*

¹³ Cf. *op. cit.*, p. 151.

médiatrice. Au contraire, dès qu'on distingue la connaissance spéculative de la connaissance pratique artistique, on doit reconnaître la distinction entre le concept et l'*idea*, et la priorité du concept sur l'*idea*, comme aussi celle de la réalité sur le concept. Dès que cette distinction n'est plus reconnue et qu'on demeure uniquement dans la description de la conscience psychologique, la connaissance artistique devient première. L'idée, étant bien l'ultime explication de cette connaissance, devient alors l'ultime réalité, l'ultime explication de toutes choses.

On pourrait dire qu'il y a chez Hegel une laïcisation de la théologie des idées divines : ce qui était propre au Dieu créateur est attribué à l'esprit comme son ultime épanouissement.

Face à cette exaltation de l'idée, Croce réagit :

Ces concepts ou modèles en art n'existent pas : lorsqu'on a proclamé que toute œuvre d'art ne peut être jugée qu'en elle-même, et qu'elle a en elle son modèle, on a proclamé l'inexistence des modèles objectifs de beauté, qu'ils soient des concepts intellectuels ou des *idées* suspendues dans le ciel métaphysique ¹⁴.

Croce nie l'existence de l'idée parce qu'il prétend que l'œuvre artistique doit être jugée pour elle-même et par elle-même. Cette dernière affirmation est tout à fait exacte, mais n'implique pas nécessairement le rejet de l'*idea*, à moins que celle-ci ne soit conçue d'une manière toute matérielle comme un véritable modèle. Pour répondre à Croce, faut-il revenir à la position du théologien et se servir de l'argumentation de S. Thomas ? Ce serait une erreur. Il ne faut jamais, devant une position philosophique, faire appel à l'autorité du théologien, si éminent soit-il, car le philosophe en tant que tel ne peut la comprendre ; il faut revenir à l'expérience.

Nécessité d'inférer l'existence de l'idea artistique

L'expérience consiste ici à considérer le lien intime, la relation de dépendance, qui existe entre l'œuvre d'art et son auteur. La chance d'une réussite demeure partielle et n'explique pas tout ; l'artiste le sait bien. Ce lien de dépendance entre l'œuvre et son auteur n'est pas, malgré une certaine ressemblance, celui qui existe entre l'enfant et sa mère, ni davantage celui qui existe entre des amis qui se sont promis fidélité, ni même celui qui attache un disciple à son maître... Si l'on

¹⁴ *L'esthétique comme science de l'expression...*, p. 118.

veut analyser, et non pas seulement décrire ce lien particulier, il faut préciser que l'œuvre dépend certes de la volonté de cet auteur, mais aussi de son intelligence et, d'une manière plus précise, de son *activité artistique* la plus personnelle. Si l'artiste vient à mourir ou abandonne son œuvre, elle restera inachevée. Mais il ne suffit pas de constater cette dépendance dans l'ordre de l'efficience, car toute cause efficiente implique une certaine forme, une certaine détermination reconnaissable dans l'œuvre même. A partir de la détermination de l'œuvre, on doit poser une détermination analogue dans celui qui l'a faite. Car la matière dont l'œuvre est faite ne peut, par elle-même, expliquer sa forme — le marbre de la statue n'en peut expliquer la figure ; il rend raison sans doute d'une certaine *modalité* de cette figure, mais non de sa *forme* propre. Or cette figure, avec son caractère original, est l'effet propre de l'artiste travaillant telle matière de telle manière. Cette forme préexiste donc d'une certaine manière dans l'artiste.

Or elle n'y préexiste pas naturellement, car l'artiste ne communique pas à son œuvre ses qualités naturelles, mais son émotion et son sens d'artiste, sa pensée d'artiste : ses projets-idées. Ce sont bien ces projets-idées qui dirigent, orientent le travail de l'artiste dans tel ou tel sens ; ce sont eux qui l'animent et lui permettent de faire face à toutes les difficultés, à toutes les surprises de la matière. La forme propre de l'œuvre artistique existe donc réellement dans l'œuvre, et préexiste réellement aussi dans l'esprit de l'artiste, mais de façon toute différente, car la forme préexiste dans l'artiste en vue de l'œuvre et pour sa réalisation. Elle se précise et se détermine progressivement au cours de la réalisation, alors que, dans l'œuvre, elle existe d'une manière parfaitement déterminée : elle existe comme une qualité inhérente à ce marbre et faisant corps avec lui ; elle n'est plus ordonnée à autre chose. Donc, d'un côté elle existe parfaitement, et de l'autre elle préexiste selon un *mode intentionnel*, déterminant la connaissance artistique elle-même ; d'un côté on l'appelle *forme* artistique, de l'autre *idea* artistique¹⁵.

¹⁵ MARITAIN, dans *L'intuition créatrice* (p. 127), souligne : « Or, par une fâcheuse occurrence, il s'est trouvé que cette même expression d'idée créatrice a été transférée du domaine des arts de l'utile à celui des beaux-arts, pour mieux dire de ces arts qui dépendent de la *mousikè* platonicienne, c'est-à-dire de la poésie. D'où les pires confusions ». — *L'idea factiva*, pour Maritain, est le foyer déterminant de la créativité des arts de l'utile, tandis que *l'intuition poétique* l'est pour les beaux-arts. Une telle opposition est-elle exacte ? Peut-on opposer de cette manière *intuition poétique* et *idea factiva* ? Cette dernière n'a-t-elle pas sa source dans cette intuition poétique ? Nous retrouvons ici la position de Maritain, déjà signalée à propos des liens entre intuition poétique et art. Que l'on doive distinguer intuition poétique et *idea*, c'est évident ; les confondre serait confondre la cause et l'effet — ce qui implique un certain positivisme. Maritain a raison de protester contre cette confusion, mais faut-il pour autant lui substituer une *opposition* ? Cf. t. I, pp. 92-93.

Nature de l'idea

Si l'*idea* est ce qui oriente et détermine la réalisation artistique, elle est aussi ce qui est formé et déterminé par l'activité artistique, spécialement par le *choix*, et elle s'enracine dans l'inspiration. Elle est donc bien ce qui maintient l'unité au sein même des diverses phases de la réalisation de l'œuvre d'art, ce qui cristallise l'inspiration, la noue et la rend communicable, assimilable au sens le plus fort. Elle joue donc un rôle de médiation, mais d'une manière immanente, car elle est présente au plus intime de chaque moment de l'activité artistique — y compris, et d'une manière très intense bien qu'indéterminée, dans l'inspiration. L'inspiration n'est-elle pas inspiration *de* quelque chose ? Ne possède-t-elle pas une certaine forme dominante : l'*idea* dans sa source volcanique, si l'on peut dire ? L'*idea* est présente au *choix* artistique qui est bien le choix *de* quelque chose. Ce choix possède une forme qui se détermine, s'organise et se purifie : l'*idea* dans sa structure essentielle. L'*idea* est aussi présente à la *réalisation* artistique. Cette réalisation, dirigée vers l'œuvre, est orientée de l'intérieur par l'*idea*, avec une souplesse merveilleuse. On sait combien la réalisation artistique est laborieuse, et combien, à chaque instant, elle réclame de soins incessants et d'interventions nouvelles. C'est ainsi que l'*idea* se détermine elle-même au cours de la réalisation en même temps qu'elle la dirige. Enfin, si l'*idea* ne se retrouve pas dans l'œuvre elle-même, elle est comme participée et réalisée par et dans la forme propre de l'œuvre. Elle est donc bien l'« âme » de toute l'activité artistique, elle l'informe et lui confère son efficacité propre.

On peut donc considérer dans l'*idea* divers aspects :

— elle est le fruit propre de la connaissance artistique en tant que telle, comme le concept est le fruit propre de la connaissance spéculative (théorétique) en tant que telle.

— elle est ce qui oriente, détermine d'une manière immanente la causalité artistique comme telle, c'est-à-dire *ce par quoi* la causalité artistique est déterminée.

— à l'égard de l'effet propre de la causalité artistique, elle joue le rôle de cause exemplaire¹⁶.

¹⁶ Il serait intéressant de comparer cette conception de l'*idea* avec celle des formes idéales de Platon, car l'*idea* et les formes idéales ont toutes deux une fonction semblable : celle de l'exemplarité. Mais elles l'exercent de manière toute différente; l'*idea* artistique ne

Comme « fruit » propre de la connaissance artistique, l'*idea* est analogue au concept. Élément intime, essentiel, de cette connaissance artistique, elle en dépend totalement, elle en est bien le fruit. En même temps, elle la détermine comme le concept lui-même détermine, spécifie la connaissance spéculative (théorétique) de l'intelligence. Mais l'*idea* réalise cette fonction d'une autre manière que le concept, car elle n'est pas *ce par quoi*, ni même *ce en quoi* on connaît l'objet, elle est en quelque sorte l'*objet* lui-même, elle est *ce que* l'artiste atteint, ce qu'il pressent, ce qu'il devine, ce qui est en train de se révéler à lui. Si l'*idea* est objet de connaissance artistique, elle n'est pourtant jamais un objet parfaitement achevé ni déterminé ; elle reste toujours relative à quelque chose qui n'est pas pleinement déterminé, tant que l'œuvre n'est pas faite. C'est pourquoi l'*idea* n'exerce qu'imparfaitement cette fonction de causalité formelle déterminant, spécifiant la connaissance. On pourrait dire que c'est une sorte de causalité formelle inchoative, embryonnaire¹⁷. Le concept seul peut exercer parfaitement cette fonction de cause formelle, mais c'est aussi la seule qu'il puisse exercer. L'*idea* au contraire, en raison même de la manière imparfaite dont elle remplit la fonction de causalité formelle, peut en assumer d'autres.

Parce que la connaissance artistique n'est pas une pure connaissance qui s'achève en elle-même, mais qu'elle demande à s'accomplir dans une réalisation et dans une œuvre, il est indispensable que l'*idea* qui la détermine, oriente aussi et dirige toute la réalisation artistique¹⁸. On ne peut pourtant pas dire qu'elle joue à l'égard de cette réalisation une fonction de causalité exemplaire, car cette réalisation n'est pas au sens précis un effet, un résultat de la connaissance artistique ; c'est la connaissance artistique elle-même qui se développe, qui rayonne en assumant à son service l'efficacité de la volonté, son exercice propre, l'usage de nos divers pouvoirs d'efficacité et de nos énergies. L'*idea* connaît parallèlement le même rayonnement, mais à sa manière originale. Elle dirige, oriente l'exercice volontaire et cela du dedans, avec tout le poids d'une efficacité réelle.

mesure pas l'ordre de l'être, mais uniquement celui du *factibile* (ce que nous désirons faire), tandis que les formes idéales de Platon prétendent mesurer les réalités physiques dans leur être même. Dans la mesure où les formes de Platon entendent exercer cette fonction, elles s'identifient aux *idées divines*, mais ne sont plus alors pour le philosophe un principe de connaissance.

¹⁷ Cf. MARITAIN, *op. cit.*, p. 127 : « L'idée créatrice de l'artisan est une forme intellectuelle, une matrice spirituelle, qui contient implicitement, dans son unité complexe, la chose qui va être amenée à l'existence, pour la première fois peut-être ».

¹⁸ Cf. MARITAIN, *loc. cit.* : « cette idée créatrice relève de la vertu d'art, est impliquée dans la vertu d'art ».

A l'égard de l'œuvre, l'*idea* remplit son rôle propre et ultime de cause exemplaire¹⁹. L'*idea*, en effet, si elle est présente dans la réalisation, si elle la dirige et l'oriente, n'est pourtant jamais dans l'œuvre au sens tout à fait rigoureux. L'œuvre est extérieure à la connaissance artistique comme le fruit est extérieur à sa source vivante, tout en restant avec elle en contact vital tant qu'il n'est pas parfaitement mûr, et donc tant qu'il n'est pas parfaitement « fruit ». Mais l'*idea* est présente dans l'œuvre par et dans la forme artistique de celle-ci, en ce sens que cette forme est à la fois imitation et réalisation de l'*idea* dont elle provient et qui est son modèle. Dans sa détermination propre cette forme artistique est dépendante de l'*idea* qui, elle-même, lui est relative sous un autre aspect (ce qui fait saisir la limite propre à cette causalité exemplaire).

En effet, dans la mesure où l'œuvre d'art dépend de la réalisation, il est évident que la forme artistique de cette œuvre, dans son ordre propre, est toute relative à l'*idea*. On a posé l'*idea* précisément à cause de cette dépendance, ou plus exactement à cause de la détermination formelle de cette dépendance. D'autre part, que l'*idea* soit relative à la forme artistique concrète, c'est aussi évident, puisque l'œuvre termine l'activité artistique et donc la connaissance artistique. Elle lui apporte, en l'achevant, son ultime détermination. Il n'y a pas là de contradiction, car il s'agit d'aspects distincts :

— l'*idea*, dans sa détermination propre, joue le rôle de cause exemplaire à l'égard de la forme de l'œuvre ;

— l'*idea*, selon sa manière propre d'exister — son mode intentionnel — est ordonnée à l'œuvre et terminée par l'œuvre, dans la mesure où la forme artistique existe réellement en celle-ci. La forme artistique qualifiant telle matière particulière possède une modalité irréductible à l'*idea*, si parfaite et déterminée que celle-ci puisse être. Grâce à cette modalité qui lui confère une manière d'être absolue, la forme artistique n'est plus relative à l'*idea*, c'est au contraire l'*idea* qui lui est relative.

De telles distinctions ne peuvent être saisies que si l'on accepte l'analyse de la réalité selon les diverses causalités. Sinon, on est amené, comme Croce, à rejeter l'*idea* pour sauvegarder l'absolu de l'œuvre, ou, comme Hegel, à concevoir l'*idea* comme un principe absolu et divin.

¹⁹ Quand nous disons « cause exemplaire », ne matérialisons pas et ne faisons pas de l'idée un modèle idéal, l'œuvre n'étant plus que la copie de ce modèle. L'idée est cause exemplaire comme principe d'orientation, de direction, mais elle se précise et se détermine avec la réalisation de l'œuvre, elle est l'œuvre en « germe », étant sa source vitale conjointe.

Si l'on saisit cette inter-relativité et cette autonomie réciproque de l'*idea* artistique humaine et de la forme de l'œuvre d'art sous ses divers aspects, on ne peut confondre la causalité exemplaire de l'*idea* artistique humaine avec celle des idées divines créatrices, car les idées divines ne sont en rien relatives aux créatures, alors que celles-ci sont totalement relatives aux idées divines et mesurées par elles.

Cette fonction de cause exemplaire à l'égard de la forme artistique de l'œuvre est ce qu'il y a de propre à l'*idea* ; c'est précisément pour expliquer cette dépendance, dans l'ordre formel, d'une réalité ayant pourtant sa forme propre et donc son autonomie, qu'on pose l'*idea*-cause exemplaire. D'autre part, l'analyse de l'activité artistique (qui se termine dans l'œuvre et pourtant n'est pas formellement mesurée par elle, mais au contraire la mesure), nous démontre comment la causalité artistique possède quelque chose d'irréductible aux autres causalités : matérielle, formelle, efficiente et finale.

Il est évident que la causalité artistique ne joue pas le rôle des autres causalités immanentes (formelle et matérielle), puisqu'elle est une causalité extrinsèque à son œuvre, ce qui la différencie de la causalité de la nature. Il est également évident que la causalité artistique ne peut s'identifier à la pure causalité efficiente, puisque les réalités physiques possèdent, grâce à leur nature, une telle causalité (par exemple, la procréation). Enfin, il est clair que la causalité artistique ne peut s'identifier à la causalité finale, car cette dernière s'exerce comme une force attractive — la fin attire et suscite l'amour. Or la causalité artistique n'attire pas l'œuvre à elle, mais elle exerce une influence très particulière sur cette œuvre qui est son effet, en lui communiquant ce qu'elle a de plus déterminé. De ce point de vue, on peut dire qu'elle ordonne et mesure, et que son efficacité est relative à son pouvoir d'ordonner, de réaliser dans l'œuvre une certaine forme d'imitation. Ce type de causalité est celui d'une forme extrinsèque, d'une forme-mesure, d'un modèle. La causalité artistique, dans ce qu'elle a de spécifique, fait donc appel à l'*idea*, qui est précisément une certaine « forme extrinsèque », séparée, principe d'autres formes qui l'imitent. L'*idea* est ainsi l'élément qui justifie en dernière analyse le caractère propre de la causalité artistique relativement à l'œuvre d'art.

Diversité des idées artistiques

L'*idea* est présente à toute véritable causalité artistique, à tout travail véritablement artistique et humain. Elle est absente du travail de manœuvre et du travail en série, qui du reste ne relèvent plus d'une

activité artistique au sens propre ²⁰. D'autre part, pour beaucoup d'œuvres artisanales où l'inspiration est quasi nulle et le choix réduit à la simple répétition d'un modèle imposé, il est bien évident qu'une *idea* neuve et originale serait superflue. Cependant, dès qu'il y a souci d'une certaine recherche et d'un choix nouveau, on peut dire qu'il y a une nouvelle *idea*, ou du moins une modification de l'*idea* ancienne. C'est pourquoi le problème de l'unité et de la diversité des *idées* chez l'artiste est très intéressant. Les idées géniales d'un grand créateur sont variées, présentent des aspects multiples, et sont pourtant profondément unies dans une vue synthétique du monde et des hommes, ce qui donne à l'œuvre une grande diversité en même temps qu'une merveilleuse unité. L'artiste médiocre, au contraire, possède très peu de projets-idées, qui ne sont reliés entre eux que d'une manière assez superficielle et seulement par son vouloir et son affectivité.

Aux diverses activités artistiques correspondent des *idées* propres, et des modifications appropriées dans l'exercice même de la causalité exemplaire. L'*idea* musicale possède des qualités différentes de l'*idea* poétique ou de l'*idea* picturale. L'exercice de la causalité exemplaire en poésie n'est pas le même qu'en peinture. Si l'on poussait cette analyse, on découvrirait les grandes qualités formelles de la beauté, qui diversifient les types d'*idées* et modifient l'exercice même de la cause exemplaire.

Nous voyons donc comment le problème de l'*idea* nous permet de saisir la structure spécifique de la connaissance artistique comparativement à la connaissance spéculative ; comment le problème de l'*imitation de la nature* nous révèle la structure essentielle de la causalité artistique (l'art-principe) comparativement à la causalité propre de la nature ; et comment le problème des *voies déterminées* nous permet de préciser la modalité caractéristique du processus de l'activité artistique comparativement à celle du processus de la prudence.

Ces trois études critiques situent parfaitement l'art : il s'enracine dans la nature et possède sa causalité propre ; il implique une connaissance productrice d'une *idea* et non d'un concept ; sa causalité exemplaire procède selon des voies déterminées, à l'inverse de la prudence.

L'activité artistique est donc soutenue et enveloppée par la nature. Plus noble que l'appétit naturel, elle doit être soumise aux exigences propres de la connaissance spéculative et de l'amour d'amitié. Seul son pouvoir efficace de cause exemplaire sauvegarde son autonomie et son originalité. Dans cet ordre-là, l'art est souverain et irremplaçable.

²⁰ Cf. t. I, chap. VII, pp. 310 ss.

BIBLIOGRAPHIE *

<i>Philosophie et Esthétique</i>	333
<i>Théologie</i>	336
<i>Poésie</i>	336
<i>Musique</i>	337
<i>Arts plastiques</i>	338
<i>Théâtre, Danse, Cinéma</i>	339
<i>Études sur le beau</i>	340
<i>Divers</i>	341

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

- ALEXANDER, Samuel : *Space, Time, and Deity*. 2 vol. (The Gifford Lectures at Glasgow 1916-18.) Macmillan and Co, London 1934.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb : *Aesthetica*. 2 vol. Frankfurt a. d. Oder, 1750-1758.
-- *Metaphysica*. Halle 1739.
- BAYER, Raymond : *La sensibilité esthétique*. In : *Revue de Métaphysique et de Morale*, 46 (1939), pp. 243-261.
- BÉNARD, Charles : *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*. Alphonse Picard et Félix Alcan 1889. **
- BERKELEY, George : *Alciphron, or the Minute Philosopher* (1732). (Works, 3.) Thomas Nelson and Sons, London 1950. (Trad. française par J. Pucelle : *Alciphron ou le Pense-Menu*. [Philosophie de l'Esprit.] Aubier, Éd. Montaigne 1952.)
- BRUNNER, Fernand : *Science et réalité*. (Philosophie de l'Esprit.) Aubier, Éd. Montaigne 1954.
- CHEVALIER, Jacques : *L'habitude*. Essai de métaphysique scientifique. (Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences.) Boivin 1929.
- DELEUZE, Gilles : *La philosophie critique de Kant*. (Initiation philosophique.) P.U.F. 1963.

* Les ouvrages figurant déjà dans la bibliographie du tome I ne seront pas répétés ici.
** Chaque fois que le lieu de parution d'un livre n'est pas mentionné, il s'agit de Paris.

- DESCARTES, René : *Correspondance*, I. Alcan 1936.
- DEWEY, John : *Art as Experience*, George Allen & Unwin, London 1934.
- DU BOS, Charles : *Qu'est-ce que la littérature?* (Présences.) Plon 1945.
- EPICURE : *Doctrines et Maximes*. 2^e éd. Trad. M. Solovine. Hermann et C^{ie}, éd. 2281 après Épicure.
- FRANCASTEL, Pierre : *Technique et esthétique*. In : Cahiers internationaux de Sociologie, 5 (1948), pp. 97-116.
- FREUD, Sigmund : *Malaise dans la civilisation*. Trad. D^r et M^{me} Ch. Odier. (Bibliothèque psychanalytique.) Denoël et Steele 1935.
- — *Ma vie et la psychanalyse* suivi de *Psychanalyse et Médecine*. Trad. M. Bonaparte. 5^e éd. (Les documents bleus, 45.) Gallimard 1928.
- — *Totem et tabou*. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs. Trad. S. Jankélévitch. Payot 1947.
- GHYKA, Matila C. : *Tour d'horizon philosophique*. Gallimard 1946.
- GREUT, Josephus : *Elementa philosophiae aristotelico-thomisticae*. 2 vol. 13^e éd. Herder, Barcelona 1961.
- HAMELIN, Octave : *Essai sur les éléments principaux de la représentation*. 2^e éd. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Alcan 1925.
- HEIDEGGER, Martin : *Die Technik und die Kehre*. (Opuscula aus Wissenschaft u. Dichtung, 1.) Günther Neske, Pfullingen 1962.
- HOBBS, Thomas : *Leviathan* (1651). (Everyman's Library, 691.) J. M. Dent & Sons, London 1949.
- HUME, David : *A Treatise of Human Nature* (1738). Vol. 2. (The Philosophical Works, 2.) Scientia Verlag, Aalen 1964. (Reprint of the new edition, London 1886.)
- JEANSON, Francis : *Sartre par lui-même*. (Écrivains de toujours.) Seuil 1955.
- JOAD, Cyril Edwin Mitchinson : *Matter, Life, and Value*. Oxford University Press, London 1929.
- JONES, Ernest : *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*. 2 vol. Trad. A. Berman. (Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique.) P.U.F. 1958-61.
- JOUBERT, Joseph : *Pensées*. 9^e éd. Librairie académique Didier. Perrin et C^{ie} 1895.
- JOUFFROY, Théodore Simon : *Cours d'esthétique*. Hachette 1843.
- KIERKEGAARD, Sören : *Crainte et tremblement*. Trad. P. H. Tisseau. Aubier 1935.
- LACHELIER, Jules : *Œuvres*, I. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Félix Alcan 1933.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm : *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. Principes de la philosophie ou Monadologie*. Publ. intégralement d'après les manuscrits de Hanovre, Vienne et Paris, et présentés d'après des lettres inédites par André Robinet. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) P.U.F. 1954.
- — *Œuvres*, vol. 2. Nouv. éd. Charpentier 1846.
- LE SENNE, René : *La découverte de Dieu*. (Philosophie de l'Esprit.) Aubier, Éd. Montaigne 1955.
- — *La destinée personnelle*. (Bibliothèque de Philosophie scientifique.) Flammarion 1951.
- — *Obstacle et valeur*. (La description de conscience.) (Philosophie de l'Esprit.) Fernand Aubier (1934).
- LUCAS, D. W. : *Aristotle : Poetics*. Introduction, Commentary and Appendixes. Clarendon Press, Oxford 1968.

- MALEBRANCHE, Nicolas : *De la recherche de la vérité*. 3 vol. A. Pralard 1678.
- MAQUART, F.-X. : *Elementa philosophiae* seu Brevis philosophiae speculativae synthesis ad studium theologiae manuducens. 3 vol. A. Blot 1937-38.
- MARITAIN, Jacques : *Poésie et beauté*. In : *Nova et vetera*, 18 (1953), pp. 162-195.
- MÜLLER, Ed. : *Die Theorien der Kunst bei den Alten*. 2 vol. Max und Comp., Breslau 1833-35.
- MÜNSTERBERG, Hugo : *Philosophie der Werte*. Grundzüge einer Weltanschauung. Leipzig 1908.
- NÉDONCELLE, Maurice : *La réciprocité des consciences*. Essai sur la nature de la personne. (Philosophie de l'Esprit, 52.) Aubier, Éd. Montaigne 1942.
- ODIER, Charles : *Le rôle des fonctions du Moi dans l'évolution psychique*. 2 vol. I : L'angoisse et la pensée magique. II : L'homme esclave de son infériorité, 1 : Essai sur la genèse du Moi. (Actualités pédagogiques et psychologiques publ. sous les auspices de l'Institut des sciences de l'éducation de l'Université de Genève [Institut J.-J. Rousseau].) Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris 1947-1950.
- OGDEN, O. K., I. A. RICHARDS and J. WOOD : *The Foundations of Aesthetics*. G. Allen & Unwin, London 1922.
- — *The Meaning of the Meaning*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, London 1923.
- PARMENTIER, Alix : *La philosophie de Whitehead et le problème de Dieu*. (Bibliothèque des Archives de philosophie, 7.) Beauchesne 1968.
- PÉRÈS, J. : *Pragmatisme et esthétique*. In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 75 (1911).
- RAVAISSON, Félix : *Testament philosophique et Fragments*, précédés de la notice lue en 1904 à l'Académie des Sciences morales et politiques, par Henri Bergson. (Bibliothèque de Philosophie.) Boivin et C^{ie} 1938.
- REBOUL, Olivier : *L'homme et ses passions d'après Alain*. 2 vol. I : La passion. II : La sagesse. (Publications de l'Université de Tunis, Faculté des lettres et sciences humaines, 6^e série : philosophie, vol. III.) P.U.F. 1968.
- Le rire, le comique, l'humour*. *Revue d'Esthétique*, 3 (1950), n^{os} 3-4.
- SARTRE, Jean-Paul : *L'être et le néant*. Essai d'ontologie phénoménologique. 4^e éd. (Bibliothèque des Idées, 10.) Gallimard 1943.
- — *Situations II*. 22^e éd. Gallimard 1948.
- SCHELER, Max : *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus. 4^e éd. revue. (Gesammelte Werke, 2.) Francke Verlag, Bern 1954.
- SCHOPENHAUER, Arthur : *Parerga und Paralipomena*. Vol. 2. 2^e éd. (Werke, 6.) Éd. par J. Frauenstädt. F. A. Brockhaus, Leipzig 1919. (Voir chap. 19 : Sur la métaphysique du beau et l'esthétique; chap. 20 : Sur le jugement, la critique, les applaudissements, la gloire; chap. 23 : Sur l'art d'écrire et le style; chap. 25 : Sur la langue et les mots.)
- SENTROUL, Ch. : *La vérité dans l'art*. In : *Revue néo-scholastique*, 15 (1908), pp. 12-47 et 204-230.
- SERTILLANGES, Antonin Gilbert Dalmace : *L'art et la morale*. (Science et religion, 83.) Bloud et Barral 1899.
- — *La philosophie de S. Thomas d'Aquin*. 2 vol. Nouv. éd. revue et augmentée. Aubier 1940.
- SOURIAU, Étienne : *L'art et les nombres*. In : *Revue d'Esthétique*, 14 (1961), pp. 225-254.
- STAIGER, Emil : *Der Geist der Liebe und das Schicksal*. Schelling, Hegel und Hölderlin. (Wege zur Dichtung, Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft, XIX.) Huber & Co, Frauenfeldt 1935.

- STÖCKL, A. : *Lehrbuch der Ästhetik*. Mainz 1892.
- VECCHI, Giovanni : *L'estetica di Hegel*. Saggio di interpretazione. (Publicazioni dell'Università cattolica del S. Cuore, nuova serie, 56.) Vita e pensiero, Milano 1956.
- WENCELIUS, Léon : *La philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française*. (Études d'histoire et de philosophie religieuse.) Jouve et C^{ie} 1932.

THÉOLOGIE

- VON BALTHASAR, Hans Urs : *Herrlichkeit*. Eine theologische Ästhetik. 1. Bd. : Schau der Gestalt; 2. Bd. : Fächer der Stile; 3. Bd., 1. Teil : Im Raum der Metaphysik; 3. Bd., 2. Teil, Theologie, 1: Alter Bund. Johannes Verlag, Einsiedeln 1961, 1962, 1965, 1967. (Trad. française par R. Givord et Hélène Bourboulon : *La gloire et la croix*, 2 vol. parus [Théologie 61 et 74.] Aubier 1965 et 1968.)
- BAÑEZ, Domingo : *Commentaire de la Somme*. Apud Jacobum Ruffinellum, Roma 1584.
- CAJETAN, Thomas de Vio : *Commentaire de la Somme*. Ed. Leonina, Roma 1891.
- DE MUNNYNCK, Marc : *L'esthétique de saint Thomas d'Aquin*. In : *S. Tommaso d'Aquino*. (Publicazioni della Università del S. Cuore, I : Scienze filosofici, II.) Vita e pensiero, Milano 1923.
- DUNS SCOT : *Opera omnia*. Civitas Vaticana 1950.
- GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald : *Les perfections divines*. 2^e éd. Extrait de : *Dieu, son existence et sa nature*. 3^e éd. Beauchesne 1920.
- JEAN DE S. THOMAS : *Cursus philosophicus thomisticus...*, I. Nova ed. a P. Beato Reiser, O.S.B. Marietti, Taurini 1937.
- – *Cursus theologicus*, I. Desclée et Co 1931.
- KOWALSKI, *De artis transcendentalitate secundum quosdam textus divi Thomae*. Angelicum, Roma 1937.
- PHILIPPE, Marie-Dominique : *Le mystère du Christ crucifié et glorifié*. (Sources de spiritualité, 17.) Alsatia 1968.
- S. THOMAS D'AQUIN : *Commentaire de l'Épître aux Hébreux*. In : *Super Epistolas S. Pauli lectura*. Cura Raphaelis Cai O.P. Ed. 8^a rev. Vol. 2. Marietti, Taurini et Romae 1953.
- – *Commentaire des Noms divins* : In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio. Marietti, Torino 1950.
- – *Commentaires des Seconds Analytiques*. In : In Aristotelis libros Peri Hermenias et Posteriorum Analyticorum expositio. Marietti, Torino 1955.

POÉSIE

- APOLLINAIRE : *Œuvres poétiques*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1956.
- ARAGON, Louis : *La Diane française*. (Poésie 45.) Ed. P. Seghers 1945.
- – *Elsa*. Poème. 11^e éd. Gallimard 1959.
- – *Le fou d'Elsa*. Gallimard 1963.
- – *Les poètes*. Gallimard 1960.
- BOL, Victor P. : *Pierre Emmanuel*. In : *La Revue Nouvelle*, 7 (1948), pp. 395-399.
- CHAR, René : *Poèmes et prose choisis*. Gallimard 1957.
- CLAUDEL, Paul : *Cantique des cantiques*. (Œuvres complètes, 22 : Commentaires et Exégèses.) Gallimard 1963.

- — *Positions et propositions*. Art et littérature. Vol. 1. 11^e éd. Gallimard 1928.
- JACOB, Max : *Conseils à un jeune poète*, suivis de *Conseils à un étudiant*. 10^e éd. Gallimard 1945.
- LA TOUR DU PIN, Patrice de : *La vie recluse en poésie*. Suivi de *Présence et poésie*, par DANIEL-ROPS. (Présences.) Plon 1938.
- MALLARMÉ, Stéphane : *Correspondance*. Vol. 1 : 1862-1871. Publiée par H. Mondor. Gallimard 1959.
- MOUNIN, Georges : *Poésie et société*. (Initiation philosophique, 54.) P.U.F. 1962.
- RILKE, Rainer Maria : *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Trad. J.-F. Angelloz. (Coll. bilingue.) Aubier 1943.
- SENGHOR, Léopold Sédar : *Ethiopiennes*. Poèmes. Seuil 1956.
- STAIGER, Emil : *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis Verlag, Zürich 1946.
- — *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Gœthe und Keller. Max Niehans Verlag, Zürich u. Leipzig 1939.
- VERLAINE, Paul : *Œuvres poétiques complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1938

MUSIQUE

- ANSERMET, Ernest : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. 2 vol. (Langages.) La Baconnière, Neuchâtel 1961.
- BELINGA, S. ENO : *Littérature et musique populaire en Afrique noire*. Éd. Cujas 1965.
- BRELET, Gisèle : *Esthétique et création musicale*. (Nouvelle Encyclopédie philosophique.) P.U.F. 1947.
- COMBARIEU, Jules : *Histoire de la musique*. Des origines au début du xx^e siècle. 3 vol. 6^e éd. A. Colin 1950.
- DANHAUSER, Adolphe-Léopold : *Abrégé de la théorie de la musique*. 28^e éd. Lemoine et Hachette 1904.
- GAGNEBIN, Henri : *Musique, mon beau souci*. A la Baconnière, Neuchâtel 1968.
- GOLÉA, Antoine : *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Gallimard 1960.
- HOCQUART, J. V. : *La pensée de Mozart*. Seuil 1958.
- HONEGGER, Arthur : *Incantations aux fossiles*. Éd. d'Ouchy, Lausanne 1949.
- — *Jé suis compositeur*. (Mon Métier, 2.) Éd. du Conquistador 1951.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir : *Debussy et le mystère*. (Être et penser, Cahiers de philosophie, 28.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1949.
- — *Ravel*. (Solfèges.) Seuil 1956.
- LANDOWSKI, Marcel : *Honegger*. (Solfèges, 7.) Seuil 1957.
- LOURIÉ, Arthur : *De la mélodie*. In : *La vie intellectuelle*, 46 (1936), pp. 490-501.
- MESSIAEN, Olivier : *Technique de mon langage musical*. 2 vol. (Bibliothèque Leduc.) A. Leduc 1948.
- MONTIGNY, René : *Histoire de la musique*. (Petite bibliothèque Payot.) Payot 1964.
- RAMUZ, Charles Ferdinand : *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. (Coll. C. F. Ramuz, 27.) Mermod, Lausanne 1954.
- REVAULT D'ALLONNES, Olivier : *De l'intention descriptive dans la création musicale*. In : *Journal de Psychologie*, 56 (1959), pp. 61-74.
- ROLLAND DE RENÉVILLE, Jacques : *Qu'est-ce que la musique?* In : *Revue de Métaphysique et de Morale*, 72 (1967), pp. 68-75.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Essai sur l'origine des langues. Dictionnaire de musique.* (Œuvres complètes, 6.) Lefèvre 1839.
- SCHAEFFER, Pierre : *Traité des objets musicaux.* Seuil 1966.
- SCHUHL, Pierre-Maxime : *Platon et la musique de son temps.* In : *Revue internationale de philosophie*, 9 (1955), pp. 276-287.
- STAIGER, Emil : *Musik und Dichtung.* (Atlantis-Musikbücherei.) Atlantis Verlag, Zürich 1966.
- VIAL, Jeanne : *De l'être musical.* (Être et penser, 35.) Éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1952.
- WAGNER, Richard : *Mes œuvres.* Trad. J. G. Prodhomme. Corrèa 1941.
- XÉNAKIS, Iannis : *La musique stochastique.* Éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale. In : *Revue d'Esthétique*, 14 (1961), pp. 294-318.

ARTS PLASTIQUES

- ACKERMANN, James S. : *Architecture.* In : *Encyclopaedia Britannica*, vol. 2, pp. 311-326. William Benton, Chicago et London 1968.
- BENOIST, Luc : *Michel-Ange.* Éd. de Cluny 1941.
- CHOISY, Auguste : *Histoire de l'architecture.* 2 vol. Réimpression. Vincent, Fréal 1964.
- DEGAND, Léon : *Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction.* In : *Art d'aujourd'hui* (1952), série 3, n° 5, pp. 1-5.
- *La sculpture de 1930 à 1950.* In : *Art d'aujourd'hui* (1951), série 2, n° 3, pp. 20-26.
- DEGAND, Léon et R. V. GINDERTAËL : *Klar Form.* In : *Art d'aujourd'hui* (1951), série 3, n° 1, pp. 1-22.
- DENIS, Maurice : *Théories (1890-1910).* Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. 4^e éd. L. Rouart et Wabelin 1920.
- FRANCASTEL, Pierre : *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme.* (Idées/arts.) Gallimard 1965.
- GIEDION, Siegfried : *Espace, temps, architecture.* La Connaissance, Bruxelles 1968. (Trad. anglaise par E. Matthews : *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition.* [Charles Eliot Norton Lectures, 1938-39.] 4^e éd. augmentée. Harvard University Press, Cambridge/Mass. et Oxford University Press, London 1962.)
- *La naissance de l'architecture.* (L'éternel présent, 2.) La Connaissance, Bruxelles 1967.
- GILLET, Louis : *Le mystère Cézanne.* In : *Revue des Deux Mondes*, 33 (1936), 106^e année, pp. 698-710.
- GILOT, Françoise et Carlton LAKE : *Vivre avec Picasso.* Calmann-Lévy 1965.
- GINDERTAËL, R. V. : *Évidence de la forme.* In : *Art d'aujourd'hui* (1951), série 3, n° 1, p. 23.
- GLEIZES, Albert : *Du cubisme et des moyens de le comprendre.* Éd. de la Cible 1921.
- HUYGHE, René : *La poésie de Vermeer.* In : A. B. DE VRIES : *Jan Vermeer De Delft*, pp. 83-113. Trad. L. Servicen. Éd. Holbein, Bâle 1948. (En France : [Prométhée.] Éd. Pierre Tisné. — Original : J. M. Meulenhoff, Amsterdam 1939.)
- Japanische Plastik.* Nach der japanischen Originalausgabe bearbeitet von Toshimitsu HASUMI. F. Bruckmann, München (1961). (Original japonais : *Nihon no Chôkoku.* Bijutsu Shuppan-Sha, Tôkyô 1960.)
- MOLES, A. : *Le théâtre antique, exemple d'une esthétique fonctionnelle.* In : *Études philosophiques*, n. s. 6 (1951), n° 1.
- PARIS, Jean : *Vermeer et ses personnages prisonniers de leurs rêves.* In : *Connaissance des arts* (1966), n° 176, p. 88.

- PEIGNOT, Jérôme : *Le sculpteur Gaudier-Brzeska*. In : *Connaissance des arts* (1965), n° 159, pp. 64-72.
- ROLLAND, Romain : *Vie de Michel-Ange*. (Vie des hommes illustres.) Hachette 1911.
- ROUAULT, Georges : *Anciens et modernes*. In : *Verve*, t. I, n° 4, p. 104.
- SÉVERINI, Gino : *A propos du débat sur l'art sacré contemporain*. In : *Art d'aujourd'hui* (1952), série 3, n° 6, p. 29.

THÉÂTRE, DANSE, CINÉMA

- AGEL, Henri : *Le cinéma*. Casterman 1954.
- — *Esthétique du cinéma*. (Que sais-je? 751.) P.U.F. 1957.
- — et al. : *L'univers filmique*. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1953.
- ANOUILH, Jean : *Antigone*. La Table Ronde 1946.
- — *Cher Antoine ou l'amour raté*. La Table Ronde 1969.
- ARTAUD, Antonin : *Œuvres complètes, IV : Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*. Les Cenci. Gallimard 1964.
- BARRAULT, Jean-Louis : *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1959.
- — *Réflexions sur le théâtre*. Éd. Jacques Vautrain 1949.
- BATY, Gaston et R. CHAVANCE : *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*. Plon 1932.
- BENL, Oscar : *Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Schauspiels*. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert. (Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur, Abhandlg. d. Kl. d. Literatur, 5.), pp. 105-249. Mainz u. Wiesbaden 1952.
- BINER, Pierre : *Le Living Théâtre*. (Théâtre vivant.) Éd. de la Cité 1968.
- BONNET, J. : *Histoire générale de la danse sacrée et profane : ses progrès et ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent*. Éd. d'Houry et fils 1723.
- CAMUS, Albert : *Théâtre, récits, nouvelles*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1962.
- CLAUDEL, Paul : *Mes idées sur le théâtre*. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1966.
- — *Théâtre*. Vol. 2. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1948.
- CRAIG, Edward Gordon : *Le théâtre en marche*. Trad. M. Beerblock. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1964.
- DESUCHÉ, Jacques : *Bertold Brecht*. P.U.F. 1963.
- DUNCAN, Isadora : *Écrits sur la danse*. Éd. du Grenier 1927.
- — *Ma vie*. Trad. J. Allary. (Les documents bleus, 42.) Gallimard 1928.
- DUVIGNAUD, Jean : *L'acteur*. Esquisse d'une sociologie du comédien. (Bibliothèque des Idées.) Gallimard 1965.
- EURIPIDE : *Iphigénie à Aulis*. Trad. A. Bonnard. Éd. de la Librairie de l'Université, Fribourg 1942.
- FODEBA, Keïta : *La danse africaine et la scène*. In : *Présence africaine* (1957), 14-15 : « 1^{er} Congrès des écrivains et artistes noirs », pp. 202-209.
- GENET, Jean : *Les Bonnes*. Éd. de l'Arbalète (Marc Barbezat) 1963.
- GIRAUDOUX, Jean : *Le théâtre complet*. Vol. 8 : *L'impromptu de Paris*. *Cantique des cantiques*. Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris 1946.
- GOUHIER, Henri : *L'essence du théâtre*. Précédé de quatre témoignages par G. Pitoëff, Ch. Dullin, L. Jouvet, G. Baty. (Présences.) Plon 1943.

- INGARDEN, Roman : *Le temps, l'espace et le sentiment de réalité*. In : Revue internationale de filmologie, 1 (1947), pp. 127-141.
- IONESCO, Eugène : *Notes et contre-notes*. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1962.
- JAMATI, Georges : *Théâtre et vie intérieure*. Préface de Ch. Lalo. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1952.
- JOUVET, Louis : *Témoignages sur le théâtre*. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1952.
- KINDERMANN, Heinz (éd.) : *Fernöstliches Theater*. (Kröners Taschenausgabe, 353.) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1966.
- KOCHNO, Boris : *Le ballet. Le ballet en France du quinzième siècle à nos jours*. (Arts du Monde.) Hachette 1954.
- LEBESQUE, MOIVAN : *La passion pour la scène*. In : René-Marill ALBÈRÈS et al. : *Camus*, pp. 157-182. (Génies et Réalités.) Hachette 1964.
- MEYERHOLD, Vsévolod : *Le théâtre théâtral*. Trad. N. Gourfinkel. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1963.
- MİYAKE, Shutaro : *Kabuki*. Japanisches Theater. Trad. I. Dalchow. Safari-Verlag, Berlin 1965.
- MONTHERLANT, Henry de : *Notes sur mon théâtre*. (Les Rameaux.) Éd. de l'Arche 1950.
- MOUSSINAC, Léon : *Le théâtre des origines à nos jours*. Amiot Dumont 1957.
- Notre théâtre* : Théâtre moderne et public populaire. Esprit, 33^e année (1965), n^o 338.
- NOVERRE : *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. (Les Classiques de la danse.) Lieutier 1952.
- L'origine du théâtre de Bharata*. Trad. R. Daumal. In : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault : « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps » (1958), n^{os} 22-23, pp. 81-96.
- PIGNARRE, Robert : *Histoire du théâtre*. (Que sais-je? 160.) P.U.F. 1945.
- PISCATOR, Erwin : *Le théâtre politique*. Éd. de l'Arche 1962.
- SARTRE, Jean-Paul : *Le Diable et le Bon Dieu*. Gallimard 1951.
- STRINDBERG, August : *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Trad. M. Diehl. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1964.
- SURER, Paul : *Le théâtre français contemporain*. Société d'édition d'Enseignement supérieur 1964.
- THÉVENIN, Paule : *1896-1948*. In : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault : « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps » (1958), n^{os} 22-23, pp. 17-45.
- VALLAT, Léandre : *Histoire de la danse*. (Ars et Historia.) Plon 1942.
- VILAR, Jean : *De la tradition théâtrale*. (Coll. « Idées ».) Gallimard 1955.
- Pour une bibliographie plus complète concernant le théâtre, voir *Revue d'histoire du théâtre*, (1967), n^o 3.

ÉTUDES SUR LE BEAU

- CHAIGNET, Anthelme-Édouard : *Les principes de la science du beau*. (Imprimerie impériale.) Durand 1860.
- CORY, Herbert Ellsworth : *The Significance of Beauty in Nature and Art*.
- COUSIN, Victor : *Du vrai, du beau, du bien*. 2^e éd. augmentée d'un appendice sur l'art français. Didier 1854.

- CZAPIEWSKI, Winfried : *Das Schöne bei Thomas von Aquin*. (Freiburger Theologische Studien, 82.) Herder, Freiburg/Br. 1964.
- FEBRER, Mateo : *Filosofía de la belleza*. In : *Revista de Filosofía*, 5 (1946), pp. 533-573.
 - - *Metafísica de la belleza*. In : *Revista de Filosofía*, 7 (1948), pp. 91-134; 8 (1949), pp. 595-638.
- HUTCHESON, Francis (the Elder) : *An Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), 4^e éd. D. Midwinter, London 1738. (Trad. française : *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*. 2 vol. Amsterdam 1749. — Trad. allemande : Frankfurt u. Leipzig 1762.)
- KORNFELD, Michel : *L'énigme du beau*. P.U.F. 1948.
- KUNKEL, F. L. : *Beauty in Aquinas and Joyce*. In : *The Thomist*, 12 (1949), pp. 261-271.
- LAMENNAIS, Félicité Robert de : *De l'art et du beau*. In : *Esquisse d'une philosophie*. Vol. 3. Garnier frères 1865.
- LIRA, O. : *La belleza, noción transcendental*. In : *Revista de Ideas Estéticas*, n° 30.
- MERCIER, D. (Cardinal) : *Du beau dans la nature et dans l'art*. In : *Revue néo-scholastique*, 1 (1894), pp. 263-285 et 339-348.
- MIRABENT, Francisco : *Émotion et compréhension dans l'expérience du beau*. In : *Revue d'Esthétique*, 1 (1948), pp. 250-273.
- MUNRO, Thomas : *The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism*. In : *Revue internationale de philosophie*, 9 (1955), pp. 33-75.
- OSBORNE, Harold : *Theory of Beauty*. An Introduction to Aesthetics. Routledge & Kegan Paul, London 1952.
- OTTAVIANO, Carmelo : *Nuove ricerche intorno all'essenza del bello*. in : *Sophia, Rassegna critica di filosofia e storia della filosofia*, 32 (1954), pp. 3-46.
- PETER, Karl : *Die Lehre von der Schönheit nach Bonaventura*. (Franziskanische Forschungen, 17.) Dietrich-Coelde-Verlag, Werl/Westf. 1964.
- PHILIPPE, Marie-Dominique : *Détermination philosophique de la notion du beau*. In : *Studia philosophica*, 15 (1955), pp. 133-152.
- POLIN, Raymond : *Du laid, du mal, du faux*. P.U.F. 1948.
- PRAT, Louis : *L'art et la beauté*. Alcan 1903.
- Voir également, dans la bibliographie du tome I, sous la rubrique « Philosophie et Esthétique » : ANDRÉ, BOSCHOT, BURKE, CARRITT, DE WULF, DUCASSE, KRESTOVSKY, LÉVÊQUE, MARC, SANTAYANA, SOURIAU, VANDEL et, ci-dessus, SCHOPENHAUER.

DIVERS

- BALZAC, Honoré de : *Le médecin de campagne*. Albin Michel 1925.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne : *De la connaissance de Dieu et de soi-même...* Périsse Frères, Lyon 1830.
- CICERO, M. Tullius : *Tusculanae*. Tusculanarum disputationum libri quinque. H. Drexler recognovit. Arnoldo Mondadori ed. (Milano) 1964.
- FRÉMONT, Charles : *Origine et évolution des outils*. Paris, 44, rue de Rennes, 1913.
- GREEN, Julien : *L'autre sommeil*. Roman. La Palatine, Paris et Genève 1950.
- MALRAUX, André : *Romans*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1947.
- MARROU, Henri-Irénée : *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. 6^e éd. revue et augmentée. Seuil 1965.

- INGARDEN, Roman : *Le temps, l'espace et le sentiment de réalité*. In : Revue internationale de filmologie, 1 (1947), pp. 127-141.
- IONESCO, Eugène : *Notes et contre-notes*. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1962.
- JAMATI, Georges : *Théâtre et vie intérieure*. Préface de Ch. Lalo. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1952.
- JOUVET, Louis : *Témoignages sur le théâtre*. (Bibliothèque d'Esthétique.) Flammarion 1952.
- KINDERMANN, Heinz (éd.) : *Fernöstliches Theater*. (Kröners Taschenausgabe, 353.) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1966.
- KOCHNO, Boris : *Le ballet*. Le ballet en France du quinzième siècle à nos jours. (Arts du Monde.) Hachette 1954.
- LEBESQUE, Morvan : *La passion pour la scène*. In : René-Marill ALBÉRÈS et al. : *Camus*, pp. 157-182. (Génies et Réalités.) Hachette 1964.
- MEYERHOLD, Vsévolod : *Le théâtre théâtral*. Trad. N. Gourfinkel. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1963.
- MIYAKE, Shutaro : *Kabuki*. Japanisches Theater. Trad. I. Dalchow. Safari-Verlag, Berlin 1965.
- MONTHÉRLANT, Henry de : *Notes sur mon théâtre*. (Les Rameaux.) Éd. de l'Arche 1950.
- MOUSSINAC, Léon : *Le théâtre des origines à nos jours*. Amiot Dumont 1957.
- Notre théâtre* : Théâtre moderne et public populaire. Esprit, 33^e année (1965), n° 338.
- NOVERRE : *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. (Les Classiques de la danse.) Lieutier 1952.
- L'origine du théâtre de Bharata*. Trad. R. Daumal. In : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault : « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps » (1958), n°s 22-23, pp. 81-96.
- PIGNARRE, Robert : *Histoire du théâtre*. (Que sais-je? 160.) P.U.F. 1945.
- PISCATOR, Erwin : *Le théâtre politique*. Éd. de l'Arche 1962.
- SARTRE, Jean-Paul : *Le Diable et le Bon Dieu*. Gallimard 1951.
- STRINDBERG, August : *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Trad. M. Diehl. (Pratique du Théâtre.) Gallimard 1964.
- SURER, Paul : *Le théâtre français contemporain*. Société d'édition d'Enseignement supérieur 1964.
- THÉVENIN, Paule : 1896-1948. In : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault : « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps » (1958), n°s 22-23, pp. 17-45.
- VAILLAT, Léandre : *Histoire de la danse*. (Ars et Historia.) Plon 1942.
- VILAR, Jean : *De la tradition théâtrale*. (Coll. « Idées ».) Gallimard 1955.
- Pour une bibliographie plus complète concernant le théâtre, voir *Revue d'histoire du théâtre*, (1967), n° 3.

ÉTUDES SUR LE BEAU

- CHAIGNET, Anthelme-Édouard : *Les principes de la science du beau*. (Imprimerie impériale.) Durand 1860.
- CORY, Herbert Ellsworth : *The Significance of Beauty in Nature and Art*.
- COUSIN, Victor : *Du vrai, du beau, du bien*. 2^e éd. augmentée d'un appendice sur l'art français. Didier 1854.

- CZAPIEWSKI, Winfried : *Das Schöne bei Thomas von Aquin*. (Freiburger Theologische Studien, 82.) Herder, Freiburg/Br. 1964.
- FEBRER, Mateo : *Filosofía de la belleza*. In : *Revista de Filosofía*, 5 (1946), pp. 533-573.
 - - *Metafísica de la belleza*. In : *Revista de Filosofía*, 7 (1948), pp. 91-134; 8 (1949), pp. 595-638.
- HUTCHESON, Francis (the Elder) : *An Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), 4^e éd. D. Midwinter, London 1738. (Trad. française : *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*. 2 vol. Amsterdam 1749. — Trad. allemande : Frankfurt u. Leipzig 1762.)
- KORNFELD, Michel : *L'énigme du beau*. P.U.F. 1948.
- KUNKEL, F. L. : *Beauty in Aquinas and Joyce*. In : *The Thomist*, 12 (1949), pp. 261-271.
- LAMENNAIS, Félicité Robert de : *De l'art et du beau*. In : *Esquisse d'une philosophie*. Vol. 3. Garnier frères 1865.
- LIRA, O. : *La belleza, noción transcendental*. In : *Revista de Ideas Estéticas*, n° 30.
- MERCIER, D. (Cardinal) : *Du beau dans la nature et dans l'art*. In : *Revue néo-scholastique*, 1 (1894), pp. 263-285 et 339-348.
- MIRABENT, Francisco : *Émotion et compréhension dans l'expérience du beau*. In : *Revue d'Esthétique*, 1 (1948), pp. 250-273.
- MUNRO, Thomas : *The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism*. In : *Revue internationale de philosophie*, 9 (1955), pp. 33-75.
- OSBORNE, Harold : *Theory of Beauty*. An Introduction to Aesthetics. Routledge & Kegan Paul, London 1952.
- OTTAVIANO, Carmelo : *Nuove ricerche intorno all'essenza del bello*. in : *Sophia, Rassegna critica di filosofia e storia della filosofia*, 32 (1954), pp. 3-46.
- PETER, Karl : *Die Lehre von der Schönheit nach Bonaventura*. (Franziskanische Forschungen, 17.) Dietrich-Coelde-Verlag, Werl/Westf. 1964.
- PHILIPPE, Marie-Dominique : *Détermination philosophique de la notion du beau*. In : *Studia philosophica*, 15 (1955), pp. 133-152.
- POLIN, Raymond : *Du laid, du mal, du faux*. P.U.F. 1948.
- PRAT, Louis : *L'art et la beauté*. Alcan 1903.
- Voir également, dans la bibliographie du tome I, sous la rubrique « Philosophie et Esthétique » : ANDRÉ, BOSCHOT, BURKE, CARRITT, DE WULF, DUCASSE, KRESTOVSKY, LÉVÊQUE, MARC, SANTAYANA, SOURIAU, VANDEL et, ci-dessus, SCHOPENHAUER.

DIVERS

- BALZAC, Honoré de : *Le médecin de campagne*. Albin Michel 1925.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne : *De la connaissance de Dieu et de soi-même...* Périsse Frères, Lyon 1830.
- CICERO, M. Tullius : *Tusculanae*. Tusculanarum disputationum libri quinque. H. Drexler recognovit. Arnoldo Mondadori ed. (Milano) 1964.
- FRÉMONT, Charles : *Origine et évolution des outils*. Paris, 44, rue de Rennes, 1913.
- GREEN, Julien : *L'autre sommeil*. Roman. La Palatine, Paris et Genève 1950.
- MALRAUX, André : *Romans*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1947.
- MARROU, Henri-Irénée : *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. 6^e éd. revue et augmentée. Seuil 1965.

- POE, Edgar : *Ligeia*. In : *Histoires extraordinaires*. Préf. et trad. Ch. Baudelaire. (Classiques Garnier.) Garnier Frères 1962.
- POINCARÉ, Henri : *Science et méthode*. (Bibliothèque de Philosophie scientifique.) Flammarion 1918.
- PRAT, Henri : *L'homme et le sol*. (Géographie humaine, 22.) Gallimard 1949.
- ROSTAND, Jean : *Carnet d'un biologiste*. Stock 1959.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de : *Œuvres*. (Bibliothèque de la Pléiade.) Gallimard 1953.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin : *Nouveaux Lundis*, III. Ed. revue. Michel Lévy 1870.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'art, perfection de l'homme	7
L'art du point de vue descriptif	8
Les diverses facultés impliquées dans l'activité artistique	10
Nature de l' <i>habitus</i> d'art	18
But propre des <i>habitus</i> d'art	19
Sujet propre des <i>habitus</i> d'art	25

CHAPITRE II

L'art et la prudence	27
Nature de la prudence	28
Différence entre l'art et la prudence	28
Confusions possibles entre l'art et la prudence	32
Coopération possible entre l'art et la prudence	35

CHAPITRE III

L'art, l'amitié, la contemplation	39
--	----

CHAPITRE IV

L'art, la religion, la foi chrétienne	49
--	----

CHAPITRE V

Diversité et hiérarchie des arts	61
Le fait de la diversité	61

Réflexion philosophique	65
Première distinction par la finalité, 65. — Deuxième distinction selon les divers moments de l'activité artistique, 67.	
Comparaison avec l'activité morale et les vertus morales.	68

CHAPITRE VI

Les arts principaux	71
La poésie	71
La musique	85
La peinture	96
La sculpture	108
L'art dramatique	115
Le roman	131
La danse	133
L'architecture	137
Le cinéma	148
Comparaison des grandes formes de l'art.	150

CHAPITRE VII

Art artisanal et habileté des techniques	155
L'art artisanal et sa diversité	155
L'habileté des techniques	158

CHAPITRE VIII

Le poète, l'artiste, l'artisan	165
L'homme se transforme par son activité artistique plus que par ses autres activités	166
Les artistes sont des hommes sensibles à l'inspiration et capables de juger avec autorité de la valeur artistique de ce qu'ils voient	169
Artisans et techniciens	173
L'artiste, homme d'expérience et de contemplation	176
La personnalité de l'artiste	179
Personnalité artistique et personnalité humaine	182

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES CRITIQUES

CHAPITRE PREMIER

Essai critique sur la notion du beau	197
1. DIVERSITÉ DE SIGNIFICATIONS DU BEAU DANS LE LANGAGE.	198
2. DIVERSES MANIÈRES DONT LES ARTISTES PARLENT DU BEAU.	199
Beau et bon s'identifient, 199. — La beauté est considérée comme identique à la vérité, 200. — Elle est liée à la forme, à l'ordre, à la proportion, 201. — Le beau est ce qui ennoblit notre vision, 203. — Caractère énigmatique et mystérieux de la beauté, 203.	
3. DIVERSES MANIÈRES DONT LES PHILOSOPHES DÉFINISSENT LE BEAU	206
Le beau possède une valeur réelle et objective, ontologique	207
Le beau est le bien, ou du moins un élément essentiel du bien, 207. — Le beau et le bien se confondent en Dieu, 208. — Le beau n'est ni l'un, ni le bien, mais il tend vers l'unité et il est l'éclat et le rayonnement du bien et de la vie, 210. — Il est l'ordre, l'harmonie, l'un dans la diversité, 213. — Il est au delà de la vérité et du bien; c'est l'exister lui-même, 218. — La beauté est la splendeur de tous les transcendants, 219. — Le beau est l'être en tant que doué de forme, 222.	
Le beau n'existe que comme valeur subjective	222
Le beau est le plaisir, 222. — La beauté est l'idée, elle est dans l'esprit, 225. — Le beau est l'activité expressive, 228. — Il est apparition de la personnalité, propriété du soi, 229. — Ce qu'on appelle « beau » n'est que le reflet de l'homme dans les choses; le beau est lié à la volonté de puissance, 230. — Il est une valeur de l'imaginaire, 231. — Il est une valeur sociale, 232. — La beauté est liée à l'intérêt qu'elle suscite ou à l'usage qu'on en fait, 232.	
Le beau n'est ni purement objectif, ni purement subjectif	233
Le beau, fondement de l'émotion, 233. — Le beau est ce qui plaît sans intérêt, sans concept, 233. — Le beau, accord de la nature et de l'esprit, 236. — Le beau-idéal, 237. — Le beau est, dans la forme, l'effet du mouvement gracieux, 238. — Le beau, unité dans la variété; le beau-harmonie, 239. — Le beau, apparence de la perfection sensible, 240. — Le beau, synthèse de qualités sensibles, 241. — Le beau, réussite éclatante, 241. — Le beau-valeur, 242. — Le beau-vérité, 243.	
4. DÉTERMINATION PHILOSOPHIQUE DU BEAU	246
Contenu de la notion analogique du beau	251
Le beau est-il un transcendantal?	261
Peut-on parler d'un beau formel?	265

5. LES DIVERSES MODALITÉS DU BEAU	268
Le beau naturel	269
Laideur de la nature	276
Le beau formel	278
Le beau des arts proprement dits	280
Le beau du projet- <i>idea</i> , 280. — Le beau de l'œuvre d'art, 282.	
Le beau des œuvres utilitaires	288
Ces divers types du beau (beau de la nature, beau des arts proprement dits, beau-utile) peuvent-ils se trouver réalisés simultanément dans une seule et même réalité?	295

CHAPITRE II

L'art imite la nature	301
---------------------------------	-----

CHAPITRE III

Les « voies déterminées » de l'art	315
--	-----

CHAPITRE IV

L' <i>idea</i> et le concept	321
--	-----

Nécessité d'inférer l'existence de l'*idea* artistique, 325. — Nature de l'*idea*, 327. — Diversité des idées artistiques, 330.

Bibliographie	333
-------------------------	-----

ERRATA DU TOME I

à la place de ce qui est imprimé, veuillez lire :

- p. 39, note 37, 2^e ligne : et se font sur commande.
- p. 50, 3^e ligne : objets cultuels.
- p. 127, 12^e ligne à partir du bas : qu'est l'*art* « est entièrement.
- p. 207, 6^e ligne : est objet de saisie.
- p. 267, exergues, 1^{re} ligne : λόγος.
- p. 354, 11^e ligne : d'une matière présumée.
- p. 357, premier exergue, référence : 1, 639 b 19-20.
- p. 374, 4^e ligne : le monde qui déçoit. [sa] nostalgie.
12^e ligne : ' j'ai tout dit ', mais la mort.
- p. 385, 24^e ligne : plus parfaite ?

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE — SOMMAIRE

SOMMAIRE

Tome premier

DIVERSES RÉALISATIONS ET CONCEPTION DE L'ART — 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 — BIBLIOGRAPHIE.

Tome deuxième

1^{re} partie : L'ART, PERFECTION DE L'HOMME — L'ART ET LA PRUDENCE — L'ART, L'AMITIÉ, LA CONTEMPLATION — L'ART, LA RELIGION, LA FOI CHRÉTIENNE — DIVERSITÉ ET HIÉRARCHIE DES ARTS — LES ARTS PRINCIPAUX — ART ARTISANAL ET HABILITÉ DES TECHNIQUES — LE POÈTE, L'ARTISTE, L'ARTISAN. — *2^e partie* : *ETUDES CRITIQUES* — ESSAI CRITIQUE SUR LA NOTION DU BEAU : *Diversité de significations du beau dans le langage* — *Diverses manières dont les artistes parlent du beau* — *Diverses manières dont les philosophes définissent le beau* — *Détermination philosophique du beau* — *Les diverses modalités du beau.* — L'ART IMITE LA NATURE — LES « VOIES DÉTERMINÉES » DE L'ART — L'IDEE ET LE CONCEPT — BIBLIOGRAPHIE.